

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**ELVIS BARBOSA CALDEIRA SILVA**

**EU EM CENA: DRAMATIZAÇÕES DA SUBJETIVIDADE EM ANA CRISTINA**  
**CESAR E PAULO HENRIQUES BRITTO**

**UBERLÂNDIA – MG**  
**2024**

**ELVIS BARBOSA CALDEIRA SILVA**

**EU EM CENA: DRAMATIZAÇÕES DA SUBJETIVIDADE EM ANA CRISTINA  
CESAR E PAULO HENRIQUES BRITTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa 1:** Literatura, Teoria e Crítica.

**Orientador:** Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras.

UBERLÂNDIA – MG  
2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586  
2024

Silva, Elvis Barbosa Caldeira, 1992-  
Eu em cena [recurso eletrônico] : dramatizações da  
subjetividade em Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques  
Britto / Elvis Barbosa Caldeira Silva. - 2024.

Orientador: Eduardo Horta Nassif Veras.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.373>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Veras, Eduardo Horta Nassif, 1982-,  
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-  
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



## ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	10 de junho de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:15
Matrícula do Discente:	12212TLT009				
Nome do Discente:	Elvis Barbosa Caldeira Silva				
Título do Trabalho:	Eu em cena: dramatização da subjetividade em Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Musicienne du silence: um estudo sobre a crise do paradigma musical na poesia moderna de língua francesa (1854-1898)				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Eduardo Horta Nassif Veras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro / UFTM, orientador do candidato; Francine Fernandes Weiss Ricieri da Universidade Federal de São Paulo / Unifesp; Sérgio Guilherme Cabral Bento da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Eduardo Veras, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

**Aprovado.**

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Francine Fernandes Weiss Ricieri, Usuário Externo**, em 10/06/2024, às 16:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Horta Nassif Veras, Usuário Externo**, em 10/06/2024, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elvis Barbosa Caldeira Silva, Usuário Externo**, em 10/06/2024, às 16:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Guilherme Cabral Bento, Professor(a) do Magistério Superior**, em 11/06/2024, às 09:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5459666** e o código CRC **AC0184C5**.

## AGRADECIMENTOS

O que se pode levar do poema à vida? Num poema de Paulo Henriques Britto eu li sobre a “práxis da ausência”, em outro de Ana Cristina Cesar, li algo como: “ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colar retratos aqui”. Posso dizer que também não sei se consegui transcrever a presença-ausência que estive perseguindo durante os últimos dois anos. Trabalhar sobre a ausência, lançar dados, riscar e arriscar sobre a literatura de duas potentes figuras da poesia brasileira contemporânea.

Nesse curto e intenso período de pesquisa, este texto que agora se apresenta emaranhado na “trama traiçoeira e fina/ do dizível” é antes um retrato do processo que um resultado. Muitas foram as dificuldades e as alegrias, poucas são as respostas. Centenas de páginas... postizas? – Nos perturbaria o impostor de bolso que todo pesquisador (?) carrega a contragosto. Segundo o espasmo verbal capturado em “Ontologia sumaríssima”: fora essas quatro ou cinco/ não há nada,/ nem tu, leitor,/ nem eu”. Petulante, hábil, brittiano.

Em contrapartida, houve o círculo dos afetos em constante rotação: as leituras compartilhadas, as descobertas ternas e sagazes, as reescritas provocativas, a encenação da queda, a dramatização da conquista... consta em Ana C.: “nada disfarça o apuro do amor”. Agora, gostaria de exprimir meus sinceros agradecimentos:

Ao meu orientador, professor Dr. Eduardo Horta Nassif Veras, pelo acolhimento e acompanhamento amigo, sempre arguto e propositivo, desde a graduação.

Aos professores Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri e Dr. Sergio Guilherme Cabral Bento pelas leituras afetuosas e instigantes e pelas contribuições a favor do meu amadurecimento.

Aos professores dos Cursos de Letras da UFTM, especialmente ao Departamento de Estudos Literários (DEL).

À Mariana e a Maria por apoiarem e tolerarem o esposo e o pai aflito em meio aos livros.

Aos meus pais, Antônia e Romildo, por me ensinarem a ler também em casa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pelo apoio financeiro ao longo de toda a pesquisa.

Agradeço a você, meu semelhante...

“Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:  
— Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?  
E parece-me um sonho a realidade”

Augusto dos Anjos (2018, p. 79)

“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,  
mas um dia afinal eu toparei comigo...”

Mário de Andrade (1955, p. 221)

“Poesia, te escrevia:  
flor! conhecendo  
que és fezes. Fezes  
como qualquer”

João Cabral de Melo Neto (1994, p. 98)

“Foi-se formando  
a meu lado  
um outro  
que é mais Gullar do que eu”

Ferreira Gullar (2010, p. 38)

“Eu não passo de uma tímida-metida,  
uma *voyeuse* (“*Will you ever get me?*”)  
a que sempre se mete  
em embrulhadas”

Claudia Roquette-Pinto (2020, p. 96-97)

“gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar  
atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho  
de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas”

Angélica Freitas (2007, p. 32)

“à falta de outro  
este poema  
eu o dedico  
(mas não tema,  
o tempo  
também nisso  
porá termo)  
a você”

Ana Martins Marques (2011, p. 79)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a configuração do sujeito lírico em Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto por meio da dramatização do efeito de subjetividade em sua poesia. A dramatização ou o modo como os dois autores encenam em seus poemas a impressão de subjetividade do “eu-lírico”, *persona* colocada a enunciar no poema, é engendrada por meio do entrecruzamento entre linguagem, alteridade e elementos biográficos ficcionalizados. De forma a propor uma profunda investigação acerca do sujeito lírico enquanto questão, partindo da poesia moderna e contemporânea, faz-se imprescindível a exposição de um sucinto percurso. De Charles Baudelaire a Fernando Pessoa, passando pelo modernismo brasileiro rumo à poesia brasileira de 1970 a diante, este trabalho propõe um exame da formação do sujeito lírico à luz de propostas teóricas que retomam criticamente a enunciação poética e as relações entre autor, obra e leitor na poesia contemporânea. Sobre a formação do efeito de subjetividade na poesia brasileira moderna e contemporânea, bem como sobre a retomada crítica acerca do sujeito lírico, contamos com trabalhos de Annita Costa Malufe (2006, 2009, 2022), Celia Pedrosa (2014, 2015, 2018), Eduardo Veras (2020, 2022), Flora Sússekind (1993, 2004, 2007), Marcos Siscar (2011, 2016, 2023), Michel Collot (2018) e Viviana Bosi (2021) e demais pesquisadores.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar. Paulo Henriques Britto. Sujeito lírico. Subjetividade. Endereçamento.

## ABSTRACT

*This work aims to analyze the configuration of the lyric subject in Ana Cristina Cesar and Paulo Henriques Britto through the dramatization of the effect of subjectivity in their poetry. The dramatization or the way in which the two authors perform in their poems the impression of subjectivity of the “lyric-self”, persona placed to enunciate in the poem, is engendered through the intersection between language, otherness, and fictionalized biographical elements. To propose a deep investigation about the lyric subject as an issue, starting from modern and contemporary poetry, it is essential the exhibition of a brief journey. From Charles Baudelaire to Fernando Pessoa, going through Brazilian modernism towards Brazilian poetry from 1970 onwards, this work proposes an examination of the formation of the lyric subject in the light of theoretical proposals that critically retake the poetic enunciation and the relations between author, work, and reader in contemporary poetry. On the formation of the effect of subjectivity in modern and contemporary Brazilian poetry, as well as on the critical retake about the lyric subject, we have works by Annita Costa Malufe (2006, 2009, 2022), Celia Pedrosa (2014, 2015, 2018), Eduardo Veras (2020, 2022), Flora Sússekind (1993, 2004, 2007), Marcos Siscar (2011, 2016, 2023), Michel Collot (2018) and Viviana Bosi (2021) and other researchers.*

**Keywords:** *Ana Cristina Cesar. Paulo Henriques Britto. Lyric subject. Subjectivity. Address.*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 BREVE INCURSÃO SOBRE O SUJEITO LÍRICO</b> .....	15
1.1 A questão do sujeito na poesia brasileira do século XX .....	32
1.2 Sujeito e subjetividade na “Poesia marginal” .....	39
<b>2 SUJEITO LÍRICO ENQUANTO QUESTÃO TEÓRICA CONTEMPORÂNEA</b> .....	56
2.1 Poesia e teatro: aproximações teóricas .....	63
2.2 Endereçamento .....	69
<b>3 ANA CRISTINA CESAR: POESIA, CORRESPONDÊNCIA E DRAMATIZAÇÃO DA INTIMIDADE</b> .....	76
<b>4 PAULO HENRIQUES BRITTO: POESIA, TRADUÇÃO E DRAMATIZAÇÃO DO “EU”</b> .....	123
<b>5 “A SUBJETIVIDADE SE PARECE COM UM ROUBO INICIAL”</b> .....	171
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	208
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	214
<b>ANEXO</b> .....	224

## INTRODUÇÃO

“Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando/ uma informação difícil. Agora o silêncio; [...] primeiro ato da imaginação./ Suborno no bordel./ Eu tenho uma ideia./ Eu não tenho a menor ideia. [...] Autobiografia. Não, biografia” (Cesar, 2013, p. 77). Refletir sobre a enunciação poética e o sujeito no poema é assumir o risco de uma leitura e de uma escrita instável, em direção à interrogação “como escrevê-la se existir não cabe/ na culpada dúvida do ser?” (Cesar, 2013, p. 356). É sobre esse “ser” de dúvida, criado e obliterado no instante do poema, que se debruça este trabalho. O objetivo é analisar de que maneiras o sujeito lírico é engendrado na obra dos poetas cariocas Ana Cristina Cesar (ACC) e Paulo Henriques Britto (PHB), bem como o efeito de subjetividade desenvolvido a partir desse gesto. Propomos uma leitura da obra poética de ACC e PHB<sup>1</sup> com base em um arcabouço teórico que versa sobre a retomada crítica da questão do sujeito lírico na modernidade e contemporaneidade.

Aproximando um pressuposto da filosofia da linguagem de Émile Benveniste<sup>2</sup> (1991) à teoria da poesia acerca da enunciação poética, entende-se por sujeito lírico – ou sujeito poético, eu lírico, enunciador lírico, entre outras denominações similares – a persona ficcional que é gerada e realizada no poema. Esse “eu” é posicionado de modo que se tem a impressão de uma subjetividade que, por sua vez, é engendrada por meio da enunciação, das relações com a linguagem e da abertura para a alteridade. De acordo com Dominique Combe (2010, p. 128), o sujeito poético é gerado a partir de tensões em trânsito no poema, em uma espécie de “[...] jogo do biográfico e do fictício, do singular e do universal”. Por se tratar de uma elaboração ficcional que não diz respeito de forma imediata a nenhum referencial, cabe à crítica ocupar-se das interrogações e as possibilidades na enunciação dessa “voz” lacunar no poema, pois “O corpo não é preciso, e o espírito é impreciso:/ eu não é um nem outro” (Britto, 2012a, p. 18).

Nessa cisão – à moda de Arthur Rimbaud – em que o “eu não é um nem outro” (Britto, 2012a, p. 18), insere-se também o projeto literário do poeta, tradutor e professor Paulo Fernando Henriques Britto (1951). Segundo Daniel Serrano (2023), o escritor situa parte considerável de sua produção entre a obsessão metalinguística e o exercício em direção às barreiras da

---

<sup>1</sup> Obras de Ana Cristina Cesar: **Correspondência incompleta** [1999], **Poética** [2013], **Crítica e tradução** [2016] e **Amor mais que maiúsculo**: cartas a Luiz Augusto [2022]. De autoria de Paulo Henriques Britto: **Liturgia da matéria** [1982], **Trovar claro** [1997], **Macau** [2003], **Tarde** [2007], **Formas do nada** [2012], **Mínima lírica** [2013], **Nenhum mistério** [2018] e **Fim de verão** [2022].

<sup>2</sup> “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (Benveniste, 1991, p. 286).

significação. A essa preocupação constante em fazer poesia sobre a própria poesia, alinha-se outra recorrente característica que, de acordo com Filipe Manzoni (2022, p. 113), coincide com a “[...] presença ostensiva do ‘eu’ como um reinvestimento ambíguo na categoria lírica ou como o centro de um embate entre o preceito cabralino de não escrever sobre si e um ‘encharcamento de subjetividade’”. Dada a imprecisão e à ambiguidade desse “eu”, eventualmente tropeçamos naquilo que não há: “perdão se sou existente/ – perdão! quis dizer ‘insistente’ –,/ mas não há um lugar/ onde se possa estar,/ mesmo que ausente?” (Britto, 2007, p. 68).

Na poesia de Ana Cristina Cruz Cesar (1952 – 1983), o sujeito lírico é colocado como questão ética em sua produção, principalmente no que diz respeito à construção de um efeito de intimidade por meio de uma escrita experimental que coloca em cena um sujeito fragmentado. Para Marcos Siscar (2011, p. 14), pensar em Ana C. é pensar não apenas uma autora ou uma obra, mas pensar um *corpus* responsável por articular um novo paradigma na poesia brasileira contemporânea no que diz respeito à “[...] exposição dramática e patética do segredo da intimidade”. Como veremos, o traço ético pulsante na poesia da escritora se dá por meio de uma relação provocativa com a alteridade, seja pela reelaboração da tensão entre real e ficção ou pela destinação ao leitor. Siscar (2011, p. 24-25) define características na poesia de ACC que articulam uma “política da alteridade” de ordem mais performática, que visa “[...] a cumplicidade ou a irritação de um outro”. Veremos que a relação da poesia moderna e contemporânea com a alteridade é fundamental para a formulação do sujeito poético.

A estrutura geral deste trabalho buscou alinhar a complexidade do tema e apresentá-lo logo de início ao leitor, a fim de propiciar um contato imediato com alguns poemas de ACC e PHB e debater noções importantes para a compreensão geral acerca da questão do sujeito lírico. Em risco, sob vigília, percorreremos tal campo minado de olhos e ouvidos abertos – especialmente nos capítulos 3 e 4 – sem deixar de curtir o “[...] *tea for two*, [...] puro açúcar branco e blue” (Cesar, 2013, p. 96). Assim, partindo da constituição intervalar desse sujeito, do entrelugar primordial entre a linguagem – que ao mesmo tempo o cria e limita – e a alteridade, observaremos como é criado o efeito de intimidade. Na trajetória inconsistente, a despossessão de si eleger antes o gesto que um rosto, “Há uma carta. Alguém esboça um gesto/ – mas não, não era esse o gesto, e o rosto/ o tempo todo não é mais o mesmo” (Britto, 1997, p. 75).

A tarefa central do exercício analítico neste trabalho – que coloca em cotejo poemas de ACC e PHB – leva em consideração a hipótese de que, tanto no projeto poético de ACC como no de PHB, é configurada uma espécie de “ética da dramatização”. Tal “ética” diria respeito

aos procedimentos engendrados por meio da enunciação lírica e do endereçamento, ambos arquitetados de formas diferentes, porém na mesma direção de encenar um efeito de subjetividade. As leituras e análises apresentadas tiveram como fundamental aporte crítico-teórico – para além do material produzido por ACC e PHB – as contribuições de Annita Costa Malufe, Célia Pedrosa, Dominique Combe, Eduardo Veras, Flora Süsskind, Jean-Michel Maulpoix, Marcos Siscar, Michel Collot, Viviana Bosi, Yves Vadé<sup>3</sup>, entre outros nomes incontornáveis para a abordagem dos objetos desta pesquisa.

O **Capítulo 1**, “Breve incursão sobre o sujeito lírico”, é voltado para uma breve investida histórica e teórica a fim de apresentar como o sujeito foi sendo posto em questão, especialmente a partir do século XIX, na produção e crítica de poesia. Ao longo do caminho escolhido para essa tarefa, nomes como Gérard de Nerval, Charles Baudelaire e Fernando Pessoa foram alguns dos poetas que contribuíram para elaborarmos nossa trajetória crítica. Na **seção 1.1**, “A questão do sujeito na poesia brasileira do século XX”, fizemos um apanhado teórico-crítico sobre o tema, passando por nomes como Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Sebastião Uchoa Leite. No **subtópico 1.2**, “Sujeito e subjetividade na ‘Poesia marginal’”, nossa atenção se volta para temas como a contracultura no Brasil sob regime da ditadura militar, divergências e convergências temáticas e formais no fazer poético daquela geração e sobre a reinserção da autoexpressão na poesia dita “marginal”.

O **Capítulo 2**, “Sujeito lírico enquanto questão teórica contemporânea”, é dedicado à exposição e aprofundamento acerca de alguns conceitos advindos, majoritariamente, da crítica acadêmica francesa, sobre a retomada da questão do sujeito lírico na poesia moderna e contemporânea. No **subtópico 2.1**, “Poesia e teatro: aproximações teóricas”, apresentamos de que maneira alguns termos advindos do teatro, como “encenação” ou “dramatização”, ao serem empregados na prática de alguns poetas e no âmbito da crítica de poesia, podem alargar nossa compreensão acerca do poema brasileiro contemporâneo. A **seção 2.2**, “Endereçamento”, recai sobre o conceito de endereçamento lírico, analisando tal procedimento como estratégia de formação do efeito de “subjetividade” e como questão ética e teórica para a poesia brasileira contemporânea.

No **Capítulo 3**, “Ana Cristina Cesar: poesia, correspondência e dramatização da intimidade”, apresentamos algumas reflexões em torno do trabalho da autora, que subverte os

---

<sup>3</sup> Sempre que citarmos “*L’émergence du sujet lyrique a l’époque romantique*”, de autoria de Vadé (2005), contaremos com a tradução (no prelo) de Francine Weiss Ricieri e Maria Lúcia Mendes.

chamados “gêneros íntimos” para construir seu projeto poético “íntimo” e discorreremos sobre a formação dramática do efeito de intimidade nos poemas e sobre o endereçamento como estratégia de provocação do leitor. No **Capítulo 4**, “Paulo Henriques Britto: poesia, tradução e dramatização do “eu””, focamos em apresentar brevemente como o trabalho de tradutor moldou a escrita literária de Britto – principalmente a escrita poética – e, em seguida, analisamos como se realiza a formação do efeito de subjetividade do sujeito lírico, considerando a encenação de uma “autoconsciência” e a relação desse sujeito com o leitor. No **Capítulo 5**, “A subjetividade se parece com um roubo inicial”, aproximamos a poesia de Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto, primeiramente, pela via da intertextualidade, e depois colocamos em cotejo algumas das principais semelhanças e diferenças acerca da formação do sujeito e da utilização do endereçamento como estratégia em seus poemas.

Esperamos contribuir com os estudos acerca da enunciação em poesia, principalmente a partir de alguns estudos mais recentes que se ocupam em discutir a formação do sujeito lírico – alguns ancorados na aproximação entre poesia e teatro – e a propriedade do tema para que repensemos, de maneira um pouco mais ampla, a produção e a recepção de poesia na contemporaneidade. Assim, apesar de concordar com os versos em que o sujeito é posto a cogitar que “seria muito bom saber sair de cena/ sem fazer cenas” (Britto, 2018, p. 66), assumimos o risco e seguimos, com “[...] orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta” (Cesar, 2013, p. 281).

## 1 BREVE INCURSÃO SOBRE O SUJEITO LÍRICO

À parte essa exposição inicial em torno da poesia de ACC e PHB, essa problemática acerca do sujeito, seja social ou poeticamente configurado, remonta a origens afastadas da contemporaneidade. Segundo Luiz Piva (1990), desde sua indissociável origem e prática, poesia e música já estabeleciam um tipo específico de sujeito: o cantor. Ao som da lira – espécie de harpa pequena – ou de instrumentos de sopro similares à flauta, os cantores da Antiguidade articulavam sua prática – misto de recitação, dança e ritual – de maneira **límpica**, pois acompanhados pela música. Piva (1990, p. 17) salienta ainda que “[...] a música era considerada como algo que servia ao texto, transformando-se os esquemas rítmicos da poesia nos modelos dos esquemas rítmicos da música”.

Possivelmente, um dos primeiros passos, executados nesse período, em direção a um intrincamento futuro acerca das noções de “sujeito poético” e “sujeito empírico” – leia-se: autor/poeta – foi a “assinatura” na obra. Diana Klinger (2021, p. 320) escreveu sobre esse início da autoria individual atrelada a uma límpica literária<sup>4</sup>: “a partir de Terpandro, músico e poeta que viveu no século VII a.C., o poeta passa a introduzir, no começo ou no fim do poema, um ‘selo’ que indica sua autoria”. Considerando esse gesto de encenação de um “eu” por meio da autoria, o que indicaria “[...] já na límpica antiga, [...] deslocamentos entre autoria e subjetividade límpica” (Klinger, 2021, p. 323) e a afirmação de Yves Vadé (2005) de que o canto, junto ao acompanhamento musical, sempre esteve associado às emoções e expressões da intimidade, pode-se compreender as mudanças e as relações elaboradas entre literatura e construção da subjetividade. Ao examinarmos as relações da terminologia literária com o campo musical, como “poesia límpica”, “eu límpico” e “lirismo<sup>5</sup>”, percebe-se que a subjetividade e os limites de sua realização na linguagem poética foram – e ainda são – temas fulcrais para a teoria literária.

Apesar do estabelecimento de uma límpica cada vez mais escrita e distante da relação com a música como a que se firmou na Antiguidade e parte da Idade Média, durante o Romantismo

---

<sup>4</sup> Klinger (2021, p. 320) sobre o momento de transposição da límpica puramente oral à límpica escrita – ou literária: “A introdução da escrita na Grécia entre os séculos IX e VIII a.C. levou à criação da límpica literária, a partir da monodia, em que um cantor – que a partir do século V a.C. vai ser chamado de ‘poeta’ – desenvolve uma das partes da límpica coral, que se torna mais extensa e, à diferença do solista, que costumava improvisar, fixa o texto numa única versão”.

<sup>5</sup> O termo “lirismo”, desde o Romantismo – período em que a poesia límpica foi estabelecida como o gênero poético de predileção devido à sua suposta inclinação em “expressar a subjetividade” – sofreu vários desdobramentos. Como conceituação fundamental a esse momento dos Estudos Literários, destacamos a contribuição de Klinger (2021, p. 331), “[...] o que caracteriza o lirismo romântico, é uma relação intensa entre a disposição anímica da voz que enuncia, a paisagem e a sonoridade do poema”.

francês, alguns poetas puderam explorar uma outra visada sobre a dramatização de uma subjetividade na enunciação poética. Segundo Vadé (2005, p. 12), os poetas românticos, ao reconsiderarem uma “voz” no poema, não mais se interrogariam sobre a origem, lugar ou “autenticidade” de tal enunciação:

[...] Diríamos que desde a idade clássica os “cantos” líricos eram produzidos sem serem cantados e que isso contentou seus autores. Mas os românticos querem fazer mais. Eles levam ao extremo a tensão entre uma enunciação lírica que explora todos os recursos da escritura e a vontade de uma presença que, em outras épocas, era reservada à performance oral, ou seja, a uma palavra encarnada em uma voz e em um corpo (Vadé, 2005, p. 12-13)<sup>6</sup>.

Convém revisitarmos alguns momentos históricos para identificar como esses eventos influenciaram a noção ocidental de sujeito. Para Flora Süssekind (1993), a primeira roupagem da subjetividade no ocidente foi conferida pelo cristianismo, que, ao inventar o purgatório, erigiu uma noção de consciência individual no imaginário medieval:

A cada “Eu, pecador, confesso” [...] Aprende-se a enunciar repetidamente um “eu” [...] cuja consciência o define e diferencia de outros cristãos [...] É assim, como pecador, que emerge [...] um sujeito individualizado (Süssekind, 1993, p. 309).

Stuart Hall (2006) traça um percurso sobre a noção ocidental de sujeito individual de onde pode-se elencar três momentos fundamentais: 1) o colapso religioso, social e econômico na sociedade feudal, momento em que a personalidade do ser humano passou a ser requisitada para além de sua condição de servidão; 2) a Reforma e o Protestantismo, que promoveram uma relação mais direta e individual do sujeito com Deus; e 3) a criação do “sujeito cartesiano”, isto é, a estruturação do pensamento e da individualidade em que o sujeito racional, configurado pela prática e pelo conhecimento científico, passa a ser o centro do pensamento político e econômico. Com a complexificação das sociedades a partir do século XVIII, alguns traços da noção do sujeito individual e racional passaram a ceder espaço para uma noção mais social de sujeito. Como ponto de descentramento do sujeito individualizado, Hall (2006, p. 35-46) considera que são cinco os momentos da história moderna que influenciaram a concepção de sujeito em voga:

---

<sup>6</sup> Cf. “[...] *On dira que depuis l’âge classique des «chants» lyriques étaient produits sans être chantés et que chacun s’en contentait. Mais les romantiques veulent faire plus. Ils portent à son comble la tension entre une énonciation lyrique exploitant toutes les ressources de l’écriture et la volonté d’une présence autrefois réservée à la performance orale, c’est-à-dire à une parole incarnée dans une voix et dans un corps*”.

1) o primeiro momento ocorreu a partir da redescoberta da obra de Karl Marx no século XX, o que afetou diretamente a noção de sujeito, pois passou-se a entender o homem não como agente da história, mas aquele que é em grande medida definido pelas condições sociais e históricas; 2) a descoberta do inconsciente por Sigmund Freud e posterior ampliação teórica por Jacques Lacan, de forma geral, com a teoria de Freud sobre o inconsciente, tem-se que a subjetividade é formada de modo diferente da lógica racional, ou seja, não estipula uma noção de unidade no sujeito e se forma na relação com a alteridade. O terceiro momento (3) diz respeito à estruturação da linguística por Ferdinand de Saussure, cujas questões sobre a identidade do sujeito e os significados das palavras em cada língua passam a ser concebidas como estruturas não fixas e que só se dão em contato com o outro; 4) o quarto momento corresponde à noção de “poder disciplinar” em Michel Foucault, que diz respeito à domesticação do ser humano na modernidade tardia, principalmente a partir dos aparatos administrativos de regulação e repressão das populações e, por fim, 5) o efeito do alargamento e difusão teórico-crítica do feminismo, cujo principal contributo ao descentramento do sujeito, para além do debate sobre sexualidade e identidades de gênero, diz respeito à contestação política das instituições e papéis sociais, como: família, o trabalho doméstico e a maternidade.

Em todos esses momentos, de alguma forma, sobressai o fato de que é por meio da crítica à identidade – principalmente no que tange às ideias de unicidade do Ser – que se tem a complexificação e a descentralização da noção de sujeito. No caso da literatura, Sússekind (1993) mostra que os aspectos que mais definiriam como a subjetividade passaria a ser pensada na crítica literária, a partir do romantismo, recaem sobre a mediação de alguma forma de alteridade somada a um estatuto do  **fingir**  em poesia. Sússekind (1993) utiliza uma breve análise do poema “O infinito”, de Giacomo Leopardi, para apontar a linguagem poética como uma possível resposta à crise identitária que ganhou força ao longo dos séculos XIX e XX. Em especial, a autora se detém sobre o início de um dos versos, “eu no pensar me finjo” (Sússekind, 1993, p. 314), para afirmar que “o verso de Leopardi funciona como uma redefinição, via poesia, do sujeito, uma vez que parece se achar filosoficamente descartado” (Sússekind, 1993, p. 314). Não passa despercebida a subversão da expressão cartesiana. O estatuto do “penso logo existo”, que pretende uma subjetividade mediada por meio da razão, cede ao “eu no pensar me finjo”, que insere graficamente o sujeito lírico e o posiciona de modo a encabeçar a subversão da expressão cartesiana, oferecendo a perspectiva ficcional de uma subjetividade falseada. Mediada pela alteridade da linguagem poética, que compartilha uma característica de

descentralizar as funções da linguagem<sup>7</sup>, o tópico da subjetividade em poesia não deixaria de ser revisitado e radicalizado na modernidade, vide a breve incursão, nas páginas acima, acerca da formulação do sujeito como questão para parte da poesia romântica e moderna.

Na obra de Paul Ricœur (1991), objetiva-se a complexificação e a sistematização de uma teoria do sujeito expandida, que busca estabelecer uma outra abordagem filosófica acerca do tema, em contraste com a tradição clássica. Interessa-nos, particularmente, a reflexão do filósofo francês sobre o tempo-espaço privilegiado que a literatura oferece à problemática da identidade e à formação do sujeito. Para Ricœur (1991, p. 138), a teoria narrativa reconsidera a “[...] *identidade pessoal*, que só pode precisamente se articular na dimensão temporal da existência humana”. Tal elaboração tem a temporalidade e a ficcionalização como determinantes:

A noção de identidade narrativa [...] seria o lugar procurado desse cruzamento entre história e ficção. [...] não tomamos as vidas humanas como mais legíveis quando elas são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito? (Ricœur, 1991, p. 138).

O **narrar** ganha atenção especial, pois (re)contar a história de um sujeito é (re)configurá-lo ficcionalmente ao longo de um determinado **tempo-espaço** que possibilita que a literatura funcione como “[...] um vasto laboratório onde são testadas estimações, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética” (Ricœur, 1991, p. 140). Avançaremos da discussão filosófica e literária que diz respeito ao sujeito e a “interpretação de si” (Ricœur, 1991, p. 138) rumo à teoria da poesia, tendo como pano de fundo a modernidade em sentido um pouco mais amplo para depois seguirmos em

---

<sup>7</sup> Para tentar circunscrever uma característica distintiva e subversiva da linguagem poética sobre a linguagem, lê-se em Paz (1996, p. 48-50): “[...] a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. [...] O poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação –, mas é também mais alguma coisa. [...] A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta”. O trecho de Paz (1996) colabora para que compreendamos o efeito de subjetividade no poema como uma das dinâmicas possíveis da “apresentação”. Categoria essencialmente crítica e criativa, a apresentação seria arranjada de modo a reelaborar nossa experiência com o real no poema. O sentir, a memória, a intimidade entre outras qualidades da experiência de vida humana são ficcionalizados, formando um “ser” de poesia: “a poesia é entrar no ser” (Paz, 1996, p. 50). Em consonância a Paz (1996), aproximamos a noção de ludicidade em poesia. PHB, em entrevista cedida em 2007 ao “Balacobaco”, coluna do Portal Terra, afirmou: “boa parte da especificidade da linguagem poética, creio eu, é justamente esse aspecto lúdico dela, a questão do ritmo, da rima, da onomatopéia, do uso musical e lúdico das palavras. Isso é o que há de mais básico na linguagem poética, e talvez seja o que há nela de universal” (Britto, 2007, s/p). Para ACC, “[...] a poesia é um tipo de loucura qualquer. É uma linguagem que te pira um pouco, que meio te tira do eixo” (Cesar, 2016, p. 305).

direção a uma possível linha histórica acerca da noção de sujeito poético<sup>8</sup>. Para alguns críticos e teóricos, a modernidade foi, essencialmente, um processo de reação ou ruptura com a tradição clássica em que se passou a criticar e renegar o passado para então reelaborar, técnico-cientificamente, o presente pensando no futuro. Octavio Paz (1984) define a modernidade como uma espécie de tradição pela instabilidade, que não se fixa ou se mantém a partir da simples ruptura, mas recria sua própria tradição tendo por base a crítica, a negação, as contradições e a diversidade de vozes. “[...] a modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade [...], a modernidade está condenada à pluralidade” (Paz, 1984, p. 18).

É a partir desse conceito que, em um primeiro momento, introduz características fulcrais da modernidade como a transitividade, a heterogeneidade e a pluralidade, que Paz (1984) avança e reelabora o conceito rumo a definições paradoxais. Um exemplo de tal abordagem é o termo “paixão crítica” (Paz, 1984, p. 19), que mostra que a arte e a poesia do presente são articuladas por meio de uma relação ambígua com a crítica, que ajuda a estabelecer a modernidade como “[...] uma espécie de autodestruição criadora” (Paz, 1984, p. 19). Assim, a arte moderna foi configurada a partir da herança advinda da tradição crítica de seu tempo, o que serviria para que “[...] a imaginação poética [erigisse] suas arquiteturas sobre um terreno minado pela crítica” (Paz, 1984, p. 19-20). Segundo Paz (1984, p. 21), a modernidade na qual a literatura e especialmente a poesia estão inseridas é própria de uma “[...] tradição moderna [que] apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica”.

Rumo à poesia francesa, observa-se que, de certa maneira, a ideia de crise na linguagem foi ensaiada na enunciação lírica moderna por alguns de seus principais representantes. Gérard de Nerval é um dos nomes incontornáveis para se pensar a enunciação lírica atravessada por esse impasse que adquiriu força e desdobramentos críticos a partir do século XIX. Na seção poética “*Les chimères*”, publicada originalmente no volume *Les Filles du feu* [1854]<sup>9</sup>, o soneto

---

<sup>8</sup> Com esse movimento, não pretendemos enclausurar outras possibilidades de compreensão histórica, teórico-crítica e filosófica da questão do sujeito em poesia, cuja potência permitiria outras incursões historiográficas, retomadas filosóficas e objetos de análise, partindo da mesma ou de outras culturas literárias. Entretanto, para atender ao recorte e aos objetivos da pesquisa, tal proposta busca um entendimento acerca do sujeito lírico que se desenrola a partir do século XIX, tomando por base movimentos artísticos específicos do período romântico e moderno. Outra escolha importante de se ressaltar é o recorte acerca da produção poética e crítica de determinados autores da literatura francesa, alemã, portuguesa e brasileira que contribuíram diretamente para o tema.

<sup>9</sup> Entre colchetes, nos referimos sempre ao ano de publicação da primeira edição da obra.

de abertura, “*El desdichado*”, anunciava muito do que se discutiria em termos de sujeito lírico na lírica moderna:

*El desdichado*<sup>10</sup>

*Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé,  
Le prince d’Aquitaine à la tour abolie:  
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé  
Porte le soleil noir de la Mélancolie.  
(...)  
Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?  
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;  
J’ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...  
(...)*

(Nerval, 2017, p. 10)

Não coincidentemente, uma edição inglesa de “*Les chimères*”, traduzida por William Stone e publicada pela *Shearsman Books* em 2017, traz como falsa página de rosto a imagem de uma gravação feita a partir de uma fotografia de Nerval (Anexo A), realizada entre o fim de 1854 e o início de 1855. Afora o semblante do poeta e a atmosfera mística engendrada pelo hexagrama desenhado à mão no canto inferior da imagem, logo abaixo à gravação, uma frase manuscrita pelo próprio Nerval chama a atenção: *Je suis l’autre* (Eu sou o outro). Tal afirmação parece corresponder ao primeiro verso de “*El desdichado*” “*Je suis le ténébreux – le veuf – l’inconsolé*” (Nerval, 2017, p. 10) em que o “eu” é colocado não como o eu empírico, isto é, a pessoa do poeta, mas como um **ele**, um **outro** desencantado. No primeiro verso observa-se um enunciador lírico em que se pode inferir seu deslize para além de um “*je*” da enunciação.

Percebe-se no poema de Nerval o caráter dinâmico e inquietante que configura o sujeito lírico. Ao decorrer dos versos, vê-se que o sujeito é posicionado entre um “eu” e um “ele” da enunciação lírica. A cada imagem formada a partir da leitura do poema, o sujeito é colocado ora como “o viúvo” ou “o inconsolado/ Príncipe d’Aquitânia, em triste rebeldia” (Nerval, 2017, p. 10, Tradução de Manuel Bandeira) ora como a dúvida em si “sou Byron? Lusignan? Febo? O Amor? Adivinha!” (Nerval, 2017, p. 10, Tradução de Manuel Bandeira). Em “*El desdichado*”, a principal contribuição para a questão do sujeito na poesia moderna francesa aparenta ser o prenúncio da dúvida e do deslizamento de um “eu” a um “ele” como traço

<sup>10</sup> “Eu sou o tenebroso, – o viúvo, – o inconsolado/ Príncipe d’Aquitânia, em triste rebeldia:/ é morta a minha estrela, – e no meu constelado/ alaúde há o negror, sol da melancolia. [...] Sou Byron? Lusignan? Febo? O Amor? Adivinha!/ As faces me esbraseia o beijo da rainha:/ cismo e sonho na gruta em que a sereia nada... [...]”. Tradução de Manuel Bandeira (2009, s/p).

formador da enunciação lírica. Se antes, conforme escreveu Vadé (2005), a enunciação lírica poderia ser considerada a manifestação do íntimo do poeta, em poemas como “*El desdichado*”, essa mesma enunciação passa a ser construída em torno de um “eu” instável, cuja associação direta a um referencial de sujeito e conseqüente substrato íntimo não pode se realizar.

Se no soneto de Nerval nota-se a formação do sujeito por meio do movimento ao “outro”, – considerando ainda a afirmação *Je suis l’autre* (Eu sou o outro) manuscrita em sua fotografia –, não se pode deixar de citar a contribuição de Rimbaud no alargamento dessa proposta. Em uma carta enviada ao amigo Paul Demeny em 15 de maio de 1871, Rimbaud articula uma espécie de fórmula que sintetiza e radicaliza o descentramento do sujeito na poesia moderna. A sentença reescreve *Je suis l’autre*, tensionando o “eu” e o “outro” na expressão de Nerval não somente no nível ontológico, mas também no nível gramatical: *Je est un autre* (Eu é um outro<sup>11</sup>). Ao compararmos as duas sentenças, verifica-se o reposicionamento do pronome pessoal da primeira pessoa do singular – *je* – para o pronome de terceira pessoa do singular – *il/elle* –, ambas em relação à conjugação do verbo *être* (ser) em francês. Isso sugere não só uma ampliação da abertura do sujeito lírico à alteridade, mas também um desmonte, a nível gramatical, de uma concepção fixa desse sujeito. O “outro” também passa a ser classificado por um artigo indefinido – *un* (um) – e não mais por – *le* (o). Tanto a proposta de Nerval quanto a de Rimbaud apontam para a fissura na compreensão cartesiana da concepção de sujeito – como visto em Hall (2006) – fixada em parte do pensamento moderno.

Essa concepção moderna, que diz respeito a uma parcela do pensamento filosófico, não deve ser encarada com rigidez, pois várias são as linhas ou círculos teóricos e críticos que se desdobram – ou se espiralam – ao longo da história do pensamento. Destacamos uma parte das contribuições dos filósofos do chamado “Primeiro Romantismo Alemão”, situados na transição do século XVIII ao XIX, a fim de contextualizar como a crítica da filosofia e a poesia foram imbricadas como nova *práxis*. Lê-se em Márcio Suzuki (1998, p. 96) que, após a proposição da filosofia transcendental por Immanuel Kant e dos desdobramentos propostos por Johann Fichte, filósofos como Novalis e Friedrich Schlegel avançaram rumo a uma compreensão filosófica para a “metodização do gênio<sup>12</sup>”. Em suma, tal metodização seria um esforço interdisciplinar

---

<sup>11</sup> Cf. Rimbaud (2020, p. 9).

<sup>12</sup> O conceito de “gênio” para a Filosofia remonta à Antiguidade Grega, contudo, nos ateremos à base conceitual comum a partir do Romantismo Alemão. Nos termos de alguns filósofos alemães pós-kantianos, em suma, o conceito de “gênio” tende a uma categoria do intelecto cuja formação se dá pela agudeza de imaginação e entendimento, originalidade e talento artístico capaz de estabelecer regras e modelos às artes. Para aprofundamento em relação à genealogia do tema, recomenda-se: “O conceito de gênio na filosofia”, de Erinaldo Sales (2006).

que sistematizasse instâncias racionais, práticas e subjetivas para uma “saída de si da filosofia” (Suzuki, 1998, p. 96), em que a obra de arte seria a condensação desse novo filosofar.

Em Suzuki (1998, p. 96) nota-se que tal “[...] enlaçamento de filosofia ‘natural’ e filosofia ‘artificial’ requer um talento inalienável de cada indivíduo, só comparável ao de um poeta original”. Suzuki (1998, p. 98) afirma que, a partir da reinvestida crítica dos filósofos do romantismo alemão, foi estabelecido um novo “programa” sobre o “Conjunto orgânico de faculdades da mente em Kant” e sobre a “[...] genialidade duplicada e potenciada em Fichte”, aproximando o estudo da filosofia ao estudo da poesia de maneira que uma se valeu da crítica da outra, chegando mesmo a se fundirem. De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2004, p. 96), “a poesia, para Novalis e Schlegel, era vista antes de qualquer coisa como *poiesis*, como criação e ação”. A imaginação, como fundamento essencial da poesia, deveria se juntar ao entendimento, fundamento essencial da filosofia. Se o poético é tanto representante do **individual** como da **visada do todo**, o filosófico representa o momento universal, um não podendo **ser** sem o “outro”. Para Novalis, portanto, “a poesia é o herói da filosofia” (Seligmann-Silva, 2004, p. 107).

Como visto em Suzuki (1998, p. 96), a nova concepção crítica de filosofia no romantismo alemão assentava-se na proposta de que a filosofia deveria se misturar à vida para engendrar uma “filosofia efetiva”, que não se dedicaria apenas ao modelo de expor e comprovar os fatos do saber, mas antes como construção de um saber a exemplo da linguagem oscilante e criadora da poesia. Em outras palavras, filosofia como prática construtiva em direção ao poético.<sup>13</sup> “O que [os românticos alemães] valorizam na exposição filosófica não é a capacidade analítica, mas sim [...] a dramaticidade da exposição” (Seligmann-Silva, 2004, p. 100-101). Se séculos antes o sujeito para René Descartes era formado pelo *Cogito ergo sum* (Penso logo existo), parte da poesia moderna francesa, afetada pela tendência cada vez mais crítica no pensamento europeu a partir dos séculos XVIII e XIX, em especial aquele produzido no âmbito

---

<sup>13</sup> Em Walter Benjamin (2011), o filósofo retoma os principais conceitos da reflexão sobre as relações entre obra de arte e filosofia do Romantismo Alemão, principalmente a partir de Schlegel e Novalis. Destaca-se o conceito de “médium-de-reflexão” que, em linhas gerais, salienta a potencialidade da obra de arte em prover conhecimento crítico. Assim, a crítica pode ser compreendida “[...] como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (Benjamin, 2011, p. 74). *Grosso modo*, tal despertar crítico promove uma outra visada em relação ao processo de reflexão sobre a obra de arte no que diz respeito à sua conformação. Tanto o objeto artístico quanto o observador/leitor/crítico – espécie de “autor ampliado” (Benjamin, 2011, p. 76) – se configurariam a partir da crítica enquanto método de conhecimento e autoconhecimento.

e ao redor do romantismo alemão, respondeu de forma a considerar e exercitar o impasse e o deslize para fora do “eu” como aspectos constituintes do sujeito lírico.

Avançando pela poesia francesa moderna, destaca-se a relevância de Stéphane Mallarmé. Segundo Haroldo de Campos (1997), foi a partir de “*Un Coup de Dés*” [1897], poema pensado e executado espacial e sintaticamente como uma constelação, inspirado na montagem textual do jornal, que se deu mais um passo rumo ao exercício crítico na prática poética. Em relação à noção de sujeito, percebe-se que, dessa concepção mallarmaica de poesia que privilegiava a materialidade das palavras e o jogo sógnico na realização do objeto poético, a relação entre subjetividade e prática poética foi sendo reduzida, passando-se a privilegiar uma visão construtiva do texto poético em detrimento de uma nova visada sobre o “eu”<sup>14</sup>. Além dos poetas franceses já citados, voltemos nossa atenção para a fundamental influência de Charles Baudelaire e sua obra para a produção e desdobramentos críticos do que se passou a considerar – ao menos por reconhecida parte dos críticos e teóricos da literatura – como poesia moderna.

Baudelaire foi o poeta e ensaísta francês que colocou em prática muito do que se entende como modernidade em poesia. A partir de Baudelaire e das contradições de seu tempo – contradições que também compõem o núcleo duro daquilo que, em linhas gerais, se compreende como modernidade –, os poetas passaram a lidar de maneira mais crítica e ambivalente com a nova realidade daquele momento histórico e com seu fazer literário. Costa Lima (1995, p. 27) postula que é a partir da poesia de Baudelaire que se pôde discutir com mais aprofundamento – vide o trabalho de Walter Benjamin sobre a obra do poeta francês –, as relações entre realidade e poesia por meio do direito do poeta em “[...] explorar-se a si mesmo, de embargar-se com a própria voz” em paralelo à denúncia de uma espécie de “[...] isenção frente à realidade”. Esse estado de coisas apresenta uma tensão que contribuiu para o estabelecimento da oposição entre a subjetividade e o rigor do fazer artístico. Tais rupturas descentralizaram o que se compreendia por realidade, ficção, biografia, entre outras instâncias que afetavam diretamente as noções de sujeito em poesia.

---

<sup>14</sup> Optamos, neste primeiro capítulo, em evidenciar certo aspecto mais antilírico, criado a partir desse Mallarmé de “**Um lance de dados**”, fase que viria a ter mais influência sobre os projetos de determinados poetas concretistas brasileiros da década de 1950 e 1960. Contudo, destaca-se que a obra de Mallarmé vai além dessa faceta. No ensaio intitulado: “Poesia não é brincadeira”, de Mário Faustino [2004], se evidencia uma apresentação mais abrangente e complexa da obra do poeta francês, que leva em conta, inclusive, experimentações com aspectos da prosa para configurar o sujeito nos poemas. Para aprofundamento, além do ensaio de Faustino, recomenda-se: “Três Mallarmés: traduções brasileiras”, de Álvaro Faleiros [2012].

Segundo Hugo Friedrich (1978, p. 36): “[...] com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade da poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos”. A princípio, se assume, a partir dos poemas de Baudelaire, a completa não identificação do “eu” no poema com o autor. Friedrich (1978, p. 37-38) afirma que a “[...] desumanização do sujeito lírico” seria, além de uma necessidade, uma evolução na poesia moderna. Muitos dos teóricos da poesia moderna e contemporânea apontam as inconsistências, simplificações e a noção totalizadora – em relação a uma “estrutura” amplamente descrita e bem-acabada da lírica moderna – vistas em Friedrich (1978).

Um dos primeiros a apontar inconsistências na proposta de Friedrich (1978) foi Michael Hamburger. Em **A verdade da poesia**, Hamburger (2007, p. 43) afirma: “[...] não há uma coisa como um único movimento moderno na poesia”. Para Hamburger (2007), o fato de Friedrich se debruçar quase que unicamente sobre conceitos como “destruição da realidade” ou “despersonalização da poesia” imprime uma única concepção sobre a poesia moderna – que cobriria desde meados do século XIX até meados do século XX – como um sistema “desumanizado” e fechado em si. Hamburger (2007, p. 46-48) contra-argumenta: “[...] o homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrata; [...] A própria linguagem garante que nenhuma poesia seja totalmente ‘desumanizada’”.

Alfonso Berardinelli (2007, p. 16), ao revisitar os pressupostos teóricos acerca da poesia moderna, abordou em vários ensaios o problema da idealização da “linguagem poética como mito”. Especialmente na crítica à **Estrutura da lírica moderna**, o crítico italiano elenca que, entre as lacunas no trabalho de Friedrich (1978), chama a atenção a elaboração teórica que predetermina a autossuficiência da poesia, sua fundamental incomunicabilidade, fuga da realidade e da experiência empírica, desvinculação com as categorias históricas e psicológicas etc. Essa formulação de uma poesia como “puro movimento da linguagem” (Berardinelli, 2007, p. 21), que “[...] se apresenta em seu conjunto como uma criação sem sujeito, uma obra sem autores” (Berardinelli, 2007, p. 21), subestima “as dinâmicas ‘heterônomas’ da literatura contemporânea” (Berardinelli, 2007, p. 21). O autor afirma ainda que em **Estrutura**, Friedrich não se ateuve à pluralidade e hibridização dos gêneros, o que também levou à desconsideração da “[...] atração da poesia pela prosa” (Berardinelli, 2007, p. 29) que já se anunciava, de maneira mais pujante, porém não inédita, desde **As flores do mal**.

Marcos Siscar, em seu artigo “A ‘poesia pura’ como paradigma da tradição”<sup>15</sup>, retoma essa discussão acerca do legado de Friedrich para a crítica em poesia moderna, revisitando não só **Estrutura**, mas também os principais críticos da concepção purista e hermética vista em Friedrich (1978). Hamburger (2007), Berardinelli (2007) e Paul De Man (1999) são alguns dos trabalhos revisitados e, segundo Siscar (2016a), todos contribuem no sentido de complexificar a discussão teórica e propor outras linhas de desenvolvimento – destacando outros poetas – da lírica moderna. O principal ponto de divergência apontado por Siscar (2016a, p. 156) em relação à teorização de Friedrich – que, para Siscar, não foi atentamente considerada pelos críticos da **Estrutura** – seria “[...] a busca da ‘poesia pura’, idealismo do absoluto, renúncia sintomática da realidade”. Desta maneira, Siscar (2016a, p. 157) elucida que “[...] o nome ‘poesia’ continua a ser associado, de diferentes maneiras, a um descompromisso com a história, ou seja, com aquilo que nomeia para nós hoje a ‘realidade’”.

Ao se fiar quase unilateralmente a categorias negativas, como a “despersonalização” e o “obscurantismo”, Friedrich (1978) impossibilita uma leitura mais dinâmica e complexa da questão do sujeito na poesia moderna, não contemplando o processo em torno da enunciação lírica para formação do sujeito, tal qual Michel Collot (2018) escreve em “O sujeito lírico fora de si”. Como apresentado em Collot (2018), – e por outros críticos que compõem o livro *Figures du sujet lyrique*<sup>16</sup> – a retomada crítica sobre a enunciação na poesia moderna compreende o processo de formação do sujeito lírico pelo modo como as tensões no poema são desdobradas em relação à alteridade. Tais tensões ocupam e dão forma ao poema,

[...] lugar por vezes de abstenção ou de proliferação figurativa, esse buraco ou esse *tombeau*, por meio do qual são dramatizadas as violências do real, as descontinuidades de que necessitamos para poder *responder* àquilo que chamaríamos “contemporâneo” (Siscar, 2016a, p. 158).

<sup>15</sup> Em adição, recomenda-se a leitura de “Poesia Pura” (2021), artigo de Francine Weiss Ricieri em que a pesquisadora escreve sobre o desenvolvimento da concepção histórica e teórica do termo. Ricieri (2021) discorre sobre as polêmicas em torno das noções de valor, “puro *versus* impuro”, forma e conteúdo e as problemáticas em torno da recepção crítica acerca da autonomia do objeto artístico. Particularmente sobre a recepção da obra de Friedrich (1978) por parte da crítica brasileira, a autora aponta como a noção de “poesia pura”, a partir de **Estrutura da Lírica Moderna**, pode ter contribuído para leituras enviesadas, estritamente focadas no “antilirismo” da obra de João Cabral de Melo Neto, o que afetaria – como Siscar (2016a) observou – a maneira com a qual a crítica lida com tal desafio teórico na poesia contemporânea.

<sup>16</sup> Organizada a partir de um colóquio de 1995 na Universidade de Bordeaux III, *Figures* é uma obra compilada pelo crítico e professor de literatura francesa Dominique Rabaté e publicada em 1996 pela *Presses Universitaires de France* (PUF). Conta com ensaios que se debruçam sobre as questões em torno do sujeito lírico e enunciação poética, principalmente a partir da poesia francesa romântica, moderna e contemporânea. Alguns dos nomes que colaboraram com o volume – e que são referência para este trabalho – são: Dominique Combe, Jean-Michel Maulpoix, Joëlle De Sermet, Michel Collot e Yves Vadé.

De volta a Baudelaire, talvez o fio que possa ser puxado acerca da questão do sujeito lírico na obra do poeta francês e que encontrou correspondência tanto na crítica quanto no fazer poético daqueles que o sucederam, seja a tópica do fingimento do “eu”. Lê-se em Veras (2022) que a poesia de Baudelaire pode ser caracterizada, em linhas gerais, sob a luz da contradição, da solidão e do fracasso. Em “O albatroz”, poema de “*Spleen e ideal*”, de **As flores do mal**, tais tópicos são observadas. Há a figura imponente do albatroz que, ao passo que é tido pelo sujeito lírico como “o alado viajante” e “monarca do azul” (Baudelaire, 2003, p. 18), é capturado, tirado de seu voo e lançado ao chão no navio, forçado a dividir sua existência com os “[...] homens da equipagem” (Baudelaire, 2003, p. 18) que o humilham. Junto à humilhação, ao fracasso e à impotência do albatroz, a figura do poeta é sobreposta, o que estabelece uma comparação por meio do sujeito lírico entre o “[...] príncipe do céu” (Baudelaire, 2003, p. 18) e o poeta, na medida em que, estando ambos caídos e condicionados ao mundano, distantes da elevação de seus ofícios e de sua solidão exitosa<sup>17</sup>, suas “[...] asas de gigante impedem-no[s] de andar” (Baudelaire, 2003, p. 18).

Essa figura exilada, ridicularizada e envergonhada do albatroz – que alegoriza a figura do poeta –, nos coloca frente a uma temática recorrente em Baudelaire: a questão do fracasso. Veras (2022, p. 77) argumenta que tal tópica não é, necessariamente, negativa dentro da concepção poética ou da produção do autor de **As flores do mal**, devendo ser entendida “[...] num sentido produtivo”. Assim, “[...] fracasso e contradição devem, portanto, ser entendidos como mecanismos poéticos” (Veras, 2022, p. 77). Hamburger (2007) escreveu que tanto a hesitação, a contradição e o fracasso foram, além de elementos poéticos, componentes de um dilema identitário e artístico de Baudelaire. Partindo de um estudo de Jean-Paul Sartre sobre o dilema existencial do poeta francês, Hamburger (2007, p. 14) comenta que Baudelaire foi o “[...] poeta que permaneceu na encruzilhada da modernidade” também pela profunda consciência que tinha de si, o que o fez escrever “[...] sobre seus próprios fracassos e sobre sua suspeita de que ele talvez fosse ‘inferior àqueles a quem desprezava’”.

---

<sup>17</sup> Ao passo que no poema a solidão parece ser uma espécie de refúgio tanto para o albatroz quanto para o poeta, lê-se em Veras (2022) que essa era uma das grandes contradições do trabalho poético e da vida pessoal de Baudelaire. Muitos são os fragmentos de cartas enviadas a amigos e à sua própria mãe que demonstram que a solidão, para o poeta, era motivo de constante sofrimento. Não obstante, em vários poemas em prosa o sujeito lírico tece elogios à solidão e ao exílio, o que o reposiciona de um lugar de puro lamento e melancolia para um lugar de diferenciação e de reconfiguração de seu “eu”, demonstrando como a contradição e a ambivalência são elementos fulcrais para a questão do sujeito lírico em Baudelaire e para a poesia moderna.

A ideia de uma cisão do sujeito poético em paralelo à invenção de sua subjetividade por meio de um jogo de máscaras aparece, na obra de Baudelaire, para além dos poemas. Ao se debruçar sobre a correspondência do poeta francês, Veras (2022, p. 74) apresenta um fragmento de carta em que Baudelaire expressa sua diversão ao lembrar de quando encenava, junto a seu amigo Poulet-Malassis, figuras antagônicas, como um ateu e um jesuíta. O objetivo era contradizer-se e afetar o “outro”, um verdadeiro “jogo de máscaras”, fazendo com que sua articulação de um múltiplo “eu” servisse a seus propósitos: “[...] a contradição, portanto, é um prazer, e no trabalho literário de Baudelaire a coerência e a fidelidade ideológica têm menos valor que o trabalho com a linguagem” (Veras, 2022, p. 75).

Esse prazer, ou o direito reivindicado de fingir-se pela contradição, diferenciação e ironia, é posto em contrapelo à noção de despersonalização postulada por Friedrich (1978). Veras (2022, p. 84) afirma que o projeto político-poético de Baudelaire é desenvolvido como uma “[...] máquina enunciativa polifônica” que articula um sujeito descentralizado, cujo objetivo não seria extirpar sua voz enunciativa de qualquer efeito de subjetividade. O que se tem é um desabitar-se, isto é, deixar-se configurar de maneira múltipla com uma potência lírica transitória e inapreensível, uma “[...] despossessão crítica de si mesmo, que não coincide, todavia, com a despersonalização evocada por Hugo Friedrich, uma vez que prevê também o encontro com o outro, uma abertura para a diversidade do mundo” (Veras, 2022, p. 84).

Mantendo o foco sobre como tal abertura para a alteridade afeta a constituição do efeito de subjetividade do sujeito poético, outro exemplo da obra de Baudelaire parece ser elucidativo. “As janelas”, presente em **Pequenos poemas em prosa**, engendra um sujeito cujo “olhar” e “pensamento” incidem sobre a intimidade alheia. A janela fechada ou mesmo sob a ínfima luz de uma vela é considerada, pelo sujeito, como um objeto mais profundo e deslumbrante que a janela aberta ou iluminada pela luz solar:

Aquele que olha de fora através de uma janela aberta nunca vê tantas coisas quanto aquele que olha uma janela fechada. [...] Aquilo que se pode ver ao sol é sempre menos interessante do que o que se passa atrás de uma vidraça (Baudelaire, 2018, p. 85).

O sujeito lírico é colocado no poema de forma a encenar uma visão que acarreta um exercício criativo focado na figura de uma mulher: “[...] com sua expressão, sua roupa, seu gesto, com quase nada, reconstruí a história dessa mulher, antes ainda, sua lenda, e algumas vezes a conto a mim mesmo enquanto choro” (Baudelaire, 2018, p. 85). No poema, a janela fechada, cuja vidraça é o que separa a dimensão pública da privada, configura-se como aquilo

que dá acesso à elucubração mais ou menos situada entre o ver e o não-ver. Entre o ver e o imaginar, o sujeito é colocado de modo a criar, por meio da narrativa, a subjetividade da personagem, o que afeta a própria condição. Nota-se que se tem a impressão do procedimento adotado pelo sujeito lírico para reconstruir a subjetividade da tal mulher, atuando de forma a desalojar e a recriar o que se percebe do outro, rompendo as barreiras entre público e privado por meio da criação de um objeto estético de outra ordem: o poema em sua concepção moderna, inclusive no que diz respeito ao uso de elementos da prosa<sup>18</sup>.

Interessa ainda como o poema engendra um efeito de subjetividade: “e vou me deitar, orgulhoso por ter vivido e sofrido em outros que não eu mesmo” (Baudelaire, 2018, p. 85). O que o sujeito lírico de “As janelas” faz com o pouco que vê da mulher e de suas condições de vida, conferindo a ela uma subjetividade recriada, é o que nós, leitores, somos convidados a fazer com o sujeito observador do poema. Não há nenhuma subjetividade em si quando se trata de sujeito lírico, mas o efeito de um “eu” que tem particularidades, impressões e intimidades dramatizadas **na enunciação** por meio do trânsito verbal entre si mesmo e um “outro”. No poema é levantada uma última discussão que também atravessa a noção de subjetividade: “talvez vocês me questionem: ‘tem certeza de que essa lenda seja a verdadeira?’. Que importa o que é ou deixa de ser a realidade situada fora de mim, se ela me ajudou a viver, a sentir que existo e o que sou?” (Baudelaire, 2018, p. 85).

Percebe-se que o poema não se rende a determinada premissa de verdade, mas sim reivindica uma “verdade” em si que, por fim, não determina, mas reorganiza formas de agenciamento da linguagem poética, como o próprio efeito de subjetividade do sujeito. Ao sujeito lírico baudelairiano “interessa sentir” para que se possa “existir” em decorrência da elaboração poética da linguagem. A subjetividade encenada pelo **estar** nos “outros” e coparticipar de todas as experiências possíveis seria também um traço de distinção do poeta moderno, segundo pode ser lido em outro poema em prosa, “As multidões”: “o poeta goza desse incomparável privilégio de poder, a seu bel-prazer, ser ele mesmo e outrem” (Baudelaire, 2018,

---

<sup>18</sup> Com base em Berardinelli (2007, p. 179-183, grifo nosso), essa “[...] dilatação discursiva dos limites da poesia”, que pode ser observada com mais força no pós-modernismo, período a partir de 1940, engendra movimentos que vão além da aproximação entre poesia e prosa “[...] exemplos de como, na Pós-modernidade, a poesia forçou os seus limites: **1) recuperando dimensões da prosa ou, às vezes, da teatralidade**; 2) reabrindo o diálogo com a tradição pré-moderna; 3) praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência histórica de tipo monista; 4) mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico a meio caminho entre ‘universo humano’ da experiência e ‘idioteleto’ estilístico”. Vale lembrar: “[...] a pós-modernidade é uma época. Uma situação da arte e da cultura que não pode ser resumida numa só poética e em um único estilo” (Berardinelli, 2007, p. 178).

p. 32). Acerca desse sujeito poético que se funde e se disfarça em “As multidões”, Hamburger (2007, p. 73) escreveu que “o ‘eu’ [...] se torna apenas uma multiplicidade de alternativas, possibilidades e potencialidades”, isto é, tal poema já adiantava algumas nuances teóricas contemporâneas acerca da questão do sujeito, como o conceito de “embricamento lírico” em Collot (2018).

Para além da influência do chamado “Romantismo Alemão” e de um recorte da poesia francesa moderna – exposto por meio dos poetas e teóricos anteriormente citados – cabe uma breve incursão à obra de alguns autores da poesia portuguesa do século XIX e XX para que examinemos a questão do sujeito nesse sistema. Sob a determinação em romper de vez com o Romantismo, bem como subverter o tradicional paradigma burguês e cristão da sociedade portuguesa do século XIX, é erigida a poesia de Carlos Fradique Mendes, notável heterônimo coletivo anterior a Fernando Pessoa. Foram Eça de Queirós, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis que criaram a biografia e empunharam a pena para desenvolver o estilo satanista de seu heterônimo baudelaireano. O modo crítico e racional com o qual os poemas de Fradique Mendes foram escritos buscava trilhar caminhos modernos nas letras portuguesas. Na obra do heterônimo pré-pessoano, alguns poemas são endereçados a Baudelaire, como “A Carlos Baudelaire (Autor das Flores do Mal)”, e em outros, personagens baudelaireanos são retomados, como a passante, em “Intimidade”, ou mesmo Satã, em “Serenata de Satã às estrelas”<sup>19</sup>.

A pedra fundamental colocada por Fradique Mendes na tradição poética portuguesa e que se relaciona diretamente com a problemática do sujeito lírico é a heteronímia. Apesar de não surgir na modernidade, a heteronímia foi uma tendência que se difundiu nesse período histórico. O termo, que advém de *hetero*, vocábulo grego que significa **outro** é, segundo Lisa Vasconcellos (2013, p. 23), “[...] um nome imaginário ao qual um escritor atribui a autoria de obras suas, mas cujo estilo é marcadamente diferente do seu”. A autora afirma que o principal efeito da heteronímia é que o autor se sinta, das mais diversas maneiras, como um “outro”.

Nas primeiras décadas do século XX em Portugal, em meio à agitação política travada entre monarquistas e republicanos, o agravamento da tensão e o conseqüente surgimento da Primeira Guerra Mundial, o que fazer “[...] diante de um mundo individualista, em que a ideia do divino e da ascese romântica perdera sentido, como dar conta de um cotidiano em tensão[?]” (Paixão, 2019, p. 127). Nesse contexto, surgiu a chamada “Geração d’Orpheu”, composta por

---

<sup>19</sup> Cf. A dissertação de Mestrado de Maria Clara Rodrigues Noronha intitulada: “Sintomas baudelaireanos: satanismo poético em Carlos Fradique Mendes um semi-heterônimo português à maneira de Baudelaire”.

poetas como Mario de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Para essa geração, descentralizar o sujeito de sua pretensa unidade era um dos tópicos centrais. A amizade e colaboração entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa rendeu uma vultosa correspondência, em que se lê o desenvolvimento de diversas ideias sobre poesia e movimentos artísticos de vanguarda. Ambos os poetas, em seus respectivos trabalhos literários, ensaísticos e correspondência, contribuíram de forma direta para o alargamento das concepções de sujeito em poesia e para o pensamento sobre os limites da linguagem naquele período.

Antes do primeiro número da **Revista Orpheu**, Sá-Carneiro já havia lançado **Dispersão** [1914], volume de poemas em que aparece “Partida”, texto em que o eu-lírico parece reclamar uma cisão de si: “ao triunfo maior, avante pois!/ O meu destino é outro – é alto e raro./ Unicamente custa muito caro:/ A tristeza de nunca sermos dois...” (Sá-Carneiro, 2006, p. 5). Segundo Fernando Paixão (2019, p. 132), esse lamento de “nunca sermos dois” vai de encontro com a expressão “*je est un autre*” de Rimbaud, pois, enquanto o poeta francês teoriza sobre a condição gramatical e ontológica de um novo sujeito criado entre “eu” e “ele”, o sujeito poético em Sá-Carneiro é posicionado em direção ao mascaramento, posto de forma a “lamentar” a impossibilidade de uma subjetividade construída pela cisão.

Paixão (2019, p. 134) escreve que Sá-Carneiro sempre “[...] perseguiu uma linguagem extremada, voltada a recriar em nível verbal a radicalidade de uma cisão interior”. A busca de Sá-Carneiro pela criação de uma subjetividade mascarada por meio do poema pode ser observada em um dos seus textos mais sintomáticos acerca da questão do sujeito. Em “7”, poema originalmente publicado na primeira edição da **Revista Orpheu** e que mais tarde comporia o volume póstumo **Indícios de oiro** [1937], nota-se a tensão identitária não somente no nível do enunciado poético, mas que pode ilustrar como a discussão em torno da questão do sujeito em poesia já se fazia presente na produção de alguns poetas portugueses:

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.

(Sá-Carneiro, 1937, p. 14)

Originalmente escrito em 1914, “7” é um poema que, ao lado de “Autopsicografia”, de Pessoa, pode ser considerado como um marco para a questão do sujeito na poesia moderna em língua portuguesa. Enquanto o sujeito poético “[...] fingidor/ Finge tão completamente” (Pessoa, 1998, p. 100), é levado a se ocultar sob diversas máscaras, o sujeito poético em “7” é

posicionado de forma a desvelar esse artifício. O que se lê no poema de Sá-Carneiro é o efeito da negação do subterfúgio ou a instauração poética do impasse nas noções de sujeito e de ipseidade<sup>20</sup>, o que sintetiza alguns dos tópicos teóricos sobre poesia moderna, como a noção de transitoriedade do sujeito, bem como a discussão teórico-filosófica sobre sua gênese e constituição. Em suma, em Fradique Mendes e Sá-Carneiro já é possível identificar o desenvolvimento teórico, estético e filosófico em torno do sujeito lírico que Fernando Pessoa viria a complexificar.

A questão do sujeito é central na obra de Fernando Pessoa e pode ser lida como um caso exemplar da complexa relação entre o “eu” e o “outro”. Conforme escreveu Paz (1984, p. 202) sobre o poeta português, “o verdadeiro Pessoa é outro”. Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 16-17) intensifica o debate sobre o sujeito pessoano e agudiza o deslocamento, proposto por Paz (1984), entre sujeito e obra: “[...] Fernando Pessoa ‘ele mesmo’ não existiu. [...] Deixemos de encarar Pessoa como o centro pleno e fixo de um círculo giratório, como o pai verdadeiro de uma linhagem falsa”. Para a pesquisadora, a questão é mais a **falta** e a **não realização** de um sujeito que o debate sobre um verdadeiro ou falso Pessoa.

Para Perrone-Moisés (2001, p. 93), Fernando Pessoa é um poeta “[...] cujo conhecimento é obrigatório, para quantos se interessem pela poesia de nosso século”. Tal condição não se aplica somente ao exímio manejo da língua portuguesa – que só passou a ser a língua do poeta aos dezessete anos – mas antes pelo trabalho acerca do sujeito na linguagem, haja vista a criação dos seus principais heterônimos. Teatralmente e em declarado frenesi, em 8 de março de 1914, o poeta Fernando Pessoa, “[...] condenado ao fingimento” (Perrone-Moisés, 2001, p. 25), “explodiu” em: Alberto Caeiro, o mestre que, por sua vez, originou os discípulos e irmãos Ricardo Reis e Álvaro de Campos, todos com projetos poético-filosóficos diferentes e até mesmo opostos em alguns tópicos. Entretanto, é para o ortônimo que a pesquisadora volta sua análise: Fernando Pessoa, presença difusa na obra pessoana.

Perrone-Moisés (2001 p. 28) define esse sujeito articulado a partir do ortônimo como um “sujeito vácuo” ou produto ficcional de um “eu” que surge do entrelugar, “[...]”

---

<sup>20</sup> O conceito de ipseidade nesta pesquisa remete às contribuições de Ricœur (1991) no que tange às significações plurais de identidade. Combe (2010, p. 128) aproxima o conceito de ipseidade à questão do sujeito lírico. Sumariamente, tal concepção se assenta sobre a relação do sujeito lírico com a alteridade e com si mesmo em uma espécie de dupla postulação. Esse imbricamento recíproco, ao invés de fixar qualquer noção de identidade ao sujeito, é balizado pelo caráter dinâmico e transitório de formação do eu lírico no poema: “não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. [...] Paul Ricoeur [...] prefere a ideia de uma ipseidade fundada na presença a si mesmo, sem postular a identidade”.

instavelmente instalado entre um heterônimo e outro, nos intervalos”. No poema “Fresta”, o sujeito é colocado nesse interstício: “em meus momentos escuros/ em que em mim não há ninguém, [...] revivo, existo, conheço;/ e, inda que seja ilusão/ o exterior em que me esqueço,/ [...] entrego-lhe o coração” (Pessoa, 1998, p. 102). Torna-se possível uma espécie de fórmula verbal para o sujeito em Pessoa: “Eu – se é que existe um eu – estou nos outros”. Tal manobra é um passo sem volta para o sujeito pessoano, pois: “a heteronímia [que] nascera como aspiração ao universal, como esperança da Unidade” (Perrone-Moisés, 2001, p. 29) já surge como fracasso: “[...] nenhum dos heterônimos e nem o ortônimo é ‘ele mesmo’; [...] cada um deles remete a outro, e a soma de todos esses *nomes* é o *anônimo*” (Perrone-Moisés, 2001, p. 29-30). Enquanto a “desposseção crítica de si” (Veras, 2022, p. 84) em Baudelaire seria a abertura do enunciador poético à alteridade do mundo e às conseqüentes relações **sem** perder de vista o “eu”, isto é, certa referência por trás das “máscaras”, o que ocorre em Pessoa é a radicalização dessa abertura, a máxima dispersão da “[...] entidade múltipla e filosoficamente perturbadora que ele criou” (Perrone-Moisés, 2001, p. 302).

### 1.1 A questão do sujeito na poesia brasileira do século XX

No Brasil, uma investida teórico-crítica e estética acerca do sujeito lírico, que poderíamos considerar como mais próxima das abordagens modernas e contemporâneas que mobilizamos nesta pesquisa, aconteceria mais tarde – se compararmos com o desenvolvimento da discussão na Europa ao longo do século XIX – e talvez com mais nuances no trabalho de alguns poetas do Modernismo<sup>21</sup>. Observa-se tanto na obra de um dos seus precursores quanto na cerimônia de abertura da “Semana de Arte Moderna” menções à cisão do “eu lírico”, assim como um esforço de reinterpretar a subjetividade nas artes. Lê-se no “Prefácio Interessantíssimo”, de Mário de Andrade:

Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória. Parece que sou todo

<sup>21</sup> Cabe destacar que, apesar de neste trabalho o itinerário para abordar a questão do sujeito na poesia brasileira tenha o Modernismo como ponto de partida, na produção de poetas brasileiros de finais do século XIX e início do século XX, como é o caso de Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos, já emergia uma preocupação filosófica e artística em relação à cisão do “eu” e suas implicações na elaboração da “subjetividade” no poema. Recomenda-se os trabalhos de Vagner Camilo, Cilaine Alves e Francine Ricieri sobre a problematização acerca do “eu lírico” em alguns poetas brasileiros do século XIX.

instinto... Não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista (Andrade, 1987, p. 73).

Para além do deboche, “aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei” (Andrade, 1987, p. 60), a anedota do “Dom Lirismo” concentra características que apontam para o Modernismo enquanto projeto estético e, ao mesmo tempo, proporciona uma reflexão sobre enunciação poética. O que o trecho coloca em cena é o lirismo e as reformulações histórico-críticas desse conceito. No trânsito entre “Eldorado do Inconsciente” e “a terra do Consciente” (Andrade, 1987, p. 73), o sujeito parece criticar a transformação estética pautada pelo racionalismo, controle técnico e limpidez da linguagem. Sabe-se que uma das pautas do Modernismo era o combate às regras preestabelecidas do fazer artístico tradicional, bem como a recusa da “Inteligência” institucionalizada, sendo articulado a favor do discurso popular da língua brasileira.

Dito isso, ao nos atermos à questão de como o sujeito é posicionado no trecho, vemos que a enunciação o coloca em um lugar de marginalidade: “sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória” (Andrade, 1987, p. 73). A “subjetividade”, aqui interpretada como suposta declaração de intenções e preferências estéticas, é articulada entre a marginalidade do contrabandista, alguém que não age pelas regras vigentes e atua por interesse próprio, “consigo passar minhas sedas sem pagar direitos” (Andrade, 1987, p. 73), e o intelectual, aquele que pode fundar e encerrar uma escola poética: “está fundado o Desvairismo” (Andrade, 1987, p. 59). O “Prefácio” é, além de um preâmbulo ou manifesto que estabelece algumas bases do Modernismo, um texto lírico no sentido mesmo de articular um “eu” da enunciação em meio ao impasse. Esse sujeito é cindido e envolto em um efeito de subjetividade difuso devido à própria opacidade de uma linguagem poética **fora de si**, desvairada: “[...] prefácio: rojão do meu eu superior. Versos: paisagem do meu eu profundo” (Andrade, 1987, p. 73-74)<sup>22</sup>.

Outra passagem que ilustra a questão do sujeito lírico no Modernismo, principalmente no que diz respeito à reflexão sobre subjetividade, foi a conferência de abertura da Semana de Arte Moderna de 1922, proferida pelo escritor Graça Aranha. Segundo Marcos Augusto Gonçalves (2012, p. 280), o tom geral da palestra: “A Emoção Estética na Arte Moderna”, foi o de reavaliar o momento cultural e lançar ideias a favor de uma nova expressão artística e

---

<sup>22</sup> Para maior aprofundamento acerca da problemática em torno da enunciação poética no Modernismo brasileiro e do lirismo na obra de Mário de Andrade, recomenda-se o ensaio de Raúl Antelo sobre o “Prefácio interessantíssimo” recentemente publicado em: “**Lirismo + Crítica + Arte = Poesia**: Um século de Paulicéia Desvairada” [2022].

individual: “para Graça, o indivíduo, base da estrutura social, passava nos tempos modernos por um processo de libertação propiciado por revoluções políticas e científicas [...] a nova estética, segundo Graça, estimulava ‘o mais livre e fecundo subjetivismo’” (Gonçalves, 2012, p. 281-282). Nota-se que, seja tratando diretamente sobre o lirismo, como visto em Mário de Andrade, seja como defesa – ainda que vaga e destoando do discurso de outros Modernistas – de uma expressão artística mais livre e subjetiva, como visto em Graça Aranha, observamos que, mesmo de maneira incipiente, havia uma preocupação de parte dos Modernistas em propor reflexões sobre o estatuto do sujeito nas artes.

Antes de nos atermos a alguns exemplos da literatura brasileira de meados do século XX para, na sequência, nos voltarmos com mais profundidade para aquela produzida entre as décadas de 1970 e 1980, vale pensarmos essas questões acerca do sujeito lírico e seus modos de formação a partir de dois momentos em especial da literatura brasileira do século XX. O primeiro deles, essencial para a compreensão acerca de como os artistas e críticos do Modernismo pensaram e lidaram com a presença do “outro” em seus respectivos trabalhos, foi aquele proposto por Oswald de Andrade no “Manifesto antropófago” [1928]. O tom geral do texto é de assimilação da alteridade e dos signos estrangeiros, pelo sujeito nativo, por meio do “canibalismo” e sua conseqüente deglutição cultural: “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 2011, p. 67). A palavra de ordem no texto é a ressignificação da forma e a visada crítica em relação à reconstrução de uma subjetividade que passa a ser compreendida como plural, e não unitária ou integral. A atenção voltada ao *outro* da cultura se estabelece como fonte de transformação do “artista devorador”: “[...] Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem” (Andrade, 2011, p. 69).

A partir do pós-guerra, outro momento paradigmático para a poesia brasileira, cujos desdobramentos teóricos, poéticos e filosóficos são ainda verificáveis na poesia contemporânea, foi formulado por Siscar (2018), a partir da poesia de João Cabral de Melo Neto, como “drama da destinação”:

Em Cabral, como já era o caso em Mallarmé, é possível dizer que a crítica à dimensão personalista em poesia se dá em paralelo com a finalidade da relação com o público: uma poesia cujo interesse se limita à vida do poeta é uma poesia em que a dimensão coletiva do efeito literário sai prejudicada. [...] Ou seja, enquanto permanece na esfera do individualismo, não está à altura de sua tarefa criadora do sentido comum que, em Cabral especificamente, liga-se à ideia de atendimento à demanda do público (Siscar, 2018, p. 613).

Siscar (2018), ao se debruçar sobre como parte da poesia contemporânea brasileira se relaciona tanto com uma concepção “cabralina” ou “anticabralina” de projeto poético – ambas, à sua maneira, voltadas à problemática do “eu” nos poemas – posiciona também a questão política da **destinação**. O caminho escolhido por Cabral, segundo Siscar (2018, p. 613), seria “[...] a ênfase técnica dada por [ele] à questão da poesia: sem competência técnica o poeta não é capaz de atender adequadamente à necessidade histórica de seu leitor”. Para Siscar (2018, p. 613), o “drama da destinação” em Cabral, além de indicar uma interpretação possível da poesia brasileira contemporânea, “[...] é também um episódio entre outros daquilo que eu chamaria de *história da alteridade* na poesia moderna, com suas diferentes concepções de relação com o *outro*”. Observaremos alguns autores que ajudaram a formar essa “**história da alteridade**” (Siscar, 2018, p. 613) na poesia brasileira, examinando brevemente alguns exemplos de formação do sujeito poético e construção do efeito de subjetividade.

Como proposto por Costa Lima (1995, p. 25), a “emocionalidade no poema” refere-se à reelaboração da subjetividade no ato da escrita do texto poético. Ao traçar um itinerário pela poesia brasileira do século XX, em **Lira e antilira**, a partir da poesia de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, o pesquisador aborda a tópica do sujeito lírico, nos fazendo pensar, mesmo que de passagem, sobre a construção da subjetividade na obra dos poetas elencados. Para Costa Lima (1995, p. 25), em Bandeira os sentimentos não são reprimidos, de maneira que “Palavras e sentimentos confluem” para estabelecer o texto poético, ainda que matizados pela ironia. Para o crítico literário, Bandeira seria um “[...] poeta de transição porque foco de tensão entre o fluxo para a intimidade, próprio do romantismo, e a projeção inversa para o escavar na realidade externa, característica do modernismo” (Costa Lima, 1995, p. 42).

Essa carga sentimental em Drummond, em conjunto com a ironia “[...] encoberta pelo lirismo” (Costa Lima, 1995, p. 138), articula um sujeito lírico que “[...] se distingue pela apreensão consequentemente realista. Contra uma projetiva mítica, a sua obra propõe uma projetiva realista, marcada até às entranhas pela ideia da corrosão que desgasta seres e coisas” (Costa Lima, 1995, p. 133). De acordo com Costa Lima (1995, p. 133), esse binômio que orienta a sua análise, o “princípio-corrosão”, diz respeito à uma interiorização da experiência de uma “pátria *historicizada*”, isto é, um modo de apreensão da realidade que leva “[...] ao sentimento de angústia, de asco e de desgosto com que partilha do mundo”.

Quanto à impressão de emocionalidade em Cabral, Costa Lima (1995, p. 25) ressalta que, na obra do poeta, o que de fato importa “[...] são as palavras, não seus sentimentos, o que as palavras têm a dizer é bem mais que a dor dos desencontros e das aspirações pessoais”. Costa Lima (1995, p. 25) enfatiza o papel da poesia como “resposta em linguagem” em Cabral, sendo esse um dos aspectos que já anunciava uma maneira diferente de elaborar subjetividade em poesia. Tal “desmitificação do lirismo” (Costa Lima, 1995, p. 224) e o cuidado com as tensões na enunciação poética foram fundamentais para o projeto poético cabralino e, de certa maneira, se evidencia como herança<sup>23</sup> para parte dos poetas brasileiros pós-1960: “[...] seu esforço é o de realizar a subjetividade, o de convertê-la em um objeto paralelo ao pictórico, da música cobiçando não sua fluidez, mas o corte rítmico” (Costa Lima, 1995, p. 221).

Em adição a poetas como Cabral, cujo legado continua a tensionar a crítica e a produção contemporânea, outros nomes da poesia brasileira a partir da década de 1950 podem ilustrar elementos que são observados nas gerações posteriores. Vejamos, de passagem, a poesia de José Paulo Paes e Sebastião Uchoa Leite ajustando o foco em direção à questão do sujeito. José Paulo Paes, poeta, crítico literário e tradutor, foi um dos autores cujo trabalho com a poesia – principalmente a partir de 1960 – foi direcionado para uma escrita que pretendia extrair o máximo do mínimo. Seus poemas curtos apontam para características gerais do que viria a ser mais notadamente observado em parte da poesia brasileira do pós-ditadura militar. Davi Arrigucci Jr., na apresentação da antologia **Melhores Poemas**, organizada a partir da obra de Paes, já afirmava o projeto poético do autor como “uma forma de condensação” alinhada à “[...] irônica atitude diante de si mesmo” (Paes, 2003, p. 9) como traços marcantes de sua poesia.

Lê-se em “Poética”: “conciso? com siso/ prolixo? pro lixo” (Paes, 2003, p. 162). Em “O poeta, ao espelho, barbeando-se”, percebemos indícios de uma lírica que engendra um sujeito lírico quebrado, tal qual os versos no poema “o rito/ do dia/ o rictus/ do dia/ o risco/ do dia/ EU?/ UE? [...] mas a barba/ feita/ a máscara/ refeita/ mais um dia/ aceita/ EU/ EU (Paes, 2003, p. 122-123). Nota-se como o sujeito lírico vai sendo esfacelado, verso a verso, enquanto imerso

---

<sup>23</sup> Conforme Veras (2020, p. 153): “uma possível narrativa da poesia brasileira dos últimos quarenta anos poderia ter como impulso a ideia de uma ‘relação tensa com a poética de Cabral’ (SISCAR, 2018, p. 610)”. O pesquisador reforça que a visão de Cabral como poeta antilírico tem sido questionada por parte da crítica contemporânea: “apesar dos esforços louváveis e necessários que a Crítica – principalmente universitária – tem feito para desconstruir o lugar-comum do poeta duro, antilírico, negador da subjetividade e da música, é preciso compreender que as respostas que a poesia contemporânea brasileira dá ao legado de João Cabral não estão imunes ao discurso algo mitificante que se construiu ao redor do poeta ‘áspero” (Veras, 2020, p. 154). Recomenda-se o ensaio: “João Cabral vê seu rosto no desenho do mundo”, de Leonardo Gandolfi (2010), para aprofundamento sobre os pontos de contato entre a poesia e a biografia de Cabral.

em uma rotina que o faz duvidar de sua pretensa identidade. Resta ao “poeta” de frente ao espelho, o ritual forçado de reconhecer algum rosto, algum “EU”.

O poeta e tradutor Sebastião Uchoa Leite, que, diferentemente de Paes, só viria a publicar o primeiro livro de poemas em 1960, é outro caso emblemático. Paulo Andrade (2014, p. 17), destaca que o sujeito lírico na obra de Uchoa Leite “[...] se oculta ou se multiplica sob máscaras diversas como serpentes, vampiros, personagens de quadrinhos, de cinema e clássicos da literatura. Trata-se de uma poesia cuja voz se coloca em permanente desconfiança”. Essa desconfiança se materializa no poema, por vezes, contra a própria “voz” lírica: “eu não sou eu/ nem o meu reflexo/ [...] estou fora de foco/ atrás de minha voz/ perdi todo o discurso/ minha língua é ofídica/ minha figura é a elipse” (Leite, 1988, p. 132, *apud* Andrade, 2014, p. 36). O trecho corresponde a versos de “Metassombro”, poema articulado sob o signo do duplo, que vai de uma crise de não identificação até o ateste da impossibilidade da linguagem em formular um semblante e um discurso possível a esse sujeito.

Para além, trata-se muitas vezes de uma escrita que além de dramatizar um sujeito insere o próprio nome do poeta, por vezes de forma fúnebre – ainda que de maneira irônica e jocosa, como se via em muitos de seus contemporâneos. Como disse o próprio Uchoa Leite, muitos de seus poemas serviram de protesto contra a vitalidade estética de alguns “poetas marginais”, “eles exaltavam muito a vida e eu fiz uma poesia antivitalista” (Azevedo; Matinelli, 2004, p. 206). Prova disso é o poema que inicia seu:

[...] *Antilogia*, o “lúgubre livrinho preto<sup>24</sup>”, que não por acaso se inicia com uma epígrafe tomada ao poema-epitáfio de Tristan Corbière, fechando-se com um laforguiano auto-epitáfio (“aqui jaz/ para o seu deleite/ sebastião/ uchoa/ leite”) (Azevedo; Matinelli, 2004, p. 206).

Como observado, a cisão do sujeito como questão para a poesia brasileira torna-se mais explícita e amplamente praticada a partir das décadas de 1960 e 1970. Nesse período contracultural, marcado pela instituição e constante agravamento da ditadura militar, as reencenações do sujeito eram engendradas em paralelo à busca por uma outra comunicabilidade e novas perspectivas quanto a performance da autoexpressão no discurso poético. Espécie de marco na curadoria e difusão da poesia brasileira contemporânea, a antologia **26 poetas hoje** [1976], organizada pela escritora e ensaísta Heloísa Buarque de Hollanda<sup>25</sup>, é uma amostra

<sup>24</sup> Comentário de Ana Cristina Cesar quando, em 1979, Sebastião Uchoa Leite encontra a poeta e a apresenta sua mais nova publicação, cuja arte de capa lembrava um esquiúfe e contava com algumas ilustrações que faziam alusão à figura do Drácula (Azevedo; Matinelli, 2004).

<sup>25</sup> Em 2023, Heloísa Buarque de Hollanda passou a adotar o nome materno: Heloísa Teixeira.

essencial da produção desse período. Dentre os poetas e poemas selecionados, para além de ACC, outros autores se destacam pela configuração do eu lírico ao lado da irreverência dos versos, é o caso do poeta e letrista piauiense Torquato Neto.

Paulo Pires, no prefácio de **Torquatália**, aponta para uma poesia em ziguezague e inconstante, que “[...] vai costurando imagens despedaçadas de músicas, clichês e poemas. Como na recriação do ‘Poema de sete faces’ de Drummond [...] em ‘*Let’s play that*’ (‘Quando eu nasci/um anjo louco muito louco/veio ler a minha mão’)” (Neto, 2004, p. 24). Constata-se em “Cogito”: “eu sou como eu sou/ pronome/ pessoal intransferível/ do homem que iniciei/ na medida do impossível” (Hollanda, 2007, p. 65). No trecho de “Cogito” destaca-se o sujeito lírico cuja indeterminação quebra com a filosofia cartesiana de sujeito, isto é, o cogitar não seria mais pré-requisito para o ser. Oscilando entre o efeito de autorreflexão e a sistematização gramatical, o “homem” que surge nas páginas é essencialmente paradoxal “na medida do impossível” (Hollanda, 2007, p. 65).

Outro poeta que figura em **26 poetas hoje** é o mineiro Francisco Alvim. Dono de particular concisão e de um ouvido interessado em captar e lançar à página as mais variadas falas e feridas abertas do Brasil. Lê-se em “Quer ver?”: “Escuta” (Alvim, 2018, p. 240) a concisão do poema de apenas um verso responde ao título e, de certa forma, à própria técnica do poeta. Em outro poema, intitulado “Descartável”: “vontade de me jogar fora” (Alvim, 2018, p. 240). Devido à característica auditiva arquitetada na produção de Alvim que, como vimos, encerra em verso um momento exterior, nota-se um sujeito tensionado entre o mínimo de linguagem e o máximo de interpretações possíveis, dado a abertura do poema a quem o lê.

Para Heitor Ferraz (2004, s/p), nos poemas de Alvim, o efeito de uma subjetividade se confunde com a pluralidade de vozes, “[...] o poeta não se utiliza da máscara [...] para expor seus próprios ou alheios sentimentos. Ele recolhe frases e sentimentos gerais de uma experiência bastante particular, que é a brasileira”. Com mais fôlego narrativo e ainda em busca de experiências contrastantes, em “Cidade”, poema que consta em **26 poetas hoje**, “[...] vejo-me no que sou: Arquitetura desolada – / restos de estômago e maxilar/ com que devoro o tempo/ e me devoro” (Hollanda, 2007, p. 21) observamos um exemplo de estilhaçamento do eu lírico, ou uma “[...] experiência do desaparecimento intermitente do sujeito” (Ferraz, 2004, s/p), que é configurado ao passo que é digerido.

O recorte acima, apesar de sucinto, serve como moldura para que, a partir da próxima seção, nos voltemos para a poesia brasileira contemporânea, mais especificamente àquela

produzida em meio à ditadura militar. Segundo Ítalo Moriconi (1998, p. 15), o que foi colocado em evidência na geração de poetas pós-68, acerca da questão do sujeito, foi a retomada do “eu”, na prática poética, não “[...] como um bloco homogêneo ou ingênuo”. Para Moriconi (1998, 15-16), os trabalhos que mais se destacaram mantiveram certo “[...] *distanciamento* em relação à posição de um sujeito plenificado e presente a si [cuja] questão do sujeito [foi] colocada para ser desestabilizada, desconstruída [...] ou negada e satirizada”. Se durante a primeira metade do século XX, parte dos poetas brasileiros não voltaram sua poesia, com o devido empenho, para as questões em torno da subjetividade lírica, os poetas da chamada “geração marginal” levaram a “questão da subjetivação” (Moriconi, 1998, p. 16) e da “afirmação individual” (Moriconi, 1998, p. 16) como aspectos centrais para que se inaugurasse “[...] toda uma nova família dentro da poesia brasileira” (Moriconi, 1998, p. 16).

## 1.2 Sujeito e subjetividade na “Poesia marginal”

Quanto a uma abordagem histórica e teórica acerca da subjetividade na poesia brasileira contemporânea<sup>26</sup> – em meio às diversas outras possibilidades que poderiam ser igualmente expostas –, escolhemos partir da produção crítica e poética dos chamados “poetas marginais”. Moriconi (1998, p. 13) tenta resumir esse “grupo” de poetas que combinavam “hedonismo e contracultura” nos seguintes termos:

[...] a marca dos anos 70 viera desde o início revestida pelo impacto da presença de uma geração (a marginal) que escrevia e agia (e sua escrita se queria registro de ação existencial) ostensivamente diferente de seus antecessores imediatos dos anos 60 (Moriconi, 1998, p. 12).

Sabe-se que o tom geral da produção desse restrito grupo de poetas cariocas – ou radicados no Rio – era, além da realização e celebração de uma escrita instantânea com ar rebelde e descompromissado, manter próximas – ou mesmo indissociáveis – poesia e experiência de vida<sup>27</sup>. Particularmente sobre a questão da subjetividade, Viviana Bosi (2021) afirma, em muitos casos, a coincidência entre o sujeito lírico dos poemas marginais e a pessoa

<sup>26</sup> Segundo Pedrosa (2015), a partir da transição da década de 1970 a 1980, passou-se a usar cada vez mais o termo “contemporâneo” para tentar dar forma a concepções ainda informes sobre a literatura daquele período, em uma tentativa de classificar a própria lacuna de parâmetros quanto a produção e a crítica em poesia. Gradativamente, a ideia de produção poética contemporânea vem se aproximando de uma noção de produção poética do presente permeada pela heterogeneidade de formas e meios e pela pluralidade de discursos e orientações estéticas.

<sup>27</sup> Trecho de: “Onde se lê poesia, lê-se vida” para ilustrar o tom geral da produção dos chamados “poetas marginais”: “são as vivências cotidianas do poeta, os fatos mais corriqueiros que construirão a matéria da poesia. ‘Dá um flagra no ego/dispara’, lê-se no poema ‘take’ de Ledusha, uma espécie de ‘receita’ do fazer poético do período” (Süssekind, 2004, p. 115).

empírica dos próprios poetas. Muitos inseriam os próprios nomes nos versos de seus poemas, realizando a vontade de imbricar biografia e poesia, outros se isolavam em comunidades afastadas para viver e produzir juntos, criando poemas a várias mãos, o que remonta a um efeito de subjetividade compartilhada. Ao comentar o panorama da poesia dita “marginal”, considerando principalmente a relação entre o momento político-cultural e a produção de poesia, Moriconi (1998) escreveu:

É total a descrença em relação a grandes projetos, começando pelos literários. Estamos longe das gloriosas ambições que tinham motivado os mestres modernistas de 22 e 30 [...]. Longe também do entusiasmo pela modernidade que animara a vanguarda concretista dos anos 50 (Moriconi, 1998, p. 15).

Essa descrença, advinda da não identificação desses poetas com projetos poéticos vanguardistas, ajuda a estabelecer traços marcantes que podem ser observados de maneira geral na produção poética brasileira dos anos 70. ACC também escreveu sobre alguns traços marcantes da poesia de sua geração. No ensaio “Nove bocas da nova musa”, a autora definiu a poesia que se anunciava como “anticabralina por excelência” (Cesar, 2016, p. 185). Como pontuou Moriconi (1998), a “poesia marginal” não se identificava com as correntes vanguardistas – como o concretismo –, era pensada e executada na contramão da poesia realizada pela geração anterior. A “nova musa”, como afirmou ACC, “[...] distancia-se da não discursividade, da quebra com a sintaxe, dos jogos ótico-verbais. [...] a nova musa proclama a falência das vanguardas” (Cesar, 2016, p. 186). Um poema de ACC talvez ilustre com mais dinamismo – e ironia – o panorama geral da “nova musa”:

poeminha-minuto  
(para ir de encontro às leis do grupo)

eu te chamei de sacana porque tenho ciúmes  
dos catorze versos você fez  
neste fim de semana.

(Cesar, 2013, p. 333)

O título do poema faz referência ao “poema-minuto”, espécie de composição cuja principal característica seria a concisão e a espontaneidade. Em linhas gerais, no poema de ACC, o sujeito lírico é posicionado a fim de revelar ciúmes a um interlocutor que escreveu um soneto e sua forma fixa, como se a enunciação servisse para criticar – ir **de encontro** – às “leis

do grupo<sup>28</sup>”, preferindo um outro caminho ao “desbunde” literário. Ressalta-se que a ironia do “poeminha-minuto” reside também em reivindicar o soneto e um traço da tradição literária das formas fixas – mesmo que em âmbito temático – para dentro de uma composição difundida pelos “poetas marginais” que, em geral, se posicionavam contra o construtivismo.

Em uma das primeiras entrevistas publicadas de Paulo Henriques Britto, datada de agosto de 1989, perguntado sobre quais eram as principais diferenças entre a poesia de 70 e aquela poesia dos anos 80, o poeta carioca afirma ao suplemento de cultura paranaense **Nicolau**, privilegiando a exposição em torno da questão do “eu”:

Nos anos 70, a poesia que começou a ser feita pela nova geração era voltada basicamente para a expressão direta da vivência imediata, sem nenhuma preocupação formal [...] tínhamos uma produção copiosa de poetas jovens, cheios de vivências novas a exprimir, com muita garra e paixão, porém, de modo geral, escassos recursos técnicos, incapazes de ir além da pura catarse pessoal. Nos anos 80, porém, [...] passada a fase do poema catarse, se passou a fazer uma poesia mais elaborada, mas ainda, como a poesia dos anos 70, voltada para a realidade, para a vivência pessoal. Estes novos poetas deixaram de lado o preconceito contra a expressão individual na poesia, sem jogarem fora as importantíssimas lições de rigor e seriedade aprendidas com Cabral e os concretistas (Britto, 1989, p. 25).

Mais tarde, em entrevista publicada em 2004 pela Revista Bula, realizada por Euler Belém, Carlos Leite e Francisco Perna, Paulo Henriques Britto rememorou o mesmo movimento literário pós-vanguardista ressaltando alguns autores que destoavam da “lei do grupo”: “a poesia marginal foi uma reação saudável ao excesso de cerebralismo dos concretos. A maior parte dela ficou muito datada, mas alguma coisa sólida restou do movimento, como o melhor de Ana Cristina César e Chacal, entre outros” (Britto, 2004, s/p). ACC e PHB, ao refletirem sobre a “poesia marginal”, não deixam de salientar a potência e os desafios de sua novidade à época, bem como criticam a produção daqueles que foram seus contemporâneos, apontando para o “tom geral” e para os projetos que se diferenciavam. Bosi (2021, p. 303) diferencia na “poesia marginal”: “[...] uma produção no geral eufórica e acintosamente direta e outra dúvida, cuja negação do literário se deveu ao sufocamento do espaço social, conduzindo à descrença em relação à própria configuração do poema”.

---

<sup>28</sup> Pode-se ler um “resumo” do estado geral da produção poética da década de 1970 em outro poema-minuto de Ana C. O título evoca essa espécie de estatuto da instantaneidade e coloquialidade que estava em voga em grande parte da produção dos “marginais”: “A lei do grupo/ todos os meus amigos/ estão fazendo poemas-bobagens ou poemas-minuto” (Cesar, 2013, p. 333).

Desse modo, a reelaboração acerca da subjetividade passa, segundo Moriconi (1998, p. 15), pela encenação da experiência do corpo: “o apego ao corpo é a única coisa que sobra no contexto de ceticismo – e até cinismo – generalizado entre os poetas e intelectuais mais típicos dos anos 70”. Para o crítico, tal reinserção do corpo na pauta poética daquela geração

[...] recoloca no cenário o valor da poesia como encenação da subjetividade. Tal valor fora banido pela geração de críticos universitários que nos anos 60 endossara tanto a ideologia antilírica de João Cabral quanto o conceito de poesia antiexpressivista [...] dos concretos. O paradigma cabralino-concretista construído a partir desses critérios conjugava à mallarmaica desapareição elocutória do eu a imposição de uma estética de *rigor*, contraposta à *eloquência* modernista (Moriconi, 1998, p. 15).

Essa “volta do eu”<sup>29</sup> (Moriconi, 1998, p. 15), no entanto, não foi tratada de forma homogênea ou desvinculada da preocupação estética por todos aqueles poetas. Em poemas de Geraldo Carneiro, Waly Salomão e Silviano Santiago, a negação, a sátira ou o pastiche contribuíram “[...] para a indecisão entre fortalecer e desestabilizar a posição do sujeito” (Moriconi, 1998, p. 15). Para poetas como Armando Freitas Filho e Francisco Alvim, a questão do sujeito e do engendramento de uma subjetividade tende à desconstrução e, de forma mais radical, a noção de sujeito em Ana C. vai ao encontro de uma subjetividade “[...] lacanianamente estilhaçada e radicalmente historicizada mediante a jogos intertextuais” (Moriconi, 1998, p. 16). A própria ACC comenta a tendência à fragmentação na “poesia marginal” em um trabalho de mestrado<sup>30</sup> para a disciplina “Comunicação e Direito”:

É importante observar como a fragmentação é dado distintivo dessa produção em geral. Na “nova sensibilidade” pós-tropicalista, a cultura (o saber, a técnica) é redimensionada pela loucura (percepção fragmentária) e vice-versa. [...] Na verdade, esse gesto de recolher partes do real se manifesta como forma de apreensão de mundo extremamente vinculada a uma postura geral da vida.

<sup>29</sup> Apresentamos um contraponto a essa ideia de “volta” ou “retorno do eu” para complexificar o entendimento sobre o tema: “a ideia de ‘retorno’ me parece problemática por mais de uma razão. Em primeiro lugar, porque minimiza o entendimento da noção de sujeito e de sua presença [...] em obras anteriores, que exemplarmente o excluíam; em segundo lugar, porque se apoia historicamente na suposição de que as propostas de abstenção do sujeito seriam ao mesmo tempo o ápice e o modelo do tratamento da questão da subjetividade na poesia moderna – em relação às quais o contemporâneo seria uma espécie de repetição. [...] Uma análise responsável dessa questão deveria, portanto, levar em conta a complexidade da noção de sujeito tanto quanto as diferentes possibilidades de ‘tradição’ que estão em jogo (para além da tradição antilírica)” (Siscar, 2018, p. 610-611).

<sup>30</sup> Ao longo de sua vida, ACC concluiria dois mestrados. Em 1979, Ana Cristina conquistou o título de mestre em comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. De sua pesquisa na pós-graduação em Comunicação, surgiria o livro: **Literatura não é documento** [1980], em que a autora estudou as relações entre literatura e cinema documentário no Brasil. O segundo título, *Master of Arts em Theory and Practice of Literary Translation (with distinction)* foi conquistado em 1981 após período de estudos na Universidade de Essex, Reino Unido. Sua dissertação na área de tradução literária foi construída a partir de notas da autora sobre a tradução para a língua portuguesa do conto *Bliss* – “**Êxtase**” na tradução de ACC – de Katherine Mansfield.

Mais do que uma observação, em que sujeito e objeto estariam delimitados, a fragmentação é sentida no nível das próprias sensações mais imediatas. Mais que um procedimento literário, a fragmentação é nesse grupo um sentimento do mundo (Cesar, 2016, p. 254-255).

Ao tentar sistematizar os matizes do sujeito lírico característico da poesia dos anos 1970, Bosi (2021, p. 350) sugere duas direções: “[...] a de uma subjetividade problemática, em que os limites entre o dentro e o fora são porosos e por vezes conflitantes; e a do impulso de participar da vida coletiva”. Em relação à primeira direção, Bosi (2021, 351) aponta que, apesar de muitas vezes o poeta ter consciência da incapacidade da representação de sua subjetividade, engendraria um sujeito cindido em meio “[...] a necessidade da aposta neorromântica numa aparente confissão [...] como defesa contra o formalismo impessoal, [em que] supõe-se um impulso de fusão entre subjetividade e vida exterior”. O poema “Fazer carreira”, de Freitas Filho, nos auxilia a ilustrar um tipo de sujeito lírico alinhado a esse primeiro grupo:

Fazer carreira  
 é sair correndo por fora  
 — como um ladrão —  
 de dentro de si mesmo  
 virando-se pelo avesso  
 ao encaço do futuro  
 engolindo sapos  
 poemas e sopapos  
 comendo de tudo  
 e cometendo sem parar  
 paráfrases, pastiches, mélanges  
 marmeladas  
 competindo  
 não apenas  
 por um lugar ao sol  
 mas pelo lugar do sol  
 na vanguarda  
 ou entre os marginais  
 (...)

(Filho, 1982, s/p)

No excerto, o sujeito é articulado como um carreirista em desabalada corrida para atingir seu “lugar ao sol”, indo do mais “subjetivo” ao mais “objetivo”. Nesse frenesi, o “correr por fora” diz respeito à subversão de si mesmo “virando-se pelo avesso” (Filho, 1982, s/p) ao mesmo tempo em que comete “crimes poéticos”, passando pela exterioridade das “paráfrases, pastiches, mélanges/ marmeladas” (Filho, 1982, s/p) para alcançar seu paradoxal objetivo “na vanguarda/ ou entre os marginais” (Filho, 1982, s/p). Para Bosi (2021, p. 316), a poesia de Filho

– assim como a de ACC – pode ser considerada um bom exemplo desse tipo de engendramento do sujeito por apresentar um “[...] impulso tenso de superar a expressão pronta sem cair no cerebralismo assubjetivista, nem no pseudoengajamento, nem no espontaneísmo”.

Na segunda vertente, Bosi (2021, p. 354) divide dois tipos de sujeito como partícipe da vida coletiva: o “festivo” e o “melancólico”. “O aspecto discursivo [revela o] pouco trabalho com a linguagem poética. Muitos desses poemas só ganham relevância na recitação oral, quando o poeta combina a sua personalidade com a atuação” (Bosi, 2021, p. 354-355). De passagem, vale o exemplo do sujeito “festivo”, para contrastarmos com o de Freitas Filho. Bosi (2021) cita um trecho do poema “Atlântico Romântico”, de Bernardo Vilhena:

a brincadeira sereia  
 é rolar  
 rolar feito um livrinho rola  
 na mão da rapaziada  
 o dia hoje sereia  
 é de todo o povo do mar  
 é de todo o povo amar  
 [...]
 eu peço por todos os nomes  
 ronaldo pedro simone  
 charles guilherme chacal  
 (...)

(Cohn, 2007 *apud* Bosi, 2021, p. 355)

Muito mais alinhado a um jogo rítmico e sonoro que lembra um enredo de samba, cujo motivo “[...] deriva da festa de Iemanjá e dos pedidos encomendados [...] pelas pessoas queridas” (Bosi, 2021, p. 356), o poema é construído sem grandes desdobramentos do “eu”, como acontece no trecho do poema de Freitas Filho. O trecho do poema acima posiciona um sujeito cujo efeito de subjetividade é encenado socialmente, sem grandes arroubos filosóficos ou necessidade de autoexpressão. Bosi (2021, p. 356) pondera que, “embora o poema seja simples, [...] o desejo de realização coletiva [...] é claramente exposto”. O que de fato nos interessa mais de perto é que, tanto a primeira como a segunda concepção de Bosi (2021) para o sujeito poético na “poesia marginal”, têm no jogo das tensões entre “dentro e fora” e entre um “eu” e o “outro” a força motriz para a elaboração da impressão subjetiva.

Outro aspecto que contribui para que pensemos acerca de como essa geração de poetas marginalizados coadunava alteridade e subjetividade em sua prática foi a “saída” editorial que marcou tal geração. Fernanda Litron (2007, p. 29) afirma que, a partir do agravamento da repressão política após as manifestações de 1968, o Estado passou a adotar uma política de

financiamento cultural aos projetos que “[...] privilegiassem aspectos de uma *arte nacional*”. Como reação a isso, o Brasil vivenciou, a partir de 1969, a explosão de formas alternativas e independentes de difusão e prática política e artística, como as revistas e os tabloides.

Tais meios, além de denunciar a ditadura e a violação aos direitos humanos, veiculavam notícias, textos críticos sobre artes em geral e divulgavam literatura. Litron (2007, p. 29) afirma que o termo “desbunde”, para caracterizar o comportamento contracultural e desviante, surge nesse período em que as possibilidades artísticas estavam cada vez mais difíceis, fazendo que o ar de desesperança e alienação fosse preponderante naquela geração em que “[...] a poesia e o debate se “psicologizam”, de modo que a pesquisa formal passa a ser substituída pela informalidade e pela “transa” que buscam alternativas ao mercado editorial”. Ana Cristina, ao escrever sobre os jornais independentes – como o **Pasquim** – assinala a tomada de consciência em relação a um discurso desviante, privilegiando a expressão ao invés da “imparcialidade”: “são jornais que deixam de buscar o tom “objetivo” e de suposta neutralidade da linguagem da imprensa tradicional, em favor de um discurso que não dissimula sua parcialidade e leva em conta abertamente a impressão e a subjetividade” (Cesar, 2016, p. 246).

De toda essa busca em direção às novas formas de expressividade e à luta para produzir literatura em meio à repressão, surgiram os livros artesanais e independentes. Sússekind (2004) disserta sobre a edição independente, o que chancelaria a acunha de “geração mimeógrafo” aos “poetas marginais”, pois encabeçavam o projeto gráfico, acompanhavam a produção do livro e vendiam os exemplares pessoalmente para os leitores em portas de teatros, bares ou pequenas livrarias<sup>31</sup>. De todo esse controle da edição, em que o poeta participava de todo o processo, surgiu uma outra relação afetiva e uma mudança de paradigma em relação ao leitor. “Se o autor está logo ali, na nossa frente, não é ao poema que se deve pedir comprovante de identidade. Agora o que se passa a exigir dos poemas é cumplicidade” (Sússekind, 2004, p. 124).

Essa tomada de atitude foi o prenúncio de uma virada na relação autor-leitor, levada em frente por meio de um pacto de leitura em que alguma “confissão” ou traço de “intimidade” era esperado nos poemas “marginais”. Assim, esse “[...] tom íntimo, caseiro, no texto poético” (Sússekind, 2004, p. 125), que exigia do autor “[...] certo charme para [...] vender seus livros” (Sússekind, 2004, p. 125), auxiliou a definir a produção poética brasileira contemporânea:

---

<sup>31</sup> “Tais publicações muitas vezes eram resultados de um trabalho artesanal de equipes de poetas, como o caso dos grupos cariocas *Frenesi*, *Nuvem Cigana*, o bloco de carnaval *Charme de Simpatia* e *Folha de Rosto*. Em outros estados não se destacaram grupos como esses do Rio de Janeiro, porém novas alternativas literárias também se evidenciavam em São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Bahia” (Litron, 2007, p. 30-31).

A sensação do leitor é meio a de quem violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com o seu próprio cotidiano não escrito, vivido apenas. E, para obter esse efeito de reconhecimento imediato, essa resposta direta do leitor, foi preciso que o texto poético começasse a dialogar cada vez mais com os *media* e menos com o próprio sistema literário, cada vez mais com o alinhavo emocional do diário, com o instantâneo, com o registro, em *close*, da própria geração (Süssekind, 2004, p. 125-126).

O que se verifica na crítica e na produção poética brasileira da contemporaneidade é a retomada “[...] [d]essa ideia mesma de retorno do verso e da discursividade, assim como sua associação a um retorno da experiência subjetiva” (Pedrosa, 2015, p. 324). Para Celia Pedrosa (2015, p. 324), “[...] a valorização do estado de crise é mesmo o fundamento da poesia moderna”, isto é, optar pela síntese e pelo olhar minucioso em direção às tensões, a fim de compreender como se dá, no debate atual sobre poesia, a “[...] relação inextricável entre presença e ausência, estabilidade e instabilidade, efetividade e incerteza como constituintes de toda forma – no verso, no poema, na experiência de subjetivação através dele performada”.

No centro de tais desafios em circunscrever aquilo que é da ordem do dia na literatura brasileira do presente, bem como as provocações que podem emergir por meio da complexidade dos diversos tipos de tensões, apresentaremos brevemente as contribuições de Marcos Siscar em relação ao que se entende por “crise” na atual poesia brasileira. O conceito de “cisma” ou mesmo “crise”, em suma, diz respeito ao impasse na compreensão geral sobre a produção poética nacional do pós-ditadura militar. Aponta ainda para um estranhamento dos poetas brasileiros, das últimas quatro décadas, para com as vanguardas sem, necessariamente, uma proposta de reação ou adesão a um projeto literário coletivo. Tal impasse não afeta só o sujeito no poema, mas, de certa forma, toda uma concepção de produção poética e de recepção que precisa lidar com o presente sem o devido distanciamento do fenômeno em curso.

Quanto ao “cisma” na produção dos poetas que vivenciam e produzem poesia em meio a esse impasse, Siscar (2010, p. 152) escreveu: “[...] se valores tais como ‘nacionalidade’, ‘subjetividade’, ‘experimentação’ [...] não são mais totalmente adequados ao sentido dos projetos dos jovens poetas, estes também não estão em condições de oferecer respostas gerais”. Siscar – que nos últimos quinze anos vem acompanhado de perto tais questões – ponderou que a problemática incide não só sobre a formulação do sujeito e as lacunas das questões enunciativas no poema moderno, “[...] a questão [é] também o vazio desse edifício estético, [...] o vazio de determinada versão da poesia chamada a se reinventar modernamente sem saber bem como, mas invariavelmente em contato com esses paradigmas” (Siscar, 2011, p. 16). Vale

ressaltar que as mudanças, a nível global, na sociedade daquele período afetaram diretamente a produção e recepção de arte como um todo. A década de 1980 foi o período de redemocratização no Brasil, o que significou o desgaste do caráter revolucionário e dos projetos organizados. Os “poetas marginais” foram, paulatinamente, incorporados às editoras. Aquela relação de proximidade entre leitor, obra e autor, construída na década de 70, foi reavaliada “[...] numa democracia neoliberal globalizada, regida pela lógica do mercado” (Pedrosa, 2015, p. 322).

Em um esforço para dar algum contorno à poesia brasileira dos anos 1980 a diante, ressaltam-se alguns tópicos do que Wilberth Salgueiro (2013) tratou como novidade em relação à poesia lírica do Brasil depois daquela empreendida pela “geração mimeógrafo”. Para Salgueiro (2013, p. 16), a poesia “contemporaníssima” com carga mais subjetiva e sentimental, a contrapelo daquela da geração de 70, é executada com mais sobriedade e profissionalismo. O professor assinalou também o grau de especialização que a poesia pós-80 adquire: “[...] quem escreve são professores (mestres e doutores), tradutores, críticos, editores, universitários. Não há mais lugar para amadores” (Salgueiro, 2013, p. 16). Ao encontro do que escreveu Sússekind (2004), o autor comentou acerca da relação geral entre os poetas da geração de 1970 que se profissionalizavam e a transição editorial e como isso refletiu nas gerações posteriores de poetas, especialmente em relação às principais linhas de força da poesia marginal:

[...] doravante, os poemas, mais longos, ganharão editoras e se abrirão para temas mais cosmopolitas; o tom fica mais sério; irônico ainda, mas menos chistoso; retomam-se sem temor as filiações cabralina e concretista, e a poesia crítica se multiplica, assim como retornam as formas fixas, sob nova capa, como o soneto. *A egotrip marginal dá lugar às diatribes contemporâneas* (Salgueiro, 2013, p. 19-20).

O que pode ser observado acerca da formação do sujeito poético, bem como em relação à construção de subjetividade por meio da alteridade – múltipla, como visto – é que, tanto na geração de 1970 quanto nas posteriores, a investigação acerca do sujeito lírico revela que as dramatizações da subjetividade constituem uma via de acesso possível, mas não única, para uma compreensão geral dos paradigmas da atual poesia brasileira. Não só em relação às questões enunciativas e à formação do sujeito lírico essa “subjetividade” é erigida na poesia brasileira atual. Goiandira Camargo (2008) discorreu sobre a construção da subjetividade via experiência de leitura na poesia brasileira contemporânea. O trabalho da professora reside na investigação de como a “[...] leitura do legado da tradição literária [...] agencia em seu espaço uma abertura para a circunstância histórica e pessoal do poeta” (Camargo, 2008, p. 99).

O que se lê no referido artigo, depois que Camargo (2008) analisa três poemas de autores que publicaram na primeira década dos anos 2000, é que a experiência de leitura, enquanto “[...] uma das faces do poético na lírica brasileira contemporânea” (Camargo, 2008, p. 105), integraria “[...] mais uma experiência constitutiva da subjetividade, em seu esforço de apropriação da coisa poética, ou seja, a memória do lido é um dos elementos a ser considerados como matéria de criação” (Camargo, 2008, p. 99). Alinhado à atividade leitora e à própria memória das leituras dos poetas, funcionaria também, de forma prática, a operacionalização da leitura como estratégia de construção do próprio poema:

Com isso, reafirmam-se a continuidade e o desenvolvimento da concepção de poesia tanto como construção, a exemplo do proposto por Mallarmé, quanto de relação com a tradição, princípio defendido por T.S. Eliot, também de pesquisa, aspecto considerado por Mário de Andrade, bem como de entendimento do poema como um corpo pulsante, que guarda vozes outras, inclusive a do próprio poeta que o assina (Camargo, 2008, p. 99).

A ressalva que a pesquisadora faz, que é inclusive desdobrada a partir do conceito de “pós-lírica<sup>32</sup>”, proposto por PHB, diz respeito à não substituição total da construção de uma “subjetividade lírica” – no sentido da ficcionalização das experiências humanas – por uma “subjetividade esvaziada”, amplamente intertextual. Tal movimento de leitura como procedimento estético e ético de parte dos poetas contemporâneos, tanto a nível técnico de recriação construtiva como a nível sensível de recriação subjetiva, vai na esteira do que Haroldo de Campos (1997) sugeriu como potência para o poema na contemporaneidade:

A poesia “pós-utópica” do presente (que não necessita mais, para definir-se, de recorrer a uma “oposição dominante” [...] tem, como poesia da agoridade, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória. A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico (Campos, 1997, p. 269).

Considerando que a poesia “pós-utópica” (Campos, 1997, p. 269) pode ser interpretada como um meio para a construção do efeito de subjetividade no poema contemporâneo a partir

---

<sup>32</sup> O termo “Pós-lírica” diz respeito a certa tendência que PHB observou em parte da poesia contemporânea em que os poetas estariam cada vez mais desistindo de produzir a partir da “memória do vivido” (Britto, 2000, p. 126) para engendrar uma lírica pautada na “memória do lido” (Britto, 2000, p. 126). A crítica de PHB vai, principalmente, se deter em: estando os projetos da contemporaneidade associados a esses intercruzamentos de leituras sem a preocupação com o trabalho sobre as questões do “eu”, a recepção da poesia lírica não se realizaria a contento: “o prazer proporcionado pela poesia lírica depende dessa paradoxal coexistência entre identificação e diferenciação, entre, de um lado, o lastro de experiências vividas ou concebidas comum ao poeta e ao leitor, e de outro, a certeza de que tanto a personalidade que escreveu aqueles versos quanto a que os lê agora são singulares” (Britto, 2000, p. 125).

da “[...] prática de leitura reflexiva da tradição” (Campos, 1997, p. 269), percebe-se que na poesia de Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto a prática dos “poetas marginais”, acerca das questões do “eu”, foi reencenada não de forma a dar “[...] *lugar às diatribes contemporâneas*” (Salgueiro, 2013, p. 20), mas engendrando determinada “egotrip profissional”. Assim, nos ateremos à obra de ACC e PHB, escritores que ensaiaram e ensaiam de maneiras diferentes o “poema pós-utópico” (Campos, 1997, p. 269). A princípio, a escolha em colocar em paralelo a obra de ACC e PHB pode parecer incomum. Contudo, como pretendemos demonstrar, o olhar atento sobre o sujeito lírico – “pedra de toque” teórico-crítica desta investigação – na obra dos poetas em questão, constitui uma abordagem produtiva para examinar as convergências e divergências dos respectivos projetos poéticos.

Voltando brevemente a atenção para algumas convergências biográficas, sabe-se que os dois poetas são contemporâneos e, portanto, vivenciaram tanto a ditadura-militar<sup>33</sup> quanto as diversas expressões artísticas, como o tropicalismo, o concretismo e a “poesia marginal”. Ambos foram acadêmicos de cursos de Letras na PUC-Rio, ACC graduou-se em 1975 em Letras (Português-Literatura), PHB formou-se em 1978 no curso de Letras (Português-Inglês). Enquanto avançavam em sua formação, começaram a ministrar aulas de português ou inglês, cada vez mais em contato com a tradução literária. Todavia, se faz necessária uma compreensão mais apurada das semelhanças e divergências de seus projetos poéticos. Talvez o estranhamento inicial em os aproximar decorra da diferença do momento de início de suas carreiras.

ACC convivia e produzia junto aos “poetas marginais”, inclusive se valendo de edições independentes de seus primeiros livros. Como debute, a poeta teve seis poemas de sua autoria publicados na antologia **26 poetas hoje**. Por outro lado, PHB apesar de, como ACC e outros autores de sua geração, participar da vida cultural do Rio de Janeiro da década de 1970, foi para além de um estreante tardio um nome fora da efervescência “marginal”. Britto não esteve tão ativo como escritor durante esse fenômeno cultural. Quando da organização da antologia de Hollanda, o jovem professor – apesar de já contar com alguns poemas e contos escritos desde a adolescência – havia voltado ao Brasil há pouco mais de um ano. PHB não fez à mão edições de seus poemas ou transitou entre nomes da poesia daquela época e, portanto, não fez sua poesia circular naquele período de descoberta e promoção de novos poetas.

---

<sup>33</sup> Tanto ACC como PHB chegam a deixar o país durante o agravamento da repressão ditatorial após a instituição do AI-5. Apesar de em ambos os casos a finalidade ter sido, primordialmente, uma retirada para estudos – Cesar para o Reino Unido e Britto para os Estados Unidos – sabe-se que a tensão política e o recrudescimento da violência foram fatores considerados para a saída dos jovens autores.

No fim da década de 70, Ana C. já contava com dois livros editados e preparava o lançamento de **Luvás de pelica**, que viria a público em 1980. Foi um momento em que, para além da produção acadêmica, a escritora contribuiu ativamente para diversos jornais e revistas. As resenhas e ensaios durante meados de 1970 até o ano de seu falecimento foram, postumamente, compilados e lançados em **Crítica e tradução**. No mesmo período, Britto trabalhava como professor e dava os primeiros passos na carreira de tradutor. PHB afirma que no início de sua investida como escritor, tratava a poesia com, no mínimo, certa desconfiança. Lê-se em “*I, Too, Dislike It*”<sup>34</sup>: “na verdade, eu nunca quis ser poeta. Em primeiro lugar, porque a prosa sempre me fascinou mais que a poesia” (Britto, 1991, p. 264). PHB, adepto do “sólido racionalismo” (Britto, 1991, p. 264), escreveu no mesmo depoimento que, ao contrário da poesia, escrever contos sempre lhe pareceu mais desprezioso e próximo do real.

Contudo, PHB escrevia poesia desde criança: “[...] a poesia persistia, teimosa. Persistia por pura necessidade de expressão emocional. Isto me irritava também, era mais um motivo para eu implicar com a poesia” (Britto, 1991, p. 265). Passado esse estranhamento, que duraria até os 25 anos do poeta – ano de 1976, mesmo ano em que **26 poetas hoje**<sup>35</sup> ganhava sua primeira edição –, Britto (1991) reencontrou o interesse em fazer poesia de modo profissional a partir da releitura de poemas de Cabral e da tradução que fez de poemas de Wallace Stevens. Enquanto a poesia de ACC estava começando a ser publicada em 1976 – e, portanto, lida e comentada no cenário literário brasileiro –, PHB estava redescobrimo e amadurecendo sua escrita. Britto buscava compreender-se enquanto poeta em uma época em que as principais correntes literárias se dividiam entre os “[...] concretistas, Caetano Veloso, João Cabral, [...] poetas munidos de programas [...] visando a um objetivo definido” (Britto, 1991, p. 265) e “[...]”

<sup>34</sup> Retirado do verso inicial de “*Poetry*”, da poeta estadunidense Marianne Moore e que serviu como título para o depoimento de PHB. *Grosso modo*, o poema de Moore articula um sujeito poético que mantém uma relação ambígua com a poesia, ora tida por desprezível ora benquista e tida como lugar de genuinidade.

<sup>35</sup> Dois pontos que talvez elucidem melhor esse momento de produção e recepção e a própria poesia de Britto: 1) em diversas entrevistas, quando perguntado sobre o início de sua carreira literária, PHB afirmou que não considerava seus primeiros contos ou poemas – especialmente aqueles escritos nos primeiros anos da década de 1970 – como maduros o suficiente para que fossem publicados naquele momento. 2) não há como saber se, mesmo que PHB considerasse sua produção madura o suficiente e estivesse em sintonia com os poetas de sua geração – em relação à produção e dispersão de seus poemas – ele teria atendido aos critérios estabelecidos por Hollanda para selecionar os poetas que compuseram **26 poetas hoje**. Destaca-se um comentário da própria antologista sobre o processo de escolha dos poemas “Além dos limites naturais e geográficos, outras restrições foram feitas. Como princípio, não quis que esta antologia fosse o panorama da produção poética atual, mas a reunião de alguns dos resultados reais significativos de uma poesia que se anuncia já com grande força e que, assim, registrada, melhor se oferece a uma reflexão crítica. [...] O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética” (Hollanda, 2007, p. 13).

os proponentes da arte engajada [que] pareciam escrever precisamente os poemas que julgavam importante ser escritos” (Britto, 1991, p. 265).

Outra divergência que já se anunciava desde os primeiros poemas de ACC e PHB é em relação às escolhas formais. Em matéria de forma, ACC experimentou a poesia das mais diversas maneiras. As formas fixas e a métrica ficavam em segundo plano<sup>36</sup>. Ana C. se interessava pela discursividade das cartas, bilhetes e cartões-postais e investiu na multiplicidade – seja de vozes na enunciação, de referências biográficas ou intertextuais etc. – para a construção de seus poemas. Maria Lucia Camargo (2003, p. 143), naquela que foi a primeira tese de doutoramento sobre a obra de ACC, salientou que, em relação à mescla de gêneros, técnicas e dicções na obra de Ana Cristina Cesar: “[...] a aprendizagem poética de Ana Cristina, como vimos, culmina com a intensificação da prática intertextual e com a explicitação, na própria poesia, de seu processo construtivo”.

Desse “trabalho sobre outras obras [tomando] o texto como palimpsesto” (Camargo, 2003, p. 143-144), a autora aborda a relação constitutiva de Cesar com o “outro” – o “outro” do leitor, o “outro” da intertextualidade, o “outro” do sujeito lírico etc. – a partir da figura do vampiro<sup>37</sup>. Um bom exemplo dessa técnica é o poema “Carta de Paris” em que a poeta traduz e reescreve sobre “*Le Cygne*”, de Baudelaire. Para Camargo (2003, p. 157): “trata-se [...] de reatualização, de reinvenção, de inserir *Le cygne* noutra tempo e contexto, noutra língua, e a partir [do] olhar da mulher que rememora Paris [e] faz dele a matéria de seu poema”. Vejamos o início de cada poema:

## II

Paris mudou! Porém minha nostalgia  
É sempre igual: torreões, andaimes, lajedos,  
Arrabaldes, em tudo eu vejo alegoria,  
Minhas lembranças em tudo são mais pesadas que rochedos.

<sup>36</sup> Embora as formas fixas e as disposições silábicas não constituíssem parte essencial e presença constante em sua produção, há poemas na obra de ACC que demonstram maior cuidado com tais aspectos. Em “drummondiana”, além da alusão ao poeta mineiro e a apropriação do estilo rítmico que lembra poemas de Drummond, como “Memória”, o texto recupera o uso dos dísticos e a errância entre redondilhas maiores, eneassílabos e decassílabos. Em um poema datado de 22/05/1969, cujo primeiro verso é “relógios que me remetem à minha infância”, Ana Cristina (2013, p. 163) brinca com a forma tradicional do soneto, abrindo o poema com dois versos dispersos no alto da página, sendo que o segundo deles é composto pela repetição da expressão “toque quieto”, como que recriando o “tic-tac” do relógio. Os demais doze versos são juntos, sem a separação convencional em quartetos e tercetos e obedecendo a um esquema predefinido de rimas externas: abba, baab, aba e bab.

<sup>37</sup> Camargo (2003) aponta para as ambiguidades constitutivas dessa figura na cultura ocidental, como: o masculino e o feminino, o belo e o grotesco, o morto e o vivo, o dia e a noite, o humano e a besta, entre outras acepções que podem ilustrar o **não-ser** ou o caráter duplo do vampiro, funcionando, em alguma medida, para demonstrar o caráter duplo – ou múltiplo – da obra de ACC.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:  
Penso em meu grande cisne, o do gesto feroz,  
(...)

(Baudelaire, 2003, p. 100)

II  
Paris muda! Mas minha melancolia não se move, Beaubourg, Forum des Halles, metrô profundo, ponte do impossível sobre o rio, tudo vira alegoria: minha paixão pesa como pedra.

Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta. Penso no meu Charles, com seus gestos loucos  
(...)

(Cesar, 2013, p. 195)

Para além da transformação da versificação original em prosa e da escolha formal pela carta, – que, desmontada, não identifica nenhum remetente ou destinatário – a inclusão do nome de Baudelaire substituindo a figura do cisne do original é um gesto que permitiria várias interpretações. Nessa direção, converge o recente estudo publicado por Álvaro Faleiros (2022)<sup>38</sup> sobre a tradução de Baudelaire por ACC. Retornando à “vampiragem” anunciada no próprio poema, ressaltamos a encenação de certa subjetividade desse sujeito baudelairiano que, ao ser reatualizado, tem o seu presente revestido de passado, reafirmando a lição que pode ser lida em ambos os poemas: “[...] em tudo eu vejo alegoria” (Baudelaire, 2003, p. 100) e “tudo vira alegoria” (Cesar, 2013, p. 195):

Não apenas os restos do poema podem ser desentranhados neste palimpsesto, mas este “outro” está mencionado na carta: “Penso no meu Charles” [...] através de quem foi possível não só dar notícias, mas também traçar um “mapa”, uma carta de Paris. [...] nesse jogo se dá a tensão forte entre o passado e o presente, entre o texto da tradição e o texto em processo. Aliás, a “Carta de Paris” se escreve não apenas sobre *Le cygne*, mas também ao seu lado. Há um forte paralelismo, quase estrofe a estrofe, fazendo a ponte entre os dois textos (Camargo, 2003, p. 158).

---

<sup>38</sup> O artigo foca na crítica que ACC tece sobre duas traduções em circulação do poema “*Le cygne*” – uma de Manuel Bandeira e outra de Augusto de Campos – de forma que a autora subverte o procedimento ao retraduzir o poema de Baudelaire de forma livre e em prosa. Faleiros (2022, p. 15-16), considera como particularmente interessante o “[...] agenciamento enunciativo polifônico” que a poeta emprega em “O cisne (tradução livre em prosa)” (Faleiros, 2022, p. 6), o que aponta para o desafio em agenciar vários lugares enunciativos “[...] num texto em que a memória da experiência não pertence apenas àquele que enuncia e nem tampouco o anula. Para lidar com essa complexidade, faz-se necessária a elaboração de outra poética do traduzir” (Faleiros, 2022, p. 16).

O que se articularia, por meio da “vampiragem”, seria um efeito de subjetividade de um tipo artístico de malfeitor? “Aqui meus crimes não seriam de amor” (Cesar, 2013, p. 236). Sobrescrever, adicionar mais uma camada de escrita sobre os textos que rasura, propondo novas formas sobre a tradição das vanguardas ou o movimento poético de sua época, é assim que ACC, “pela estética da ‘vampiragem’<sup>39</sup>, [...] finge aderir à sua geração para criticá-la de dentro: cria pastiches de confissão (cartas, diários), aparentemente colados ao real; transforma o erudito [...] em fala cotidiana, em fala com ar de desintelectualizada” (Camargo, 2003, p. 150-151).

Por outro lado, o trabalho em direção às estruturas fixas e formas canônicas na poesia de Paulo Henriques Britto é um traço distintivo de seu estilo desde os primeiros livros. Tal interesse do autor, em fazer de sua prática uma espécie de oficina do verso, nos revela não só uma escolha de Britto pelas formas fixas e metrificação, mas também a sua habilidade técnica – em grande parte conquistada por meio do trabalho com tradução – para revisitar e propor outros caminhos a essas formas. Arlenice da Silva (2010, p. 177), ao perguntar: “como o poeta equaciona a relação entre um máximo de sentido e um mínimo de palavras?”, sugere que Britto aposta na torção das formas, que “[...] intencionalmente maculadas, adquirem formas mancas, trágicas, sentimentais ou grotescas” (Da Silva, 2010, p. 178), fazendo referência a títulos de poemas ou de ciclos poéticos na obra de PHB em que o soneto sofre tais alterações. Para além dos já referidos sonetos e seus desdobramentos, em **Tarde**, Britto experimenta com outra forma fixa, o “Gazel”:

Também a verdade nos cansa,  
Não liberta nem salva: cansa.

É o cansaço dos que cansaram  
da obrigação da esperança.

Em casos assim, a razão –  
essa almanjarra de faiança

numa beira de aparador  
à mercê de mão de criança –  
(...)

---

<sup>39</sup> Considerando “a definição de poeta pela metáfora do ‘ladrão de versos’ – todos o são, não?” (Camargo, 2003, p. 147), vejamos, nas palavras de PHB, algumas de suas principais influências ou “vítimas de vampiragem”: “[...] Se você perguntar quais os poetas que eu já me vi consciente ou inconscientemente imitando, ou parafrazeando, ou homenageando, a lista seria muito longa, mas os nomes principais seriam talvez Pessoa, Drummond, Bandeira, Stevens, Cabral, Dickinson. [...] Também teria que citar o impacto de alguns prosadores, como Machado, Kafka e Joyce. E certamente a música popular dos anos sessenta, o rock, Bob Dylan, e a MPB, Chico Buarque, Torquato Neto, Capinan, Gil e principalmente Caetano Veloso” (Britto, 2007, s/p).

(Britto, 2007, p. 36)

No excerto do poema acima, nota-se o exercício do gazel, que além de dar título ao poema, também se refere a uma forma fixa de poema lírico de origem persa, muito cultivada entre os poetas de língua árabe desde o século VII<sup>40</sup>. A estrutura geral do gazel – ou gazal – se dá pelo uso dos dísticos em esquema de rimas externas aa, ba, ca, da, e assim sucessivamente, ou seja, a rima do primeiro verso se repete ao logo do verso final de cada dístico. Fabrício Corsaletti escreveu na orelha de **Fim de verão**, último livro de poemas de PHB, sobre: “o prazer dessa voz de se dizer, de se fazer forma justa (num mundo atormentado)”, prazer esse confirmado pelo poeta carioca:

Gosto muito de explorar as formas fixas. Também adoro o verso livre, mas cada vez ele me parece a forma mais difícil e exigente de todas. Gosto de experimentar sobretudo com a rima, a assonância e a aliteração; em matéria de métrica sou quase sempre fiel ao decassílabo. Mas gosto de [...] utilizar formas inusitadas. [...] E há muitos anos que não consigo me livrar do soneto. Por isso às vezes faço variações em torno da forma canônica, invento uns sonetóides diferentes (Britto, 2007, s/p).

Enquanto ACC coleciona “remorsos de vampiro” (Cesar, 2013, p. 49), ao engendrar uma poética palimpséstica sobre formas e imbricamentos variáveis, PHB pratica sobre gêneros da tradição poética em que, para além do exercício da forma fixa e da metrificação, se manifesta a invenção sobre essas mesmas formas. Se até aqui delimitamos breves divergências a nível de início de carreira e de escolhas técnicas tanto em ACC como em PHB, um aspecto que chama a atenção na obra dos dois é a criatividade em fazer do poema um campo de possibilidades inventivas para dramatizar o encontro com o “outro” e formar determinada impressão de subjetividade do sujeito lírico. Vejamos, por exemplo, esse curto poema de Ana C.:

ocupação

o ato de escrever  
 ocupa metade da minha prosa e metade da minha vida.  
 mando um bilhete pra ele: vê se desocupa a  
 outra metade.

(Cesar, 2013, p. 350)

---

<sup>40</sup> Como tema, o “Gazel” de PHB, diferentemente do tradicional gazel persa, não articula uma discussão sobre o amor e o misticismo. O que se lê é uma espécie de crítica ao idealismo da busca incessante pela “verdade” e também da razão enquanto “artefato” frágil, que deveria ser “capaz de melhor resistir/ à vida e sua intemperança” (Britto, 2007, p. 36).

“Ocupação” engendra um sujeito que, ao mesmo tempo que é colocado a enunciar sobre “o ato de escrever” (Cesar, 2013, p. 350) como atividade que ocupa “metade de sua vida”, ao mesmo tempo, incorpora no próprio poema, a escrita de um bilhete. O “ele” é posicionado como um destinatário impreciso que detém a “outra metade” (Cesar, 2013, p. 350) desse “eu”, formando um efeito de subjetividade que nos mantém “ocupados” com tal relação no poema. Contudo, esses poucos versos guardam um gesto que pode se estender para a obra da autora: Quem seria esse “outro” que ocuparia a “outra metade” nos poemas de Ana Cristina Cesar?

Ao contrário dos versos enigmáticos em ACC, que parecem seduzir e prender o leitor em sua trama esburacada, o poema “I” em “Três peças dispépticas”, de PHB, é bem direto em posicionar o sujeito a enxotar esse “outro”, provocando certo desconforto na leitura:

(...)  
 Não esteja à vontade.  
 A casa não é sua.  
 E se não gostar,  
 por ali é a rua.

Já vai? É melhor  
 sair pelos fundos.  
 A sua partida  
 será esquecida  
 em cinco segundos

(Britto, 2012a, p. 56-57)

Os versos são articulados, em sua maioria, em redondilhas menores. Esse esquema rítmico, cujos versos são compostos por cinco sílabas poéticas, é de fácil memorização, sendo muito utilizado, por exemplo, em cantigas de roda. Essa cadência musical constitui algo familiar aos ouvidos e contrasta radicalmente com o que é engendrado, a nível temático, enquanto relação entre o sujeito e o “outro”. O efeito de subjetividade em “I” se dá pela encenação do conflito, em que o sujeito faz as vezes de péssimo anfitrião, tratando com ironia o leitor e o expulsando de sua breve “casa”, o poema: “a casa não é sua/ [...] por ali é a rua./ Já vai? É melhor/ sair pelos fundos” (Britto, 2012a, p. 56-57). Em ambos os textos acima, percebe-se que tanto ACC como PHB, cada um à sua maneira, apostam na intimação do leitor, esse que parece ser o “outro por excelência”, em grande parte de seus poemas. Na seção seguinte, apresentaremos algumas das principais concepções teóricas acerca da questão do sujeito na poesia contemporânea, salientando que o trânsito entre o sujeito e a alteridade tem lugar central.

## 2 SUJEITO LÍRICO ENQUANTO QUESTÃO TEÓRICA CONTEMPORÂNEA

De acordo com Vadé (2005, p. 29), “os românticos franceses, já se disse, não se colocam a questão da natureza do sujeito lírico: o ‘eu’ do texto é simplesmente para eles ‘o poeta’ [...]. Eles também não se questionam tão lucidamente [...] sobre as relações entre poesia e verdade<sup>41</sup>”. Sobre esse mesmo contexto, Combe (2010) escreveu sobre a ideia romântica de confissão, que confundia o poeta e sua autobiografia com sua obra:

[...] para atingir o verdadeiro, a concepção “biografizante” deve postular a “sinceridade” do poeta, que para tanto surge como “sujeito ético” [...] o poeta não poderia “mentir”, ou seja, ter a intenção de enganar seu leitor. Assim, o sujeito poético, que é igualmente o sujeito “real”, é também e, sobretudo, um sujeito “ético”, plenamente responsável por seus atos e palavras, e, por isso mesmo, um sujeito de direito. É em nome dessa concepção que Baudelaire será condenado por *As Flores do Mal*, obra em que os juízes poderão ler a expressão direta e imediata do “eu” de Charles Baudelaire (Combe, 2010, p. 115-116).

Ainda assim, Vadé (2005, p. 29) traz à tona a preocupação que esses mesmos românticos tinham com a “[...] inspiração, que se torna em vários poemas o objeto de uma verdadeira cenografia<sup>42</sup>”, o que fez com que o crítico francês apontasse que, na raiz de tal “cenografia”, estaria ainda:

[...] a problemática do sujeito [voltada para] o problema central da inspiração [...] Trata-se sempre da dissociação entre um eu empírico escrevente, circunscrito pela biografia, e o que diz a escritura, que esfacela os limites do eu empírico e dá a impressão de vir de uma outra instância (Vadé, 2005, p. 29)<sup>43</sup>.

Nota-se que, conforme Vadé (2005), alguns românticos, ao se ocuparem do exercício teórico e poético sobre a “inspiração”, já adiantavam aspectos de uma concepção moderna de formação de sujeito. Muitos deles verificáveis, de maneira ou de outra, no trabalho de Collot (2018), como os conceitos de “implicação recíproca” (Collot, 2018, p. 18) e a formação do efeito de subjetividade do “eu” pela “saída de si”. Como escreveu Vadé (2005), é exemplar o

---

<sup>41</sup> Cf. “*Les romantiques français, on l'a dit, ne posent pas la question de la nature du sujet lyrique: le «je» du texte est simplement pour eux «le poète» [...] Ils ne s'interrogent pas aussi lucidement [...] sur les rapports entre poésie et vérité*”.

<sup>42</sup> Cf. “[...] *l'inspiration, qui devient dans plusieurs poèmes l'objet d'une véritable scénographie*”.

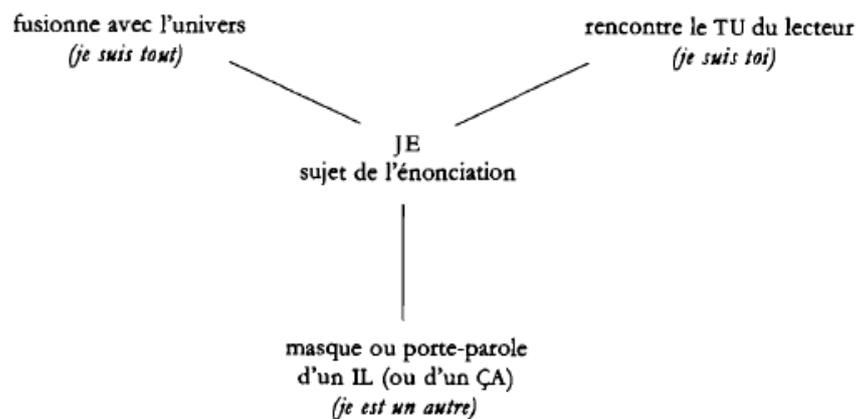
<sup>43</sup> Cf. “[...] *la problématique du sujet [...] le problème central de l'inspiration [...] Il s'agit toujours de l'écart entre un moi empirique écrivant, circonscrit par la biographie, et ce que dit l'écriture, qui fait éclater les limites du moi empirique et donne l'impression de venir d'ailleurs*”.

prefácio de *Contemplations* [1856]<sup>44</sup>, uma das mais célebres obras de Victor Hugo, em que a extensão daquilo que é próprio da “experiência íntima” do sujeito vai ao encontro à alteridade e à experiência do leitor, configurando um novo ponto de vista acerca da enunciação poética no Romantismo francês:

Nenhum de nós tem a honra de ter uma vida que seja sua. Minha vida é a vossa, vossa vida é a minha, viveis o que eu vivo; o destino é um só. Tomai portanto esse espelho e olhai-vos nele. Nós nos queixamos por vezes dos escritores que dizem eu. Falai sobre nós, lamentamos. Ai de mim! Quando eu vos falo sobre mim, estou falando sobre vós. Como não o sentis? Ah! Tolo, que crês que eu não sou tu! (Vadé, 2005, p. 17)<sup>45</sup>.

Partindo dessas inquietações, cuja transitividade se reflete no conteúdo e, em relação à poesia moderna, prenuncia temas centrais, Vadé (2005) estabelece uma espécie de sistema que serve para que entendamos como se constituiria o sujeito lírico a partir de sua relação com a alteridade:

Figura 1 – Esquema das possíveis relações do sujeito lírico com a alteridade



Fonte: (Vadé, 2005, p. 18)

O que nos é apresentado no diagrama é um modelo com algumas possibilidades de desdobramento do sujeito poético objetivando a formação dessa **persona**. No centro, o “je” figura como “*sujet de l'énonciation*” (sujeito da enunciação) e, a depender do poema, pode ser articulado de maneira a: “*rencontre le TU du lecteur*” (encontrar o TU do leitor), no sentido de

<sup>44</sup> Guacira Machado (2003, p. 58) escreveu: “com essas palavras, Hugo, poeta romântico da individualidade e do social, caminha lentamente para essa impessoalidade, essa universalidade da grande poesia que encontraremos, em seguida, em Baudelaire”.

<sup>45</sup> Cf. “*Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez vous-y. On se plaint quelques fois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!*”.

endereçar ao leitor ou de compartilhar com este a enunciação poética, estabelecendo uma relação de semelhança e um efeito de cumplicidade “*je suis toi*” (Eu sou você).

Outra possibilidade vai em direção à “*fusionne avec l’univers*” (fusão com o universo), desdobramento enunciativo em que o sujeito é colocado no mesmo patamar do universo – que pode ser também chamado de “Natureza”, “Infinito”, “Deus”, etc. Ao ser articulado de maneira a ter grandezas universais ou míticas como semelhantes, o sujeito lírico é posicionado como ouvinte e enunciador desse universo: “*je suis tout*” (Eu sou tudo). Por fim, há o descentramento da enunciação poética pelo jogo de máscaras posto ao sujeito no desdobramento em direção à “*masque ou porte-parole d’un IL (ou d’un ÇA)*” (máscara ou porta-voz de um ELE (ou de um objeto), instância em que o sujeito é colocado de maneira a encenar uma experiência pela despossessão do “Eu” rumo ao “ele”: “*je est un autre*” (Eu é um outro).

O sistema acima é importante pois, apesar de incidir sobre uma parcela da poesia francesa do Romantismo, serve de base para que tracemos paralelos com a crítica sobre o sujeito lírico na contemporaneidade. Como escreveu Baudelaire no “Salão de 1846”, – um de seus textos sobre crítica de arte – “quem diz romantismo diz arte moderna – quer dizer intimidade, espiritualidade, cor, e aspiração pelo infinito, expressos por todos os meios que contêm as artes”<sup>46</sup> (Baudelaire *apud* Vadé, 2005, p. 29). Em meio a essas questões emergentes que, de alguma forma, dizem respeito à formação do sujeito partindo do romantismo francês, interessa particularmente a compreensão da:

[...] multiplicidade das estratégias enunciativas [por meio das quais] o sujeito lírico aparece finalmente como a resultante de diferentes posturas de enunciação assumidas pelo “eu” do texto. Ele não se identifica nem com o escritor, nem com uma personagem fictícia. Ele é bem, como diz Kate Hamburger, um sujeito de enunciação real, mas deslocado em relação ao “eu” autobiográfico (Vadé, 2005, p. 36)<sup>47</sup>.

Como pode ser lido também em Collot (2018), tais posturas de enunciação são dirigidas ao exterior do sujeito e têm como característica ensaiar a criação de uma subjetividade que é renunciada ao longo do percurso e na enunciação poética. Por meio das aberturas com a alteridade em suas variadas possibilidades, o poema confere ao sujeito lírico o acesso a um

<sup>46</sup> Cf. ““*Qui dit romantisme dit art moderne – c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts, (Salon de 1846, II. «Qu’est-ce que le romantisme?»)*””.

<sup>47</sup> Cf. “*La multiplicité des stratégies énonciatives [...] Le sujet lyrique apparaît finalement comme la résultante des différentes postures d’énonciation assumées par le «je» du texte. Il n’est identifiable ni à l’écrivain, ni à un personnage fictif. Il est bien, comme le dit Kate Hamburger, un sujet d’énonciation réel, mais décalé par rapport au «je» autobiographique*”.

efeito de subjetividade por meio do suporte material da linguagem. Longe de promover qualquer dicotomia ou distanciamento entre alteridade e subjetividade como instâncias formadoras do sujeito poético, parte da crítica de hoje – especialmente aquela advinda do meio universitário francês – teoriza essa questão em torno da formação do sujeito lírico partindo da “[...] sutil alquimia do verbo, na qual entram em fusão e reação recíproca o eu, o mundo e as palavras” (Collot, 2018, p. 19). Ao examinar como se encena a formação do sujeito – a partir da poesia moderna francesa – Vadé (2005) traça uma analogia com a fita de Möbius<sup>48</sup>, que serve para que pensemos sobre a formação o sujeito, que imbrica tanto o efeito de intimidade quanto a alteridade enquanto faces de um mesmo enunciador lírico.

Assim, se passa de uma face à outra **entrando** e **saindo** de si enquanto, simultânea e paradoxalmente, se aproxima e se afasta do “outro”. De forma semelhante, Collot (2018, p. 53-55) chama esse intercâmbio entre “intimidade” e alteridade, no sujeito lírico moderno, de “embricamento lírico”, em que há a “[...] ressonância interior do espetáculo exterior”, isto é, evento em que tanto o sujeito quanto o objeto – ou a alteridade – estejam interligados. “[...] De fato, ‘interior’ e ‘exterior’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão realmente separados na poesia lírica” (Collot, 2018, p. 53). Combe (2010, p. 127-128) enfatiza o que considera como elemento central para a crítica que pretende se ocupar da problemática acerca do sujeito lírico na poesia moderna e contemporânea: “a questão, de fato, é saber como o ‘eu é um outro’, como o sujeito que se enuncia nas *Quimeras* e em *As Flores do Mal* pode referir-se a Nerval ou a Baudelaire como indivíduos e, simultaneamente, abrir-se ao universal por meio da ficção”.

Seja dentro ou fora dos estudos em poesia, a noção de subjetividade como instância estabelecida pelo contato com a alteridade foi motivo de diversas abordagens teóricas. Benveniste (1991, p. 287), por exemplo, ao se dedicar ao “fundamento lingüístico da subjetividade”, estipulou que a linguagem em si “é tão profundamente marcada pela expressão da subjetividade que nós nos perguntamos se, construída de outro modo, poderia ainda funcionar e chamar-se linguagem”. Partindo desse princípio, cuja linguagem se mostra indissociável da subjetividade, o linguista volta sua análise ao “eu” no texto:

A que, então, se refere o *eu*? A algo de muito singular, que é exclusivamente lingüístico: *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado,

---

<sup>48</sup> *Grosso modo*, a “fita de Möbius”, inventada pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius, seria um “objeto não orientável” ou, como consta no *site* da Biblioteca Matemática da Universidade de Coimbra, “um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efectuar meia volta numa delas”. A estrutura do objeto, cujos lados se torcem e se imbricam um no outro, torna impossível a exata definição das dimensões internas e externas, bem como as noções de início e fim.

e *lhe* designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutra passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. [...] É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como “sujeito”. [...] Os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para essa revelação da subjetividade na linguagem (Benveniste, 1991, p. 288).

Collot (2018, p. 57), ao revisitar as contribuições de Benveniste sobre a rotatividade dos pronomes pessoais no ato discursivo, aproxima tal abordagem à dinâmica que engendra o sujeito lírico: “essa permutabilidade dos pronomes e dos papéis discursivos impede o fechamento do sujeito da enunciação em uma interioridade e uma identidade estáveis, e o abre para a alteridade”. Nessa perspectiva, cujos atos discursivos e as relações do “eu” com o “outro”, – seu interlocutor – durante o mesmo ato formam tanto o sujeito quanto a subjetividade na linguagem, observa-se que, para Benveniste (1991, p. 286), tal subjetividade seria formada pela “[...] capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’, [...] essa ‘subjetividade’, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É ‘ego’ que *diz ego*”. Esse “eu” que “diz eu”, para Collot (2018, p. 92), se erige a partir de certa tendência da poesia moderna em considerar tanto a “[...] espessura material da linguagem [como a] experiência sensorial do mundo. É através desta relação que a significância poética é matéria-emoção”.

De certa forma, o que Collot (2018) propõe como abordagem teórica, é a reconsideração das experiências ou dimensões tanto afetivas quanto materiais no poema, ambas abertas às relações com a alteridade. Esse sujeito lírico que “diz eu” e “se encarna”, isto é, que é revestido da materialidade do poema e do mundo exterior, não pode ser constituído a partir de uma concepção que oponha a materialidade do texto à emoção, sendo pertinente que, na reavaliação da lírica moderna, seja considerada a dimensão afetiva da palavra e das relações com o “outro”. Segundo Collot (2018, p. 17) o contato com o “outro”, no sentido amplo que o termo pode oferecer, proporciona uma “[...] redefinição moderna do sujeito lírico [...] e a uma nova prática da linguagem”. Tal retomada crítica passa ainda pela dimensão emocional da experiência.

A emoção é repensada, a exemplo da relação entre poema e leitor – vide os poemas de ACC e PHB anteriormente comentados – também de forma transitiva, de maneira a ser reelaborada como uma experiência outra, transformada da “experiência de vida” à “emoção estética” (Collot, 2018, p. 21). Se partirmos de Collot (2018, p. 16) para pensarmos o poema, fica evidente que a disputa nesse texto literário “[...] repousa no trabalho simultâneo da emoção

e da matéria verbal”. Essa simultaneidade, segundo o teórico, passaria pela assimilação da alteridade, ou por uma **saída de si**<sup>49</sup>:

*Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem-me constitutivos da e-moção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro (Collot, 2018, p. 48-49).*

O “estar fora de si”, que se pode aproximar do conceito de “referência desdobrada” em Combe (2010, p. 128) e que Collot (2018) chega a estabelecer como uma espécie de regra para a modernidade poética, caracteriza-se, portanto, pela abertura do “eu” ao “outro” e a consequente “contaminação”, manifestada no poema, desse procedimento. Poema, vale lembrar, que nas abordagens teóricas dos autores que compõem o *Figures*, está longe daquela ideia hermética e autônoma de “poesia pura” ou de “arte pela arte”. Nessa direção, a escrita poética configuraria uma reinvestida teórica e filosófica sobre a alteridade, que consiste em trabalhar o **outro** da linguagem por meio do poema, o **outro de si** e o gesto adormecido que permanece aberto à partilha com o leitor.

Talvez um dos conceitos mais interessantes e que em muito se assemelha às aproximações críticas e filosóficas de Vadé (2005), Combe (2010) e Collot (2018) sobre o sujeito lírico moderno seja a “quarta pessoa do singular”. A tese de Jean-Michel Maulpoix (2005), no que diz respeito à dupla postulação de um “eu” com um “outro”, aponta para uma realização discursiva do sujeito lírico que, ao enunciar “eu”, percorre os pronomes pessoais da língua como índices e dramatiza posições enunciativas no poema:

*Esta quarta pessoa não é nem o “eu” biográfico do indivíduo, nem o “tu” dramático do diálogo, nem o “ele” épico ou romântico, mas uma persona potencial e contraditória configurada em conjunto por estas três instâncias (Maulpoix, 2005, p. 153, Tradução de nossa autoria<sup>50</sup>).*

Nesse complexo – e muitas vezes paradoxal – sistema que agencia a formação do sujeito poético em que o “outro” é tanto motivo de interesse quanto parte essencial para a formação de

---

<sup>49</sup> Na fortuna crítica brasileira, a discussão em torno do sujeito a partir da retomada crítica sobre a lírica – sob a perspectiva dos críticos franceses que participaram do Colóquio de Bordeaux III, em 1995 – apesar de não ser novidade, pode ser considerada recente. Se formos mais precisos, desde a tradução de “O sujeito lírico fora de si” – ensaio de Collot que compõe *Figures du sujet lyrique* – feita por Alberto Pucheu para a revista Terceira Margem em 2004, diversos foram os artigos, dissertações e teses que, das mais diversas maneiras, abordaram essa questão.

<sup>50</sup> Cf. “*Cette quatrième personne n'est ni le «je» biographique de l'individu, ni le «tu» dramatique du dialogue, ni le «il» épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire que travaillent de concert ces trois instances*”.

uma subjetividade ficcionalizada do “eu”, emerge uma espécie de entrelugar. Maulpoix (2005) escreve que há no seio da questão do sujeito lírico um estranhamento em relação à alteridade e como esta afeta a criação de uma “subjetividade” ao enunciador poético:

Ela [a persona ficcional ou sujeito poético] diz “eu” para exprimir, ordenar e controlar o melhor que pode a estranheza que permanece para si própria. Diz “tu” porque precisa dos desvios de um outro para se apreender a si própria, ou para localizar esses “outros” que traz dentro de si: “o poema dirige-se ao outro” – em outras palavras, o trabalho da linguagem a separa cada vez mais da subjetividade que lhe dá origem. [...] A experiência que tem da linguagem traz consigo a sua própria crítica e distancia a subjetividade, objetivando-a (Maulpoix, 2005, p. 153-154, Tradução de nossa autoria)<sup>51</sup>.

Em Maulpoix (2005), a questão do sujeito lírico diz respeito, sobretudo, a uma exposição do caos, por meio da enunciação, de lacunas que se abrem a partir da formação do sujeito no poema. Essa cisão fundadora seria levada a cabo pela transitividade da palavra poética, o que promoveria uma constante estranheza no cerne da questão em relação à formação do sujeito. A mediação pela linguagem poética desse “eu” que se dirige a um “outro”, desassocia o sujeito de uma suposta subjetividade que o precederia ao mesmo tempo que, paradoxalmente, o constitui. O efeito de subjetividade que é engendrado no poema é estabelecido de forma objetiva, em distanciamento dessa “[...] figura imaginária que só podemos sonhar em recuperar na linguagem” (Maulpoix, 2005, p. 155, Tradução de nossa autoria)<sup>52</sup>.

Alinhado a essa concepção em que uma cisão entre o sujeito lírico e a “[...] subjetividade que lhe dá origem” (Maulpoix, 2005, p. 154, Tradução de nossa autoria)<sup>53</sup>, funda a tal “quarta pessoa do singular<sup>54</sup>”, como escreveu Maulpoix (2005, p. 154, Tradução de nossa autoria), está justamente o que Dominique Rabaté (2005) propôs como **problemática** que estabelece o sujeito lírico enquanto **questão** para a poesia moderna:

[...] o “eu” da enunciação está em uma relação mutável com o “eu” do enunciado, ao mesmo tempo finalidade e origem, efeito e causa. Essa tensão, que não é resolvida em uma dialética, enfatiza, portanto, a instabilidade desse

<sup>51</sup> Cf. “Elle dit «je» afin d'exprimer, d'ordonner et de contrôler comme elle peut cette étrangeté qu'elle demeure à elle-même. Elle dit «tu», car elle a besoin du détour d'autrui pour se saisir, ou pour localiser ces «autres» qu'elle porte en elle: «Le poème met le cap sur l'autre» -, c'est dire que le travail de la langue l'écarte toujours davantage de la subjectivité d'où il provient. [...] l'expérience qu'elle fait de la langue porte en soi sa propre critique et met la subjectivité à distance, en l'objectivant”.

<sup>52</sup> Cf. “[...] figure imaginaire que l'on ne peut que rêver de ressaisir dans la langue”.

<sup>53</sup> Cf. “[...] la subjectivité d'où il provient”.

<sup>54</sup> Cf. “la quatrième personne du singulier”.

sujeito: o sujeito lírico *em questão*, ou seja, esse sujeito como questão, como inquietude, como uma força de deslocamento<sup>55</sup> (Rabaté, 2005, p. 66, Tradução de nossa autoria).

Em linhas gerais, Rabaté (2005) expõe o conflito interno e externo que define o sujeito lírico como questão poética. Ao escrever que esse “eu” da enunciação lírica, de caráter dinâmico – tal qual os pronomes pessoais à espera de uma ocupação momentânea – é tanto o início e o meio de sua problemática, o teórico tanto fala do sujeito como do atual estado da poesia: “a complexidade das mudanças enunciativas está, portanto, no cerne do lirismo; a poesia moderna fez da fragmentação dessas vozes o seu próprio campo de trabalho<sup>56</sup>” (Rabaté, 2005, p. 75, Tradução de nossa autoria). Nota-se que, ao ressaltar a “tensão” na relação entre o sujeito – “eu” do enunciado – e o fundo subjetivo que o precede – “eu” da enunciação – Rabaté (2005, p. 66) parece reconhecer que essa “inquietude”, mesmo que não leve à síntese, oferece alguma perspectiva para a atuação de uma “força de deslocamento” do sujeito, o que nos faz pensar nas estratégias enunciativas que abrem o poema para a coparticipação da alteridade.

Nessa direção, Combe (2010, p. 128) propõe que a noção de sujeito lírico na atualidade se assenta não sobre noções estanques de identidade, mas sim sobre a ideia de uma criação contínua, “[...] uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe”. O professor e poeta francês desdobra tal noção de sujeito considerando uma relação com a alteridade que estabelece “certa unidade [...] essencialmente dinâmica [e que] está em constante devir” (Combe, 2010, p. 128).

## 2.1 Poesia e teatro: aproximações teóricas

De regresso ao trabalho de Perrone-Moisés (2001) sobre Fernando Pessoa, convém recuperar alguns trechos acerca de como a pesquisadora enxergou o teatro na obra do autor. Perrone-Moisés (2001, p. 35), ao escrever sobre a relação e os diálogos entre os heterônimos pessoanos, apontou para o “[...] exercício de dispersão, onde *alguém* é substituído pelo *qualquer*, pelo *ninguém*”. Como resultante dessa prática sobre o “fingir-se”, ao “sair de si”, a estudiosa concluiu: “a **farsa** heteronímica se desenlaça em **drama** heteronômico” (Perrone-

<sup>55</sup> Cf. “[...] le «je» de l'énonciation est dans un rapport mouvant avec le «je» de l'énoncé, à la fois but et source, effet et cause. Cette tension, qui ne se résout pas en une dialectique, fait ainsi porter l'accent sur l'instabilité de ce sujet: le sujet lyrique en question, c'est-à-dire ce sujet comme question, comme inquietude, comme force de déplacement”.

<sup>56</sup> Cf. “La complexité des déplacements énonciatifs est donc au cœur du lyrisme; la poésie moderne a fait de la fragmentation de ces voix le champ même de son travail”.

Moisés, 2001, p. 35, grifos nossos). Avançando em direção ao “drama” nesse “Pessoa ninguém”, Perrone-Moisés (2001) enfatiza o uso teatral das máscaras heteronímicas:

As máscaras são absolutamente intercambiáveis, e o relacionamento da máscara com o rosto [...] é impossível. Essa dinâmica das máscaras, na ausência de qualquer rosto, [...] cria um movimento circular, uma ronda de máscaras sem saída para a identificação: “Como um carrossel,/ Giro em meu torno sem me achar...” (OP, p. 542). Essa ronda é duplamente teatral. Primeiramente, porque a constituição do Ser se faz sempre por representação; em segundo lugar, porque se trata aqui de uma representação da representação. Essa ronda de múltiplos é ilusionista. Gira tão depressa que não podemos identificar seus participantes (Perrone-Moisés, 2001, p. 37).

Observa-se que o **teatro do “eu”** pessoano é construído por meio da dinâmica das máscaras. Tais máscaras, além de evocar determinada tradição do uso de máscaras – símbolo da impostura, em “transformar-se” em quem não se é – pelos atores que, de fato, representam seus papéis sobre o palco, marca uma impossibilidade na questão do teatro no poema, que seria a incapacidade dessa plena realização cênica que a apresentação teatral possibilita e que o poema simula por meio da enunciação lírica. Segundo Perrone-Moisés (2001, p. 37), “a máscara é o não-Ser, o Nada. A passagem do Ser à máscara, e a volta da máscara ao Ser seria um *devoir*. Mas a passagem da máscara à máscara é a perpetuação do Nada, a infinitização da alteridade”<sup>57</sup>. O próprio Pessoa escreveu ensaios cuja reflexão sobre seu trabalho, por vezes, confluía para a constatação de sua escrita como predominantemente dramática. Conforme pode ser lido em “Aspectos”, prefácio que o autor escreveu pensando em uma reunião e publicação futura de sua obra completa:

A obra complexa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática. [...] O certo, porém, é que o autor destas linhas – não sei bem se o autor destes livros – nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos (Pessoa, 1966, p. 95).

<sup>57</sup> A noção em Perrone-Moisés (2001, p. 37) de que “a máscara é o não-Ser, o Nada”, não parece corresponder, ao menos não de forma imediata, com a ideia geral em relação à formação do sujeito lírico que observamos nos estudos pautados pela retomada crítica da lírica na contemporaneidade. Nos ensaios de Maulpoix (2005), Rabaté (2005) e Collot (2018), por exemplo, o que se percebe é que entre o “eu” empírico – supostamente mais próximo da intimidade do poeta – e o sujeito lírico – essa “máscara” – as relações são estabelecidas no trânsito, no espaço intervalar entre tais instâncias, o que indicaria a necessidade de uma abordagem que se ocupasse da complexidade do tema sem afirmar, tão diretamente, algo como o “não-Ser” ou a “perpetuação do Nada” (Perrone-Moisés, 2001, p. 37). Para sustentar nossa argumentação, relembramos a figura espectral da “quarta pessoa do singular”, em Maulpoix (2005, p. 153), bem como a questão afetiva na elaboração do poema e do sujeito, sobre a qual Collot se debruça em grande parte de seus textos críticos sobre poesia moderna e contemporânea.

Observa-se que Pessoa (1966, p. 95) considerava que a “substância dramática” em sua poesia diz respeito ao posicionamento dos heterônimos que, ainda segundo Pessoa (1966, p. 95), seriam os únicos a ensaiar “sentimentos” nos poemas. Assim, a ideia de “drama” ou “dramatização” em Pessoa se concentra no desdobramento do “eu” e na criação do verniz de “subjetividade” desse “sujeito sem rosto” e, ainda sim, múltiplo. Como Flávio Penteado e Caio Gagliardi (2012, p. 127) observaram, partindo também da obra do poeta português, trata-se essencialmente de um “[...] problema da escrita como algo essencialmente dramático, redundando, por isso, em um estender-se para fora de si”. Para além, os pesquisadores sugeriram que o **drama pessoano**, calcado na encenação sobre a crise da identidade, seria uma forte tendência na modernidade poética:

[...] vê-se que um dos ideais perseguidos de maneira mais insistente por Fernando Pessoa – a recusa a uma identidade una – tem sua raiz nos primórdios da tradição teatral. [...] A máscara, símbolo da capacidade de tomar posse do outro e de nele atuar, [...] passa a simbolizar, na virada do século XIX para o XX, a pluralidade do ser humano que se reconhece muitos e, por isso, nenhum. Se o desdobramento da personalidade é uma característica fundamental do homem, que vive a desempenhar diferentes papéis no palco do mundo, o que se vê no século XX é a questão sendo, definitivamente, posta a nu (Penteado; Gagliardi, 2012, p. 129).

Assim como em Pessoa, outro poeta digno de nota acerca dessa “substância dramática” em sua escrita é Baudelaire. Segundo Veras (2022), em meio à tumultuada recepção de **As flores do mal**, – que acarretou perseguição judicial e humilhação pública por parte da imprensa – poucas foram as vozes que, de fato, fizeram uma avaliação crítica da obra, considerando a originalidade e seu mérito literário em detrimento do julgamento moral. Para Veras (2022), foi um artigo, escrito por Barbey d’Aureville, que conseguiu enxergar uma questão central e, até então, inexplorada na obra do poeta francês:

[...] A contribuição mais interessante do artigo está, a meu ver, na identificação de um princípio dramático no livro de Baudelaire, elemento que o distanciaria dos poetas líricos, parâmetro vigente para a recepção da poesia naquele tempo, e emprestaria à sua obra um aspecto intelectual e construtivo (Veras, 2022, p. 102)

Segundo consta em um trecho desse mesmo artigo de d’Aureville: “embora muito lírico na expressão e no elã, o poeta das *Flores do mal* é, no fundo, um poeta dramático. [...] Seu livro atual é um drama anônimo de que ele é o ator universal” (d’Aureville, 2019, p. 610 *apud* Veras, 2022, p. 102). Veras (2022, p. 102), afirma que esse aspecto dramático em muito se deve à

“virada antilírica que se anuncia nas *Flores do Mal*, cujos poemas não se constroem como manifestações ideológicas e emocionais de um sujeito empírico, mas como construções da inteligência, simulações que provocam o leitor em seu lugar confortável e hipócrita”. O pesquisador aponta também para o fato de que, a partir dessa ideia de uma poesia essencialmente dramática e irônica, se reforça a figura do leitor como “antagonista”, esse “outro” que deve ser retirado de sua zona de conforto e desafiado a todo instante.

Dos dois exemplos acima à poesia mais recente, recorreremos à Paula Glenadel Leal (2018) sobre o teatro como campo paradigmático para a formação da poesia moderna e contemporânea. A investigadora destacou que, em um primeiro momento, o teatro surgiu como “[...] metáfora para o funcionamento da escrita poética da modernidade, que **encena** a sua própria desapareição e a da sociedade, e que faz da impostura um dos atributos do poeta e do artista, talvez o mais necessário” (Leal, 2018, p. 7, grifo nosso). Posteriormente, o teatro em poesia seria articulado como:

[...] *estratégia enunciativa* de uma escrita contemporânea que se sabe assombrada por múltiplas vozes [...] e que produz peças em que a linguagem assume o comando da ação e poemas em que o entrelaçar de alteridades discursivas constitui o modo enunciativo, configurando um mínimo teatro da ética, no sentido em que ela abre a cena para a entrada de um outro desconhecido, *por vir* – para evocar uma perspectiva cara a Jacques Derrida (Leal, 2018, p. 7).

Leal (2018, p. 8) conduz a discussão para uma noção de teatro em poesia próxima ao “[...] *monólogo dramatizado* onde a entrada em cena de uma voz corresponde a uma ação, um performativo cujo efeito é o acontecimento *singular* de uma linguagem, de um estar na linguagem – a invenção de um personagem [...] fora de qualquer verossimilhança subjetiva” Nesse sentido, vale pensarmos a encenação ou teatralidade no poema lírico pela chave do “monólogo dramatizado” ou “monólogo dramático”. Em linhas gerais, segundo Vagner Camilo e Fabio Cesar Alves (2020), por meio das tentativas de conceituação tanto pela vertente francesa como pela anglo-americana, o “monólogo dramático” seria como um evento ficcional e performático em graus diferentes de ação representativa a depender da linha teórico-crítica abordada. Percebe-se que as noções em torno do monólogo dramático são voltadas ora à figura do leitor – ou ouvinte, se quisermos aludir à tradição dos gêneros dramáticos – e seu papel reconstrutivo sobre o texto, ora mais voltada aos papéis fictícios e suas relações no próprio monólogo, como sujeito da enunciação e “personagens”.

Shelley Roche-Jacques (2020), ao apresentar toda a problemática acerca do termo “monólogo dramático” – principalmente a partir das várias concepções sobre o que seria “dramático” ou não em poesia – estabelece um ponto de apoio, ancorado na questão da temporalidade, que parece ser relativamente estável para compreender melhor esse tipo de poema. Partindo das contribuições de Elisabeth A. Howe (1996), a pesquisadora discorreu sobre a imitação do discurso oral como estratégia para elaboração da impressão de “presente” no monólogo dramático: “[...] algumas características do discurso oral, como a elipses, hesitações, desmentidos e interjeições, [...] parece ser um dos meios para reforçar o senso de extemporalidade associado ao enunciado conversacional” (Roche-Jacques, 2020, p. 42).

Roche-Jacques (2020, p. 42) escreveu ainda sobre a criação de um “sentimento de presentificação” a partir do emprego de “linguagem dêitica” no monólogo dramático, o que ressalta – como na enunciação lírica – a importância de uma linguagem poética que agencie suas relações internas entre sujeito e alteridade em relação à temporalidade no poema. De maneira geral, podemos resumir tal problemática temporal do monólogo dramático como a emulação de uma situação presente que pode ser caracterizada como **dramática**, sobretudo, por configurar a escrita no poema “[...] como um evento ‘ao vivo’ no qual algo está em jogo” (Roche-Jacques, 2020, p. 46). Evento esse que “[...] pode ou não estar repleto de ‘tensão e conflito’” (Roche-Jacques, 2020, p. 38).

O trabalho de Roche-Jacques (2020) auxilia o entendimento acerca das noções de “drama” ou “dramaticidade” que parecem estar impregnadas em parte da poesia moderna e contemporânea. Como ponto em comum em relação às teorias de críticos franceses do *Figures du sujet lyrique*, diríamos que o “monólogo dramático” diz respeito, sobretudo, à **organização dramática das posições enunciativas**, no sentido de que, em seu âmbito, se coloca em cena o jogo entre “identidades” e alteridades considerando o poema como evento que erige o efeito de “subjetividade” no sujeito e, como nos apresentou Roche-Jacques (2020), “presentifica sentimentos”. Tanto a multiplicidade de vozes da enunciação quanto a formação do sujeito poético dividem o espaço-tempo da linguagem e da **página-palco** “[...] como espaço de encenação e orquestração das diferentes vozes poéticas” (Camilo; Alves, 2020, p. 18).

Oportunamente, convém abordarmos a teatralidade voltada para a poesia brasileira contemporânea. André Goldfeder (2021) propõe um olhar sobre a produção poética do Brasil pós-1970 para desvelar a teatralidade do espaço do poema, bem como seus paradoxos e

multiplicidades. Em primeiro lugar, vale assinalarmos como Goldfeder (2021) aborda a questão da “encenação” no poema. Para o autor, a “encenação” corresponderia à articulação de:

[...] uma noção possível de *teatro*, pensado como espaço de encenação de tensões e paradoxos entre a materialidade e a imaterialidade do poema, o pensamento e o ato, o dizer e o mostrar, o espacial e o temporal, o aural e o escópico. Em poucas palavras, trata-se de explorar um vocabulário conceitual de ordem teatral para pensar o poema como mínima “obra de arte total” mediante uma reversão radical da noção de totalidade e deixando de lado o horizonte essencialista e autoritário que marca o sentido original da fórmula wagneriana, em direção a outros desdobramentos dessas relações postas em regime de *decomposição*, que permanecerão ocupando o palco (Goldfeder, 2021, p. 200-201).

O autor parte do teatro wagneriano – considerando suas limitações – e vai em rumo à poesia brasileira contemporânea, explorando a potência dramática da poesia de nomes como Paulo Leminski e Ana Cristina Cesar. Ainda segundo o pesquisador, o que estaria em jogo na perspectiva teórica acerca do teatro no poema seria a capacidade de atualização dramática de tensões e paradoxos na escrita poética, afinal, o desafio é pensar tais questões que se impõem a partir do limiar entre a enunciação e a performance em si da cena teatral. Portanto, Goldfeder (2021, p. 206) observa o poema contemporâneo como o espaço de uma “apresentação teatral das tensões”, onde “o teatro da poesia aparece aí como espaço de agenciamento do ‘modo enunciativo’, apto a operar dinâmicas de ‘entrelaçamento de alteridades discursivas’ abertas a um ‘outro’” (Goldfeder, 2021, p. 209). Assim, no “palco” da página, entre “[...] a expressividade do pensamento e sua atualização performativa” (Goldfeder, 2021, p. 205), a encenação no texto poético seria, para além de algo paradoxal desde o princípio, um modo de “[...] abertura para um agenciamento por vir” (Goldfeder, 2021, p. 214).

Retomando Perrone-Moisés (2001) acerca das máscaras em Pessoa, se pensarmos o poema se valendo do teatro enquanto campo de experimentação e teorização, teríamos o poema como um “teatro paratópico”<sup>58</sup>, isto é, um texto que concentra uma “teatralidade natimorta”. O poema, enquanto teatro erigido por certa lógica paratópica, assumiria “[...] o lugar dilacerado de uma cena de escrita radicalmente desmaterializada e desencarnada, mas em cujo corpo material-imaterial se imprime o resto sensível mais pregnante do espetáculo que instaura seu

---

<sup>58</sup> Em suma, de acordo com as contribuições do linguista Dominique Maingueneau, a paratopia seria uma espécie de categoria discursiva de legitimação. Tendo como situação a posição liminar entre o afastamento e a aproximação, coadunaria, em seus diversos tipos, as dimensões paradoxais do discurso, como o “interior” e “exterior”, o “ser” e o “não-ser”, o “lugar” e o “não-lugar”, o “possível” e o “impossível” entre outras (Goldfeder, 2021, p. 220).

não-acontecimento” (Goldfeder, 2021, p. 213). Como escreveu Ana Cristina, “todo texto desejaria não ser texto. [...] Existe, de repente, uma consciência trágica: texto é só texto. [...] Que tragédia!” (Cesar, 2016, p. 303). Para nós interessa que, por vezes, a construção poética de uma “subjetividade” passa pela elaboração teatral da enunciação lírica, ou seja, pelo agenciamento das posições enunciativas no poema, tendo em vista tanto a impostura da máscara do sujeito quanto o jogo das tensões, aberto à coadunação com a alteridade.

## 2.2 Endereçamento

Se a noção de teatro no poema contemporâneo se aproxima, como vimos, das questões relativas à dinâmica enunciativa de determinada poesia moderna e contemporânea, nos questionamos: a quem se dirigiria tal cena enunciativa? Apresentaremos, brevemente, alguns apontamentos em torno do conceito de endereçamento por considerar que, para além de se tratar de um tópico que é também revisitado a partir da retomada crítica acerca do sujeito em poesia<sup>59</sup>, em poetas como ACC e PHB, esse endereçamento funcionaria, sobretudo, como uma estratégia dramática. No ensaio “Singular e anônimo”, de Silviano Santiago, – um dos primeiros textos críticos publicados sobre a poesia de ACC no Brasil – fica evidente como as maneiras de lidar com a alteridade é não só inevitável em relação à linguagem poética – “[...] a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro” (Santiago, 2002, p. 61) –, mas pode posicionar o leitor como participante ativo nessa relação poema-leitor. Segundo o pesquisador, “[...] o poema, [...] sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa” (Santiago, 2002, p. 61).

Partindo do princípio de que “a linguagem poética nunca exclui o leitor” (Santiago, 2002, p. 63), evidencia-se como, para Santiago, a investitura sobre as nuances da relação com o leitor, esse destinatário “singular e anônimo”, é de suma importância para determinada poesia contemporânea. No célebre depoimento sobre literatura de mulheres no Brasil<sup>60</sup>, ACC

<sup>59</sup> “[...] a ideia de alteridade está intrínseca à noção de endereçamento, um conceito que também problematiza questões como: a figura do sujeito, a referencialidade e a autorreferencialidade em uma obra. [...] Por isso, a observância da voz que fala na poesia e, conseqüentemente, os questionamentos em torno da ‘alteridade’ são imprescindíveis para a compreensão do endereçar, [...] a questão do endereçamento inegavelmente perpassa a questão do sujeito” (Mendes, 2022, p. 50-51).

<sup>60</sup> Depoimento de ACC no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Resende, em 6 de abril de 1983, na então Faculdade da Cidade, no Rio de Janeiro. A transcrição do depoimento consta em **Crítica e tradução**. A conferência se deu meses depois do lançamento de **A teus pés** e, de forma geral, consiste em uma grande fonte para o estudo tanto da obra de ACC como de questões de teoria literária, tal qual: produção

demonstra como a percepção de um “outro”, bem como o desejo em afetar o leitor por meio de sua prática literária seria uma preocupação constante:

[...] você, quando está escrevendo, o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. Se você escreve uma carta, sabe. Se escreve um diário, você sabe menos. Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém – a gente podia chamar de o outro – continua, persiste, mas você não sabe direito. [...] Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro (Cesar, 2016, p. 294).

De acordo com a citação acima, percebe-se que, para ACC, o “desejo do encontro” (Cesar, 2016, p. 294) ou de “mobilização do outro” (Cesar, 2016, p. 294), seria algo inerente à própria escrita. O fato da autora elencar gêneros textuais mais voltados para uma discursividade tradicionalmente “íntima”, como a carta ou o diário, junto da escrita literária, tendo como horizonte a expectativa de destinar a um “outro”, é algo sintomático em sua obra. Não seria fortuito pensar que, a partir desse “desejo”, emerge uma maneira de tentar recuperar o que o texto – como vimos acerca do teatro paratópico – não consegue alcançar “[...] no trabalho literário, no trabalho de construção estética, esse alguém se perde de certa forma” (Cesar, 2016, p. 294). Durante a mesma conferência, ACC reitera que:

[...] eu me defrontei muito de perto com a questão do interlocutor, [...] isso aí me incomodava muito. Quem é esse interlocutor? Inclusive, não sei se vocês notaram o título do livro, *A teus pés*, já contém uma referência ao interlocutor. *A teus pés*, pés de quem? [...] Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor (Cesar, 2016, p. 295).

Tal preocupação com um interlocutor, que é transcrita em título de um livro e tematizada em diversos poemas de Ana C., encontra no manejo do endereçamento uma forma de ensaiar **dramaticamente** um (des)encontro com o “outro” e a própria impressão de subjetividade: “me jogo a teus pés inteiramente grata” (Cesar, 2013, p. 121). Ao endereçar seus poemas, por exemplo, a um “você”, ACC endereça a um sujeito impreciso, ou melhor, a “[...] toda e qualquer pessoa que se deparar com tal leitura, fato que desconfigura a personalidade característica das correspondências de modo geral” (Mendes, 2022, p. 175).

Essa busca estética por corresponder e ser correspondido, que alguns poetas da geração pós-70 pronunciavam em sua prática, seria um dos traços produtivos da atual poesia brasileira.

---

poética, gêneros literários, dramatização da intimidade, endereçamento, intertextualidade, autoria feminina, entre outros tópicos. Parte do texto pode ser escutado na “Rádio Batuta IMS”, iniciativa do Instituto Moreira Salles em que parte do áudio original, que foi preservado por Beatriz Resende, foi editado e disponibilizado para audição. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/literatura-em-voz-alta/ana-cristina-cesar>.

Pedrosa (2014, p. 69) afirma que, na poesia brasileira a partir de 1990, o endereçamento passa a configurar um método de narrativização muito empreendido em direção à complexificação do “reinvestimento na relação entre linguagem e experiência”. Experiência que, como lido em Santiago (2002), parece ser a palavra de ordem sobre a qual o endereçamento se assenta, pois possibilitaria uma experiência com a alteridade da linguagem e do “outro” a nível pessoal e transferível.

Pedrosa aproxima as noções de “teatralidade” ou “performance” do endereçamento, evidenciando os paradoxos que compõem tal estratégia na poesia brasileira pós 1980. Ao partir da poesia de ACC, Pedrosa (2014, p. 71) ressalta leituras que destacam o endereçamento junto à “teatralização ficcionalizante da subjetividade” e em paralelo à não “[...] encenação antiexpressiva, mascarada, mas, ao contrário, a força pulsional [de] um exercício sofisticado de escrita” (Pedrosa, 2014, p. 72). Em diálogo com a discussão de Siscar (2011) sobre o endereçamento enquanto dilema ético para a produção e recepção de poesia na atualidade, a estudiosa investiu em uma noção de “drama”, cujo endereçamento seria um modo de “[...] se performar poeticamente uma interioridade que, justo em sua instável fragilidade, isto é, em sua crise, revela força e se torna motivo de convivência” (Pedrosa, 2014, p. 75).

Assim, essa experiência é erigida como “experiência da crise” (Pedrosa, 2014, p. 81), pois ao passo que o endereçamento pode se caracterizar como “uma experiência produtivamente indeterminada de recepção” (Pedrosa, 2014, p. 81-82), observando ainda esse efeito de intimidade posto em cena, há de se considerar a desestabilização que a linguagem poética instaura na interlocução. Retomando as contribuições de Benveniste, Pedrosa (2014) aponta para a bifurcação na interlocução do poema que, diferentemente de uma situação de interlocução oral, em que há certa lógica que rege a copresença e forma as “subjetividades” dos sujeitos na comunicação, a linguagem poética causa um “cisma” nessa lógica, pois o leitor seria considerado um “ele” – ou não pessoa – do discurso. Esse leitor:

[...] ao ouvir/ler o poema, ele o situa num espaço e num tempo outros em relação a uma identidade originária, fechada, desapropriando e usando o eu e o tu de modo também imprevisível e não determinado *a priori* por um contexto específico (Pedrosa, 2014, p. 85).

O endereçamento poético seria uma estratégia para ultrapassar as condições de engendramento de uma “subjetividade” que, como escreveu Benveniste, só se daria na reciprocidade do diálogo. Por não se tratar de uma situação que privilegie uma comunicação dialógica – entre um “eu” e um “tu” –, o poema que é endereçado abre seu “organismo” para

uma configuração discursiva que posiciona o leitor em uma espécie de “entrelugar”. Joëlle de Sermet (2020), ao observar as características do endereçamento lírico e os casos de enunciação e destinação, aponta para a instabilidade que caracterizaria o “papel” do leitor. À primeira vista, a autora escreveu que o leitor pareceria uma “[...] testemunha, assistindo excluída à proliferação de uma palavra que não lhe é dirigida” (De Sermet, 2020, p. 266). Entretanto, o leitor teria uma função mais ativa e determinante na enunciação lírica. Segundo a investigadora, o leitor seria como um “terceiro incluso”, isto é, instância “[...] ao mesmo tempo testemunha do endereçamento e destinatário” (De Sermet, 2020, p. 273-274).

Todo esse dinamismo, essa troca interna de papéis enunciativos em meio a uma “[...] ciranda de pronomes pessoais cujas ancoragens sempre estão deslocadas” (De Sermet, 2020, p. 278), apontaria para uma impossibilidade de se identificar no leitor – tal qual acontece com o sujeito lírico – alguma “subjetividade” postulada nessa “‘multiplicidade’ do singular e anônimo” (Santiago, 2002, p. 68). O “ele”, leitor, constituiria, para De Sermet (2020, p. 277), uma instância que “[...] sempre é, em graus de implicação variados, derradeiro destinatário, mas também co-destinatário e sujeito do enunciado ao mesmo tempo que sujeito da enunciação”. A pesquisadora define ainda as especificidades do discurso poético em se valer da desestabilização das categorias a fim de proporcionar o trânsito de referências pessoais e os “curtos-circuitos temporais” (De Sermet, 2020, p. 278):

O discurso lírico tem a particularidade de pôr em questão não somente o estatuto do sujeito e, mais decisivamente ainda, a situação de interlocução como relação explícita de um “eu” com um “tu”. Ele se encontra em um sistema de enunciação original que se define menos em relação ao “eu” da enunciação que relativamente ao “tu” do ouvinte, o que pede para colocar nuances, ou até mesmo inverter o esquema proposto por Benveniste para analisar o diálogo oral. Esse sistema está baseado em uma série de substituições das marcas da pessoa, manejando a instabilidade generalizada das referências dêiticas (De Sermet, 2020, p. 277-278).

Outros fatores externos e internos ampliam o horizonte acerca do endereçamento. Siscar (2016b), ao discorrer sobre o endereçamento na poesia e ensaística de ACC, aponta para um “cisma” na gramática que se abre à especulação psicanalítica e filosófica. Retomando a dupla significação tanto do vocábulo em língua inglesa *letter* (letra/carta) quanto da palavra em francês *lettre* (letra/carta), o pesquisador sugere que: “há na letra algo que diz respeito à destinação” (Siscar, 2016b, p. 123). Partindo dessa provocação e nos atendo à dimensão material e efetiva do ato de endereçar, vale pensarmos essa questão pela lógica do envio.

Ao considerarmos que o binômio letra-carta pode dizer respeito tanto à escrita “íntima”, no âmbito da letra, de um “eu” que procura estabelecer contato com um “outro”, como à materialidade em si da carta e seu invólucro, o ato de enviar – ato em suspenso entre o “eu” e o “outro” – colocaria essa letra-carta em trânsito à mercê da alteridade. Daí o “problema da destinação” (Siscar, 2016b, p. 122), pois “não há como definir de antemão a identidade de um público leitor, uma vez que a identidade está em jogo no próprio ato da destinação” (Siscar, 2016b, p. 123). Ademais, em poesia, não há como garantir ou revestir de “autenticidade” nenhum estágio relativo a tal ato linguístico e performático, lançado às múltiplas alteridades. “Na vida cotidiana, tudo é mais simples, o interlocutor está dado. Mas, em poesia, há fingimento” (Siscar, 2016b, p. 123). Alinhado à perspectiva do “fingimento”, diríamos que no endereçamento poético estaria sempre implicado o risco do extravio ou mesmo do retorno ao remetente dessa letra-carta.

Tomado como ato teórico e político para parte da crítica brasileira em voga, o endereçamento seria também certo modo de problematizar correntes teórico-críticas em literatura, principalmente as que consideram a poesia como um objeto acabado, sem perspectiva de “travessia” ao “outro”. Em suma, o endereçamento seria algo da ordem de um:

[...] empenho performático, [...] um retorno ao problema da enunciação poética, relacionando poesia e ética [...] em que já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia. [...] Nesse sentido, pensar a poesia a partir do endereçamento é pensar [...] que o “eu” poético é antes de mais nada um gesto, um movimento, um ato, político porque endereçado. [...] O eu se constitui no poema *com o outro*, pelo gesto mesmo de ser escrito pelo outro (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 103-104).

Por mais que se tente delinear um conceito ou abordagem sobre o endereçamento – ou endereçamento lírico, como postulou De Sermet (2020) – Siscar (2023, p. 12) aponta para a indefinição de tal procedimento estético: “não existe uma teoria pronta do endereçamento, ainda que a referência ao termo evoque figuras tradicionais da poesia, como a apóstrofe e a invocação”. Todavia, na mesma direção apontada por Pedrosa em seus trabalhos sobre o tema, Siscar (2023, p. 12) também reitera que o endereçamento, como “problema de *poética*”, pode ser uma forma para reatualizar determinada teoria da poesia:

[...] tendo como horizonte o problema da relação com o “outro”, a configuração de determinados *regimes de alteridade*. Trata-se de entender o modo como a poética constitui sua política, como ela performa sua inscrição na história” (Siscar, 2023, p. 12-13).

Se, por um lado, Siscar (2023, p. 15) ressalta a questão política em torno do endereçamento, por outro, abre espaço em sua leitura para a dramatização sobre o “desejo de ser *correspondido*”:

[...] aquilo que importa no endereçamento é o desejo da interposição do corpo, um salto para fora. [...] A urgência do endereçamento, nesse sentido, não se separa do convite para que o outro venha, assuma seu tesão e sua responsabilidade (Siscar, 2023, p. 14-15).

De regresso a Pedrosa *et al.* (2018, p. 121), o endereçamento pode ser compreendido como essa estratégia ou “empenho performático” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 103), cuja especificidade estético-política seria desenvolvida “[...] em torno da pergunta pela convivência e pela comunidade, pela subjetividade e pela alteridade, [...] que questiona as lógicas da copresença e da identidade, na medida em que não se refere ao próprio, mas ao impróprio”. Ao passo que o endereçamento poético abre espaço para que a relação entre sujeito lírico e leitor, bem como a crítica em poesia, seja reavaliada, Collot (2018, p. 16), de forma similar, afirmou a necessidade do sujeito lírico em ser configurado em trânsito, a partir das relações sensíveis com a alteridade – ou “mundo” – e com a língua. O teórico francês reforça que o sujeito “[...] não repousa em si mesmo como uma entidade psíquica autônoma; ele existe somente para se encarnar numa língua e num mundo”.

A exemplo do que vimos, ao decorrer deste capítulo sobre as relações entre alteridade e formação do sujeito, há nos estudos teóricos acerca da retomada crítica da lírica moderna e contemporânea, o olhar atento e sensível sobre a alteridade e sobre o leitor. Assim, o endereçamento lírico atuaria de modo a encenar e “presentificar” uma relação entre o sujeito e seu destinatário, construindo o efeito de subjetividade do sujeito ou determinado “tom íntimo” no poema. Dito isso, convém o olhar sensível também para a possibilidade da construção dessa relação entre poema e leitor por meio de certa ficcionalização de aspectos biográficos, cujo efeito produzido pode nos auxiliar a perceber de maneira mais ampla toda essa dinâmica da ordem do impasse que se desdobra tanto em gesto de destinação como em complexa estratégia poética.

O breve percurso teórico e poético acima – ainda que limitado e abertamente seletivo – pode nos auxiliar a compreender como o sujeito lírico foi sendo transformado tanto em questão teórica como elemento fundamental da produção de muitos poetas. Observamos como a elaboração do “eu” passa pela elaboração de um “outro”, bem como são deixadas marcas desse processo em uma linguagem também **outra**, pois poética. Antes de adentrarmos com maior

profundidade nos respectivos projetos poéticos de ACC e PHB, assinalamos que, apesar dos pontos divergentes e convergentes da carreira e formação de ambos, nos interessa particularmente a investigação de suas obras sob o prisma analítico das teorias do sujeito lírico moderno e contemporâneo. A diferença de seus projetos nos oferece uma vista de como a impressão de subjetividade é encenada e destinada em suas obras.

### 3 ANA CRISTINA CESAR: POESIA, CORRESPONDÊNCIA E DRAMATIZAÇÃO DA INTIMIDADE

“Foi mesmo amor à primeira vista” (Abreu, 1995, s/p). Foi como o poeta e jornalista gaúcho Caio Fernando de Abreu iniciou sua crônica de nome “Por aquelas escadas subiu feito uma diva”. Publicada originalmente no jornal O Estado de S. Paulo em 29 de julho de 1995<sup>61</sup>, o texto narra o início da amizade com Ana Cristina Cesar. Duas das cartas de Ana C. endereçadas a Caio F. de Abreu foram publicadas na mesma edição do Estado de S. Paulo. Em uma das cartas, datada de 24 de março de 1982, a poeta carioca escreve sobre o novo local de trabalho na Rede Globo: “agora tenho um gabinete particular, de onde descortino rayban [...] Pelo corredor passam celebridades decididas. Faço que não vejo. [...] O soneto do Drummond está na parede do gabinete. [...] Lemos Baudelaire durante o expediente” (Cesar, 1995, s/p).

Além da ambientação, com certo ar de bastidores, nota-se o quanto a literatura estava sempre presente na rotina da poeta. Contudo, há no trecho destacado algo que captura nossa atenção, o gesto e o contexto do “descortinar rayban” (Cesar, 1995, s/p). Diversas são as fotografias em que a poeta aparece portando seus óculos escuros diante da câmera. Para a amiga Ana Cândida Perez, os óculos escuros eram uma espécie de máscara para disfarçar “[...] a insegurança com uma pose estudada” (Cesar, 1999, p. 305). Do público ao privado, vê-se que ACC aproveita o ambiente particular de seu gabinete para **desmontar sua máscara**. Retirar os óculos escuros significaria estabelecer com o mundo, mesmo que no mínimo espaço de seu escritório, outro tipo de relação. Em meio ao vislumbre das celebridades nos corredores, sobressai a escrita da carta, que canaliza público e privado sob a presença de determinada poesia, representada por Drummond e Baudelaire. Nota-se que a **ação de revelar**, ao “descortinar rayban” (Cesar, 1995, s/p) e a **ação de fingir**: “faço que não vejo” (Cesar, 1995, s/p), são ações ampla e simultaneamente performadas em sua obra.

Na outra carta publicada no mesmo jornal, datada de 17 de novembro de 1982, Ana C. escreveu ao “bruxo”, apelido dado ao amigo Caio F. de Abreu, sobre o lançamento de **A teus pés** [1982] e outros detalhes da vida pessoal. O livro foi publicado em 9 de dezembro daquele

---

<sup>61</sup> A seção de nome “Cultura”, no referido jornal, ao reproduzir as cartas de ACC a Caio de Abreu reforçou o estereótipo do “mito romântico” criado ao redor da autora e sua obra após seu falecimento. Talvez por leituras que tenham “caído” nessa espécie de armadilha psicológica e trágica, o trabalho de Annita Costa Malufe tenha sido – e ainda seja – importante ao propor uma desvinculação entre obra e biografismo, bem como a se posicionar criticamente em relação à exploração da imagem de ACC. Sua dissertação de mestrado “O texto louco de Ana C., a poesia que a mídia não leu”, que depois se transformaria em “**Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar**” foi um marco nessa discussão.

mesmo ano, pela editora Brasiliense, e marcaria a sua primeira publicação não independente: “[...] Caio querido, [...] aguardo bem o livro, mas com aflição do número imprensa e dos falsos elogios dos amigos. [...] Detestei fazer a tal biografia, redigi durante dias tentando não fazer número nenhum, atingir uma espécie de grau zero qualquer. Vã” (Cesar, 1995, s/p).

É interessante notar que o desafio de lutar contra – ou realizar – um impulso de recriação literária sobre sua biografia ou sobre a maneira com a qual ACC se relacionava com a alteridade pode ser lido em cartas mais antigas. Em **Amor mais que maiúsculo** [2022] – compilado de cartas destinadas ao namorado Luiz Augusto Ramalho que foram escritas enquanto ACC morou pela primeira vez na Inglaterra e Luiz se refugiava na Alemanha – Ana C. escreveu sobre essa mesma inquietação. Em uma carta enviada a Luiz em 07/09/1969, observa-se como a tentativa de “falar de si”, sem rodeios, se funde a um certo “fazer número” (Cesar, 1995, s/p) literário:

Luiz, eu estou ficando louca. Não a loucura passageira dos amantes das grandes cidades, não a loucura inútil dos ouvintes de violinos, não a loucura em prantos dos mais ou menos desesperados. Eu estou ficando louca por não entender a sobrevivência destes corações. [...] Eu estou (o chão treme com os violinos impressionistas) por receber uma carta tua e a tua universal declaração de amor e não entender nada (meus corações galopando) e não poder chorar (meus corações diminuindo) e não poder dizer EU TE AMO (Cesar, 2022, p. 66).

Em meio a uma enunciação cuja discursividade vai, paulatinamente, estabelecendo um “eu” que é posicionado de modo a destinar seus afetos e inquietações, irrompe, entre parênteses, como se fossem **didascálias**, os “violinos impressionistas” (Cesar, 2022, p. 66) em meio à dúvida múltipla “destes corações” (Cesar, 2022, p. 66). Esse é o ponto de virada para a dramatização de uma escrita poética, corrida, sem pontuação, e que interrompe a enunciação do “eu”. Usando de metáforas, prenuncia sua correspondência criando um jogo dos “sentimentos”, entre “nãos” e “sins”, sobre um acontecimento aparentemente corriqueiro de receber uma carta<sup>62</sup>. Como paralelo ao seu estilo de escrita epistolar, destaca-se o que Joana Matos Frias escreveu no prefácio da antologia, composta de poemas de ACC, **Um beijo que tivesse um blue**, de 2005: “na sua poesia, [...] torna-se bem visível o ritmo ofegante e nervoso do verso, no andamento descompassado com que tenta acompanhar a imensa instabilidade, [...] numa execução surpreendente dessa descarga de energia no verso” (Frias, 2005, p. 488).

---

<sup>62</sup> Em outra carta enviada a Luiz em 1969, Ana C. ressalta a dificuldade em conter sua verve literária: “eu estou tentando dar essa carta para você, e não fazer dela uma catarse. LUIZ, é difícil te escrever sem me afundar, ou não me afundar sem te escrever” (Cesar, 2022, p. 74). A tentativa do remetente é de escrever e de endereçar, isto é, simplesmente corresponder. Entretanto, é difícil manter a “catarse” sob controle e não escrever de forma poética.

O “fazer número” (Cesar, 1995, s/p) parece referir-se à inclinação de sua escrita em encenar poeticamente sobre acontecimentos biográficos. Uma biografia “grau zero” (Cesar, 1995, s/p), isto é, a tentativa de escrever uma biografia sobre “Ana C.”, para além de impossível, desmontaria esta performance<sup>63</sup> da autora e, de certa maneira, se colocaria contra uma noção de teatralidade imanente ao texto literário. Como veremos, a estrutura de textos próprios dos gêneros epistolares – assim como a carta, o bilhete e o cartão-postal – foi habilmente utilizada para aprimorar a escrita poética de Ana Cristina Cesar. Escreveu a autora na resenha “O poeta é um fingidor”, publicada originalmente no **Jornal do Brasil** em 1977:

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é muito simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários [...] o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu “verdadeiro” [...] No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu (Cesar, 2016, p. 231).

Ana C. – como costumava assinar algumas cartas – destacou-se pelo modo com o qual escrevia poemas que não se reduziavam ao confessionalismo puro que estava em voga em grande parcela da produção poética brasileira do pós-golpe militar. Freitas Filho assina um texto publicado originalmente no **Jornal do Brasil**, em 29 de outubro de 1993, por ocasião do décimo ano de morte da poeta, sobre algumas das características da escrita de ACC, como a prática de uma “[...] cleptomania estilística [que] via corte, colagem e costura faz [...] uma produção imprevista” (Cesar, 2013, p. 467). Poeta e missivista, ACC estabeleceu muito do que pode ser considerado seu estilo poético a partir da escrita de correspondência, cujas formas e dicções pressupõem uma relação íntima<sup>64</sup> com o destinatário.

Ressaltando a singular enunciação lírica de ACC, Freitas Filho, no prefácio à **Correspondência incompleta** – não por acaso denominado de “Jogo de cartas” – afirma que a seleção da correspondência que constitui a obra se deu pelo organizador achar que seria imprescindível “[...] mostrar em estado original umas das principais matrizes de sua criação

<sup>63</sup> O conceito de “performance” utilizado se aproxima ao de Paul Zumthor (2007), no que diz respeito à retomada crítica acerca da relação entre obra e leitor, das relações entre corpo, voz e escrita e, especialmente, da noção de que todo texto literário encerraria “uma espécie de teatralidade” (Zumthor, 2007, p. 18).

<sup>64</sup> Essa busca por uma “íntimidade ensaiada” ganhava os mais variados suportes. Segundo Rachel Valença, supervisora da equipe de transcrição das cartas a Luiz Augusto “[...] Ana era pouco convencional na escolha do suporte. Cartões-postais e papéis de carta desses bem comuns convivem, nesse conjunto, com programas de teatro, papeluchos de tamanho variado, verso de página de livro em cópia xerox, prospectos religiosos ou políticos, em que ela desenvolvia a escrita às vezes no espaço entre frases impressas” (Cesar, 2022, p. 31).

literária [...] Verdadeiros exercícios prévios do que mais tarde ela iria transportar para os seus textos literários” (Cesar, 1999, p. 9). Se por um lado mencionamos a performance sobre a correspondência, não se pode deixar de referenciar a importância da escrita de diários. No texto de Freitas Filho no **Jornal do Brasil**, o poeta afirma que, essa escrita “[...] à mão, com garranchos, sem separar muito o verso da linha da prosa, com o rascunho prevalecendo ao passado a limpo [...] dá relevo e importância a uma poética” (Cesar, 2013, p. 466) que encontra seu abrigo nos “documentos íntimos” (Cesar, 2013, p. 466), como é o caso do diário:

O documento íntimo, o diário puro e simples, entra por um desvio que o afasta da mesmice, do formulário contínuo dos dias, por intermédio de interrupções súbitas, incorporações silenciosas, secretas, sub-reptícias, quando o inacabado ganha um ponto final arbitrário e irreparável, mantendo a sensação e o sentido do que se lê em suspenso (Cesar, 2013, p. 466).

A própria ACC escrevia sobre como a sua literatura se misturava à correspondência. É o que observamos em um trecho de uma carta, enviada em 21 de junho de 1976, à amiga Maria Cecília Fonseca: “preciso acabar com essa mania de transformar carta em diário íntimo, pesado, minucioso (cf. diários íntimos fictícios, *in Antologia*)” (Cesar, 1999, p. 117). Em outra carta, enviada a Cecília em 24 de maio de 1977, a poeta escreve: “reli a carta e achei um modelo de confusão epistolar. Finja que é literário! Controlando o intempestivo desfiar de palavras” (Cesar, 1999, p. 147). Chamam a atenção os “[...] diários íntimos fictícios” (Cesar, 1999, p. 117), o que nos mostra que a autora falseava certa “intimidade” em seus diários e correspondências e desestabilizava tais gêneros epistolares ao associá-los à “antologia”, compilação predominantemente literária. No trecho da carta de 1977, a “confusão epistolar” (Cesar, 1999, p. 147) salta aos olhos, bem como a recomendação de que tal “confusão” seria um procedimento proveitoso ao fazer literário: “Finja que é literário!” (Cesar, 1999, p. 147).

Assim, a maioria das cartas de ACC dramatiza sobre certa escrita de tom “pessoal” sem deixar de lado a escrita poética que, como vimos a exemplo das cartas a Luiz Augusto, transborda para além dos poemas ou textos críticos. Nesse sentido, Freitas Filho analisou o movimento oscilante das assinaturas na correspondência da autora, o que evidencia um sujeito posto em xeque, sempre outro a cada escrita. O poeta escreveu sobre as assinaturas mais recorrentes, “[...] das previsíveis Ana e Ana Cristina, à ficcionalizada Ana C., chegando às sumárias Eu e A., até o desaparecimento total em várias cartas. E, em pelo menos dois cartões, [...] o pseudônimo Júlio, possivelmente a porção masculina de Júlia” (Freitas Filho, 1999, p.

10). Tal estratégia, que abarca tanto as assinaturas como a desmontagem dos “gêneros pessoais”, nos faz retornar ao *ray-ban*. Freitas Filho concluiu:

Para quem conheceu Ana Cristina de perto, esta atitude não é surpreendente. Só um autor de máscara ou de óculos escuros pode dialogar [...] de igual para igual, com um leitor sem rosto ou disfarçado (Freitas Filho, 1999, p. 10)<sup>65</sup>.

Sobre a estratégia das assinaturas, Luciana Di Leone (2008, p. 22) comenta que: “Ana C.’, esse objeto – sujeito –, é uma rede, um arquivo”, cujas rubricas endossam seu espetáculo. Se por um lado ACC “baixa a guarda” ao “descortinar rayban” (Cesar, 1995, s/p), por outro, encena uma presença-ausência nas cartas, cujas assinaturas “[...] só têm valor porque *alguém esteve aí*, porque elas são [...] a marca de uma desapareição, e a promessa de existência [...]. A presença da assinatura implica a não-presença de quem assina” (Di Leone, 2008, p. 23-24). Voltando nossa atenção para os livros da autora, vejamos como se constrói o efeito de subjetividade em sua obra, considerando o que foi levantado acerca da subversão ou desmontagem dos gêneros epistolares, a partir de **Correspondência completa** [1979]. Sabe-se que “Júlia” é o sujeito lírico que “assina” **Correspondência completa**, o que diz respeito apenas à primeira camada de “falsidade” na obra. De modo a subverter também elementos da edição, ACC engendra – a exemplo das assinaturas – certa “referência desdobrada” (Combe, 2010) de si na biografia inventada<sup>66</sup> que encerra **Correspondência**:

Ana Cristina Cesar, jornalista, professora de literatura comparada, além do livro *Cenas de abril*, tem seus trabalhos publicados em antologias, revistas e suplementos literários. Lança agora sua *Correspondência completa*, um retrato da mulher moderna, essa desconhecida. A seguir: *Estou cansada de ser homem* (Cesar, 2013, p. 51).

O livro em si, essencialmente pequeno, composto de uma carta-poema, já suscita dúvidas em relação à sua integralidade. Estaria o leitor, de fato, diante de uma correspondência “completa”, isto é, seria possível encerrar em apenas uma carta toda uma comunicação com o destinatário? Sobre isso, Camargo (2003, p. 222) adiciona mais uma camada interpretativa ao observar que o título do livro sugeriria um gesto interpretativo da escrita de ACC como um

<sup>65</sup> O jogo de assinaturas em ACC pode ser lido também como uma tentativa de “nivelar” as condições temporais entre autor e leitor “O nivelamento da primeira [enunciador poético] e da segunda pessoa [leitor] acontece precisamente no ponto de junção de duas impossibilidades: impossibilidade presente do passado e impossibilidade passada do presente” (De Sermet, 2020, p. 271).

<sup>66</sup> Apesar da minibiografia encerrar com a assinatura de “H.B. Holanda”, remetendo à Heloísa Buarque de Hollanda, sabe-se que foi escrita pela própria ACC, conforme a nota do editor “A biografia ficcional integrava a primeira (dita segunda) edição de *Correspondência completa*” (Cesar, 2013, p. 51).

todo: “Correspondência completa, [...] de fato, é muito mais que um livrinho: como sugere o título, está em correspondência completa com a obra, expondo temas obsessivos; fazendo um híbrido de ficção e teoria, de poema travestido em carta”. O livro tem todo o seu projeto dramatizado, pensado a partir da lógica do fingimento. Fora as peculiaridades da ficha catalográfica<sup>67</sup> e da biografia inventada no final da obra, o texto é iniciado sob o signo do impasse:

*my dear,*

Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu (Cesar 2013, p. 47).

Com “*my dear*”, o poema é endereçado e começa a tomar a forma daquilo que foi planejado para ser: uma carta aparentemente completa. Contudo, a indeterminação do destinatário adianta um efeito de desequilíbrio e inconstância na enunciação, deixando em aberto tal endereçamento, já que “*my dear*” não é um nome próprio. A próxima linha, “chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados” (Cesar, 2013, p. 47), inaugura determinada impressão de imersão na “subjetividade do sujeito”, pois da circunscrição difusa do “ele” do destinatário, nos deparamos com um movimento que nos leva à interioridade do “eu” e a adentrar a “intimidade” do sujeito lírico. A imprecisão continua: “notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira?” (Cesar, 2013, p. 47). O sujeito é posicionado a expor e questionar esse impasse, o que mantém as tensões e a dúvida: O “Medo de dar bandeira?” (Cesar, 2013, p. 47) seria um questionamento a **quem?** Chama a atenção as referências à música popular e a paráfrase de uma canção de Roberto Carlos<sup>68</sup>.

Entre a escrita de uma carta dentro dos parâmetros esperados do gênero, que supõem certo grau de confidencialidade, a comunicação engendradora faz uso de uma linguagem que, de fato, não revela senão aquilo que não diz respeito ao sujeito ou ao destinatário. Como ressalta Malufe (2009a, p. 150), toda essa multiplicidade de gêneros e recursos elípticos forja uma “[...]”

<sup>67</sup> No texto de apresentação de **Poética** [2013], Armando Freitas Filho detalha especificidades de **Correspondência completa**: “O livreto minúsculo, em formato e duração, de 1979, é composto de uma só carta, de Júlia para alguém que não é nomeado, tendo como ‘personagens confessos’, tirados da vida real, Mary e Gil, e traz uma indicação bibliográfica ‘2ª edição’. Não custa imaginar a aflição de um obsessivo colecionador de livros raros procurando a 1ª edição em todos os sebos do mundo” (Cesar, 2013, p. 9-10).

<sup>68</sup> Essa referência às canções demonstra que o texto, aberto às “contaminações” do real – aqui pela música – vai engendrando um efeito de subjetividade à “Júlia”, como se em nosso voyeurismo de leitores de “intimidade alheia”, pudéssemos também ouvir **o que ela ouve**. Há ainda o “rpto” de versos da canção “Mais uma vez”, de Roberto Carlos, como se “Júlia”, para construir sua “subjetividade”, dependesse desses acréscimos de real.

comunicação que emperra, um significado que não se conclui”. A pesquisadora ainda discorre sobre o procedimento que Ana Cristina Cesar faz em relação à desmontagem dos chamados “gêneros íntimos”, como o diário, a carta e o cartão-postal, subvertendo sua função ideal, a fim de encenar “uma intimidade que é efeito de procedimentos de escrita que deformam os gêneros íntimos; procedimentos que fazem com que eles deixem de figurar a intimidade de um sujeito manifestante que se autoafirmaria na linguagem” (Malufe, 2009b, p. 150).

Quanto ao sujeito lírico, nota-se que, em paralelo e essa invenção de uma “intimidade” difusa, articula-se no poema-carta uma linguagem mais próxima da informalidade, semelhante a uma conversa casual, reforçando a impressão de proximidade entre os correspondentes. Cenas do cotidiano se misturam a nomes e a eventos comuns, que tanto podem ser compartilhados entre aqueles “envolvidos” na correspondência quanto para o “terceiro incluso” (De Sermet, 2020, p. 275) do leitor: “o dia foi laminha. Célia disse: o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira um narciso em flor. O que escrevi em fevereiro é verdade mas vem junto drama de desocupado” (Cesar, 2013, p. 47). Em ACC, as similaridades entre sua correspondência e sua poesia são tão verificáveis que podemos ler trechos de **Correspondência** em paralelo a cartas que, em um primeiro momento, não faziam parte de uma “obra”, mas sim – apesar da escrita sempre tendendo ao literário – correspondência entre amigas. Em uma carta, enviada em 14 de fevereiro de 1978 à amiga Cecília, lê-se:

*Cecil, my dearest,*

Hoje passei um dia merdinha, laminha mesmo. Acordei [...] com um rápido acesso de angústia [...] Fui *chez* Helô ajudá-la no livro sobre Macunaíma que ela vai publicar. [...] Aliás, revejo todo o lance e as angústias do momento com o estranhamento de quem não sabe bem de si [...] Eu sou o quê [?] (Cesar, 1999, p. 155).

Aparte das semelhanças em relação aos destinatários e da armadilha “biográfica” que se impõe<sup>69</sup>, destacamos a semelhança do discurso. Palavras como “laminha”, a descrição de cotidianidades e os nomes das “personagens” aparecem em ambos os textos. Na carta à Maria Cecília, cujo endereçamento é direto, o discurso da carta é desenvolvido de maneira fluida, operando sob a lógica da comunicação e não da “catarse” literária. Quanto às perguntas colocadas, cabe ao destinatário corresponder, tomar partido em suas próprias reflexões. Por outro lado, em **Correspondência**, apesar do desenvolvimento também informal e fluido do

---

<sup>69</sup> Considerações de Ana Cristina C. sobre leituras que procuram a intimidade do autor no poema: “acho que todo mundo precisa ser iniciado em poesia, para ler poesia, [...] porque, senão, [...] você vai cair em buscar a intimidade do autor, você vai buscar na identificação romântica” (Cesar, 2016, p. 304-305).

discurso, a comunicabilidade encontra entraves. “Júlia” – o sujeito poético – é colocada de maneira a expor o impasse entre vida e carreira pela contradição, ocasião em que o signo de narciso é evocado junto a uma suposta ideia de verdade: “a vida parece laminha e a carreira um narciso em flor. O que escrevi em fevereiro é verdade mas vem junto drama de desocupado” (Cesar, 2013, p. 47). Percebe-se que na enunciação poética de **Correspondência completa**, a “verdade” passa incontornavelmente pela **dramatização**, procedimento que observaremos em outras análises deste capítulo. Em outro trecho, podemos observar mais variações das tensões entre “real” e “ficção”, representados respectivamente pelo telefonema e pela carta:

Depois que desliguei o telefone me arrependi de ter ligado, porque a emoção esfriou com a voz. [...] quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas). Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura [?] (Cesar, 2013, p. 47).

Por telefone, a voz, isto é, o “real” quase imediato do corpo-a-corpo, aplaca a emoção da escrita<sup>70</sup>, causando o arrependimento: “[...] quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas)” (Cesar, 2013, p. 47). Paradoxalmente, as cartas são o suporte para a criação de uma emoção imaginada do “eu” que parece não se realizar por telefonema. A predileção pelas cartas para a criação de uma “subjetividade” estabelece a correspondência como um evento polifônico que melhor sustentaria a relação “eu-outro” ou “eu-outros”. Escrever cartas agencia uma temporalidade outra, própria da correspondência enquanto evento. A comunicação pela carta não se realiza no presente e acontece em um ciclo de ações – escrever, enviar, aguardar, receber, ler e escrever – que se contrapõe à linearidade e à presentidade do telefonema.

É como se um “eu-remetente” interagindo com um “outro-destinatário” configurasse o cenário apropriado para o mascaramento e coparticipação de mais elementos na enunciação, coisa que o telefonema, como acontecimento privado, não realizaria. O que a carta-poema propicia é a articulação criativa de uma espécie de “evento público”, uma conversa que aparenta nos convidar diretamente a adentrar tal emaranhamento polifônico. “Júlia”, o sujeito lírico, é posicionada por meio da tensão que se instaura no poema pela proximidade do “real” – banal e linear como um telefonema – e pela possibilidade da ficção proporcionada pelo conteúdo e pela

---

<sup>70</sup> Noutra carta, não datada, enviada a Cecília, Ana escreveu: “minha querida, é engraçado como a correspondência (não a ausência!!!) dá nostalgias. [...] É como se eu pudesse dizer melhor, mais limpo, mais completo, MAIS OUSADO ao escrever. Talvez seja engano. Não adianta, sou fascinada pelas letras” (Cesar, 1999, p. 194).

forma da carta em seu ciclo da correspondência. Conforme Collot (2018, p. 45): “esta passagem do patético ao poético supõe [o] contato com o mundo e sua transmutação pela magia do verbo”.

Segundo Pedrosa *et al.* (2018, p. 104), essa busca por uma correspondência dramatizada especialmente pela escrita diz respeito à formação em si do sujeito, que “[...] se constitui no poema *com o outro*, pelo gesto mesmo de ser escrito pelo outro”. Nesse poema, o endereçamento enquanto estratégia performática institui uma das principais vias de interpretação das relações entre alteridade e “subjetividade” para a formação do “eu”, por arquitetar na escrita “[...] um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto [...] que não tem destino certo, um remetente certo, um leitor, o leitor” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 104). Há ainda em **Correspondência** a dramatização do prazer. Em outro trecho da obra, “Júlia” direciona o foco do seu “desejo”, que oscila entre a escrita sobre o corpo do “outro”: “penso pouco no Thomas. [...] Depois, desgosto: dele, do pau dele, da política dele” (Cesar, 2013, p. 47) e a criação ficcional em si, para um momento anterior ao texto: “passei a tarde toda na gráfica. [...] Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca” (Cesar, 2013, p. 49).

Já observamos a relação de “Júlia” com a escrita – principalmente a escrita de cartas – agora, o texto nos apresenta mais informações dessa relação de proximidade com o “mundo” da escrita anterior ao texto, o que nos leva a interpretar esse sujeito envolvido com o processo editorial. Se, por um lado, escrever chateia, inventar traz “prazer”, no poema, tal “prazer” seria da ordem de um “prazer” anterior à escrita, ligado à elaboração material do livro. Em **Correspondência**, o livro é um objeto de dramatização do desejo, tal qual o corpo alheio. Ao endereçar sobre o suposto “desejo”, “Júlia” convoca “*my dear*” – nós, leitores – a coparticipar da performance do prazer. Outra passagem que pode corroborar com a leitura do processo de construção de subjetividade do sujeito, via função editorial, seria um dos *post scriptum* que encerram o poema-carta: “p.s. 2 – Quando reli a carta descobri alguns erros datilográficos, inclusive a falta do h no verbo chorar. Não corrigi para não perder um certo ar perfeito – repara a paginação gelomatic, agora que sou *artista plástica*” (Cesar, 2013, p. 50). Observa-se que “Júlia” é redigida como uma artista cuja enunciação articula uma suposta preocupação com o efeito estético “quase perfeito” (Cesar, 2013, p. 50) da carta que, ao invés da correção, passa a conter tanto o verbo “corar” quanto “chorar”, deixando em aberto ao leitor mais de uma possibilidade de significação. Vejamos outro trecho da carta-poema:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas (Cesar, 2013, p. 50).

O trecho acima é matéria central para a leitura de parte da crítica que observa um gesto em que o texto aponta para fora de si, em direção ao projeto poético de ACC como um todo. Em linhas gerais, o que se lê é a crise na recepção do fazer literário de “Júlia”. Ocorre que o sujeito lírico é situado de forma a ter o seu trabalho lido de maneira problemática, pois os dois tipos de leitores propostos parecem não dar conta das potencialidades do texto, considerando a sua fina tessitura entre literatura e biografia. Santiago (2002, p. 67), ao comentar o mesmo trecho, ressalta que ambos os leitores de “Júlia” não alcançam a complexidade desse projeto literário alicerçado na “cumplicidade inimiga” (Santiago, 2002, p. 67). Conforme Santiago (2002), o ponto fundamental relativo à postura de “Gil” é que ele representa um leitor detetive, aquele que, apesar de estar correto a princípio, no que tange ao fato de que “(todo poema guarda sintomas e dados biográficos)” (Santiago, 2002, p. 69), falha ao pretender decifrar o poema pela biografia de quem o escreveu: “a poesia não é mistério que se resolva com “perguntas capciosas” feitas ao autor” (Santiago, 2002, p. 69). Para Santiago (2002, p. 69), “Gil”, diante da leitura de poesia: “tem medo de avançar como sua (na leitura) a obra do outro. Gil é o leitor que se fixa na alteridade que separa o sujeito do objeto”. Já “Mary” é configurada como um tipo de leitora oposta a “Gil”: “[...] Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas” (Cesar, 2013, p. 50). Esse posicionamento, para Santiago, considera o poema como estrutura fechada de “literatura pura”:

[...] como que mitificando o que existe de *literário* no poema [...] As referências diretas [...] tanto se referem ao autor quanto ao leitor; já a alteridade, na linguagem poética, existe para ser transgredida, para ser compreendida pela cumplicidade (Santiago, 2002, p. 71).

Por fim, segundo Santiago (2002, p. 67), “[...] cada um tem razão não a tendo inteiramente. O equívoco deles é pensar que a razão própria (de cada um) é global, globalizante, totalitária. [...] O poema sempre escapa aos olhos assassinos de leitores asfixiantes”. Avessa aos reducionismos, seja pela via do hermetismo ou pelo confessionalismo, a produção poética – e ensaística – de Ana C. não se fecha aos elementos biográficos de Ana Cristina. Sabe-se que

“Gil” é Armando Freitas Filho, e “Mary”, Heloísa Buarque de Hollanda<sup>71</sup>. Portanto, o que podemos ler é a elaboração criativa sobre **elementos biográficos** que são **dramatizados**, como anteriormente introduzido pelo “drama de desocupado” (Cesar, 2013, p. 47) do início do poema. Acerca das referências biográficas em **Correspondência** e na obra de ACC, Malufe (2009a, p. 147) afirma: “ainda que se saiba que há algumas referências diretas à vida da poeta, o que vale é a construção que é feita no texto, a partir deste material ‘bruto’ da vida ‘real’. [...] A arte, insiste ela, implica em elaboração estética das obsessões pessoais do autor”.

Ao enunciar, “Júlia” é, a todo momento, articulada no poema de forma a nos enganar, seja por supostos lampejos de “confissão”, “não fui totalmente sincera” (Cesar, 2013, p. 48), ou por pretensos posicionamento literários, “não se confessa os próprios sentimentos” (Cesar, 2013, p. 50). O sujeito poético é posto como se estivesse brincando o tempo todo com as categorias de “verdade” e “ficção”, não só como tema de sua enunciação, mas sistematizando esse impasse de forma contínua. No primeiro *post scriptum*, lê-se: “p.s 1 – Não quero que T. leia nossa correspondência, por favor. Tenho paixão mas também tenho pudor!” (Cesar, 2013, p. 50). Tal recomendação ao destinatário, mais uma vez, desmonta a expectativa do segredo que uma carta comum guardaria. Ao proibir especificamente – mesmo que de forma imprecisa – que “T.” leia suas cartas, o texto coloca o sujeito lírico a deixar implícito que, para todos os outros leitores possíveis, as cartas poderão ser lidas sem pudor.

E, portanto, só nos são asseguradas a leitura de tais cartas por fazerem parte de um projeto arquitetado sob o signo da “[...] insinceridade [...] dentro da própria produção literária, como problema intrinsecamente literário, como dado revelador de um jogo de recalques e poderes” (Cesar, 2016, p. 232). A obra é iniciada pelo endereçamento a um destinatário ambíguo e, depois de idas e vindas em torno de uma suposta relação entre o “eu” e um “outro”, “Júlia” encerra pedindo por “segredo” mesmo após reforçar que não se confessa. Diante dessa contradição, observamos que a relação entre “Júlia” e seu destinatário não se sustentaria fora desse jogo de máscaras que é o poema. Assim, a destinação e a abertura da carta-poema à alteridade faz parte do “fazer número” (Cesar, 1995, s/p) e da criação do sujeito lírico.

A poesia de ACC exige um leitor participante, que enxerga o “apuro técnico” (Cesar, 2013, p. 77) do labor literário sem perder de vista a “dinâmica da travessia” (Santiago, 2002, p. 63). Essa “travessia” fundamenta o endereçamento e o efeito de subjetividade, abrindo e

---

<sup>71</sup> “[...] nós, os organizadores, fomos seus personagens: no livro [...] de 1979, Mary e Gil são os que agora, 20 anos depois, reúnem, pela primeira vez em livro, parte de sua epistolografia” (Hollanda; Freitas Filho, 1999, p. 11).

fechando o poema para a formação do sujeito em meio à encenação do (des)encontro com a alteridade. Em **Correspondência completa**, o sujeito é essa “figura” que a linguagem articula para lidar com as contradições e as potencialidades da carta que se faz literatura. Entretanto, como observado, esse sujeito é colocado e enunciar e a questionar sua subjetividade: “não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?” (Cesar, 2013, p. 50).

A “ternura” que se repete, como se de fato o sujeito estivesse em um impasse entre “explicar” sua “subjetividade” e se fazer “entender”, parece dizer respeito à construção do efeito de subjetividade desse “eu” e à questão problemática da escrita de certa “afetividade” no poema. Similar às dificuldades de “Júlia” em expor sua “ternura” em **Correspondência**, Collot (2018, p. 14) afirma que “[...] é difícil teorizar a emoção, o que explica a abstenção prudente da maioria dos teóricos da poesia [...] parece ser evidente [...] que a emoção conduz inevitavelmente ao irracional, ao obscurantismo e ao sentimentalismo”. A abordagem de Collot (2018, p. 15) sobre a emoção busca compreendê-la não como um “[...] fenômeno puramente subjetivo, e sim a resposta afetiva de um sujeito ao encontrar um ser ou alguma coisa do mundo exterior que ele pode tentar interiorizar ao criar [...] o poema ou a obra de arte”. Feitas as ressalvas quanto à volição que o sujeito em Collot (2018) aparenta possuir, como se tal *persona* estivesse, em certa medida, distante do “objeto fantasmático” (Maulpoix, 2005, p. 147) que o poema engendra, podemos esmiuçar mais sobre a suposta dificuldade verificada na enunciação de “Júlia”.

Ao tentar “expressar-se”, o sujeito lírico em **Correspondência** não encontra uma correspondência precisa de sua “intimidade”, justamente por sua “resposta afetiva” (Collot, 2018, p. 15) à alteridade ser interdita pela própria linguagem fragmentária do texto e pela “comunicação que emperra” (Malufe, 2009b, p. 150). O longo poema-carta não é só um desafio para o leitor, mas é arquitetado para ser um desafio às próprias estruturas internas, o que interrompe uma relação de plena reciprocidade do “eu” com o “outro” – ou com o “mundo exterior”, segundo Collot (2018, p. 15) –, delegando à “Júlia” uma correspondência incompleta quanto à performance de sua “subjetividade”. O sujeito em **Correspondência completa**, ao passo que é posto a enunciar uma “experiência subjetiva”, **entra** e **sai** do sistema discursivo do poema, intercalando o “falar de si” ao “falar sobre os outros” a fim de “falar” de sua “intimidade” para os outros. Tal “método” remonta ao que Süsskind (2007, p. 59) considerou como “[...] o mínimo indispensável de teatralização de uma literatura”. Após esse aprofundamento em relação à prática sobre a correspondência e acerca de **Correspondência completa**, regressaremos ao primeiro livro publicado por ACC: **Cenas de abril** [1979].

Impresso entre junho e julho de 1979, **Cenas** conta com 24 poemas – alguns recuperados de **26 poetas hoje** e inéditos – escritos entre 1975 e 1979:

recuperação da adolescência

é sempre mais difícil  
ancorar um navio no espaço

(Cesar, 2013, p. 17)

O conciso e filosófico abre alas, “recuperação da adolescência”, introduz ao leitor temáticas que serão identificadas no decorrer de **Cenas de abril** e demais livros de ACC. A tarefa que o poema impõe vai do ordinário – e difícil – da experiência humana, cujo título bem endossa, à exterioridade do espaço, formando uma imagem insólita do navio que tenta ancorar no vácuo. Entre o absurdo do efeito da “experiência pessoal” e o absurdo da imagem em torno do navio, é como se o “vácuo-pessoa” (Perrone-Moisés, 2001, p. 103) fosse revisitado, ilustrando a impossibilidade do sujeito lírico em ser fixado. Afora o trânsito interior-exterior, entre o “eu” da adolescência e o “outro” do navio, podem-se desdobrar mais leituras a partir da palavra “recuperação” no título. “Recuperação”, em relação ao poema, poderia remeter tanto à um estado renovado em que o sujeito é colocado a se “afastar” da adolescência, do passado, ou poderia fazer menção ao ato de recordar, de recuperar algo da adolescência, o que estabeleceria um efeito de “aproximação” com esse passado. Em meio a essa ambiguidade do título, a imagem do “navio no espaço” (Cesar, 2013, p. 17) impressiona.

Se associarmos a figura do navio, pela lógica de sua especificidade, que seria a de transportar, seja pessoas ou carga em geral, à linguagem, poderíamos dizer que a dificuldade em ambas as operações seria justamente a de ancoragem, ou seja, de se estabilizar. A enunciação postula um sujeito que mal consta no poema, difícil de cercar. Contudo, resta um vestígio de sua “intimidade” em: “é sempre mais difícil” (Cesar, 2013, p. 17), passagem que encena certa perturbação emocional, afetada pela imagem do navio errante, em meio ao vazio. Tais são as condições para apreender o “[...] momento em que o eu, o mundo e as palavras se comovem mutuamente” (Collot, 2018, p. 42). Para Collot (2018, p. 31), tanto o caráter dinâmico de formação do sujeito lírico como a concepção da alteridade enquanto: “espetáculo [de] ressonâncias afetivas”, encontra na transfiguração da “experiência emocional” em “experiência estética” (Collot, 2018, p. 21) suporte em comum. O que subjaz a tais “experiências” é o movimento do qual, inclusive, Collot (2018, p. 24) lança mão estabelecendo uma fórmula ao

grafar “e-moção”, cuja separação por hífen reforçaria o movimento ou o trânsito necessário – daí **moção**, no sentido de deslocamento – para a formação do sujeito lírico:

A e-moção não é um estado puramente interior. Como seu nome indica, é um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta. Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo. O ser emocionado encontra-se transbordado, tanto por dentro como por fora. Na origem da emoção, sempre há um encontro [com] o objeto ou evento que a provoca (Collot, 2018, p. 24).

O “encontro” que engendra o sujeito se dá pelo navio, que no poema é apresentado como objeto – apesar de insólito – mais consistente e “existente” que o próprio “eu”. A dificuldade que o poema articula ao sujeito reside justamente na impossibilidade de “e-moção” (Collot, 2018, p. 24) entre o “eu” e o poema. Em “recuperação da adolescência”, há um determinado entrave na formação do efeito de subjetividade do sujeito, pois não se realiza o “trânsito” entre o navio, cujo poema articula com materialidade, inclusive ao grafar “navio”, e o vácuo de um “eu” quase fora da linguagem. Para todos os efeitos, o que se lê é a dramatização acerca do limite da linguagem poética em “recuperar” esse **devir** que é o sujeito lírico.

Nem sempre essa “e-moção” (Collot, 2018, p. 24), que transborda o “ser emocionado” (Collot, 2018, p. 24), engendra um efeito de encontro próximo, no sentido de encenar o encontro “físico” entre o sujeito poético e o “outro”. Se por um lado, como escreveu ACC, “[...] texto é só texto, nada mais que texto” (Cesar, 2016, p. 303) e que, apesar de sua concretude, “ele é de outra ordem, ele não é da ordem do corpo” (Cesar, 2016, p. 303), percebe-se, como linha de força de sua poesia, que o texto “[...] não deixa de ter o desejo, o desejo não é abandonado dentro do texto” (Cesar, 2016, p. 303). Assim, observamos que a busca pela “mobilização do outro<sup>72</sup>” (Cesar, 2016, p. 294) é constantemente dramatizada pela busca do “corpo” do “outro”. Ainda durante a mesma fala, ACC, ao comentar sobre o poema *Leaves of Grass* e a influência de Walt Whitman em sua poesia, escreveu:

E *Leaves of Grass* termina dizendo [...] “Amor, isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro [...] caio das páginas nos teus braços, teus dedos...” [...] ele assume esse desejo de que o texto não seja meramente texto. [...] é esse o mistério [...] um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando (Cesar, 2016, p. 302-303).

<sup>72</sup> Em um poema como “recuperação da adolescência”, o leitor é intensamente mobilizado, convocado mesmo a “completar” a lacuna de uma poesia que, como vimos, carece de referências externas, de “ancoragem”.

Como suporte à busca por esse “mistério”, isto é, de tentar exercitar o desejo impraticável, criando as condições necessárias para formar a impressão de um texto que “deseja” ser mais que só texto, parte da crítica considera o poema de ACC como

[...] o lugar da curiosidade, do prazer de se espiar a intimidade do outro na correspondência violada ou no diário alheio que se abre às escondidas, em busca da revelação de um segredo. O poema como conversa íntima de amigas ou amantes, espaço da paixão velada, em que se confessa o inconfessável (Malufe, 2015, p. 55).

Como estratégia para a realização desse “poema que toca”, Ana Cristina traz para seus poemas o corpo e a sexualidade enunciados de diversas formas pelo sujeito. Desde as primeiras publicações, menções ao corpo e ao toque são dramatizados na enunciação<sup>73</sup>. Em **Cenas de abril**, as referências ao corpo e à sexualidade começam nos elementos pré-textuais. Freitas Filho escreveu que, na capa da primeira edição do livro, abaixo do título, uma pequena ilustração “[...] atraía o olhar, quebrava a seriedade [...]: a vinheta de uma formação botânica que lembrava o aparelho genital feminino. Essa junção de pudor e provocação era uma das marcas de seu estilo, de ser e escrever” (Freitas Filho, 2013, p. 8-9). Ainda que o corpo humano se sobressaia em **Cenas**, chama a atenção o efeito de atração dos outros “corpos”:

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

(Cesar, 2013, p. 19)

No poema acima, o sujeito poético encena a conexão entre a escrita e o corpo. Dessa fixação obsessiva, lê-se a passagem do “corpo” de letras do poema até a dramatização do gosto de sangue na boca do “eu”. A relação entre o “corpo” de tinta sobre a página e o “corpo” que sangra é da ordem do embaralhamento, para o leitor, tanto o poema quanto “eu” lírico parecem compartilhar da mesma matéria. Na enunciação do sujeito lírico, a impressão de uma afetividade é articulada até o “sentir” do “filete de sangue/ nas gengivas” (Cesar, 2013, p. 19). Collot (2018), ao retomar as contribuições de Mikel Dufrenne, afirmou que a afetividade – compreendida como “[...] uma maneira de viver o mundo” (Collot, 2018, p. 35) – é uma das condições essenciais da experiência:

<sup>73</sup> Na série “Simulacro de uma solidão”, que integra **26 poetas hoje**, alguns poemas como “30 de agosto”, dramatizam, entre outros tópicos, o “corpo” do sujeito e os “corpos” alheios enquanto simulam entradas de diário.

Para ele, [Dufrenne] o sentimento “é um modo de abertura ao mundo pelo qual a pessoa se engaja por inteiro, até o esquecimento, um sujeito que não é apenas atento ao controle do objeto, mas que pode recebê-lo e internalizá-lo” [...] sentir é provar um sentimento, não como um estado de meu ser, mas como uma propriedade do objeto (Collot, 2018, p. 36-37).

Assim, a fixação do olhar do “eu” no corpo do “outro” afeta o sujeito ao ponto de erigir uma impressão de subjetividade que, aos poucos, vai se adensando até chegar no ponto de ruptura do “sentir”. O “sentir” do sujeito lírico, não por acaso posicionado no início do verso que divide o poema em dois, seria o ponto de fusão do “eu” do sujeito com o “outro” da linguagem, momento em que a “experiência emocional” (Collot, 2018, p. 21) se converte em “experiência estética” (Collot, 2018, p. 21). Tal “experiência” vai sendo encenada pelo efeito de transformação do “corpo” de palavras em “corpo” humano, seja por meio dos dentes e das gengivas ou do próprio sangue. Esse procedimento, mais que performar a relação íntima estabelecida entre o poema e o corpo do “eu”, inclui o leitor dentro da experiência humana de sentir o gosto de sangue. O que decanta desse imbricamento recíproco é a linguagem poética e a sua transitividade formadora: “este movimento de linguagem afeta tanto o sujeito, que ‘nasce’ com o poema, como a própria realidade, que o ‘comove’ e que o faz se mover, arrancando-lhe das representações ‘petrificadas’” (Collot, 2018, p. 43). O poema abaixo, de **Inéditos e dispersos**, é outro exemplo que encena o imbricamento entre corpo e texto, provocando o leitor:

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.

(Cesar, 2013. p. 206)

O seio é a parte do corpo que contraponteia a página, captura o olhar e o movimento da mão que rabisca e reivindica o lugar da leitura e da escrita poética. O poema articula um sujeito lírico que, ao enunciar o corpo feminino que irrompe na página, engendra certa impressão de intimidade e convida o leitor ao mesmo tempo que tenta desarticular a sua leitura. Bosi (2015, p. 28), ao escrever sobre esse poema, comentou sobre a ambiguidade desse efeito de embaralhamento: “[...] o paralelismo entre a primeira e a segunda parte, evocando a imagem proposta dos seios, é a melhor reprodução dessa circular hesitação entre corpo e escrita, entre

este sujeito bifurcado e sua obra, também desinflada da sua suposta objetividade”. Corpo e escrita são chamados a se corresponder e se imbricar na poesia de ACC, assim, poema e seio desejam, sobretudo, ser lidos. Segundo Veras:

O corpo que atravessa o poema acaba por converter-se no corpo do poema, pensado em sua materialidade algo indevassável, como já foi dito. Ana C. propõe a imersão nessa materialidade da língua como zona de impacto **entre a teatralização da intimidade e a convocação do leitor**, de quem se espera uma reação em forma de leitura (Veras, 2020, p. 168, grifo nosso).

Fica posto ao leitor o desafio de lidar com a fragmentação e a justaposição da forma e dos sentidos. “O trânsito entre materialidade e simbolização, ou entre o sujeito e o outro – ambos imbricados –, expõe suas vias abertas, em processo contínuo, mas obstruído a cada passo pela autorreflexividade irônica” (Bosi, 2015, p. 28). Em “arpejos”, ciclo poético em **Cenas** que já havia sido publicado em **26 poetas hoje**, o sujeito é posicionado a encenar certa estranheza com o próprio corpo e com a alteridade. Vejamos, mais detidamente, o primeiro poema da série:

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não perceberam que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

(Cesar, 2013, p. 26)

De início, ressaltamos o uso da terminologia musical para o título e seus possíveis desdobramentos eróticos. Segundo Bohumil Med (1996, p. 324-325), em teoria da música, arpejo “[...] é a execução rápida e sucessiva de notas de um acorde. [...] Arpejo é mais uma forma de execução do que propriamente um ornamento”. Na execução do arpejo, a parte do corpo posicionada para tocar o instrumento são os dedos da mão que, não coincidentemente, são também evocados em “1” para tocar o órgão genital feminino: “acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. [...] Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante” (Cesar, 2013, p. 26). Assim como a vulva, os olhos têm lugar de destaque no poema. Eles são convocados a ir além da simples visão, de modo a investigar se “[...] um rouge a mais tem significado a mais” (Cesar, 2013, p. 26).

É como se o poema convocasse o leitor – *voyeur* – a olhar o corpo enunciado, mas também a significar por meio desse corpo, a perceber que o corpo é central para que se leia o

“[...] rouge a mais” (Cesar, 2013, p. 26) na obra da poeta. Os “olhos leigos” (Cesar, 2013, p. 26), que parecem buscar alguma “intimidade” com o próprio corpo, a fim de descobrir mais sobre a irritação, são os mesmos que o poema leva o sujeito a direcionar à leitura. O movimento vai do interior, do exame do “corpo” do sujeito, até o exterior do texto, o que também reposiciona o olhar do leitor, que muda do corpo à página. Fica a impressão de que o sujeito não consegue ler o “próprio corpo”, o “rouge a mais” (Cesar, 2013, p. 26), talvez por isso esse “eu” é posicionado a se dedicar à leitura, onde a promessa de significado é maior. Dos ouvidos ao hímen e depois aos olhos, a referência musical que intitula a série funciona de maneira a estabelecer pontos de contato entre exterior e interior. Nota-se também a “presentidade<sup>74</sup>” e o estilo da escrita que, mais uma vez, se assemelha a um diário destinado a um leitor que, apesar de desconhecido, “toca” esse “corpo”, essa cena “íntima” que se abre às múltiplas significações.

Tatiane Marchi (2015, p. 180), ao escrever sobre o desejo e o toque na poesia de ACC, reforça o lugar do corpo no projeto da poeta: “o tema da exposição do corpo e da intimidade do poeta permeia a obra da escritora carioca, elaborando uma encenação do ‘eu’, desestabilizando, com isso, a ilusão de verdade que seus escritos, à primeira vista, podem causar”. Em especial, sobre o toque, Marchi (2015, p. 180) afirma que, em ACC, sobressai o “[...] desejo de correspondência, de olhar, ser visto e ser tocado”. E esse “toque” passa pela “[...] encenação desse desejo de participação, de estabelecer contato com o outro” (Marchi, 2015, p. 181-182). A pesquisadora enfatizou que, aquilo que podemos entender como “toque”, a nível de escrita, condiz com as contribuições de Jean-Luc Nancy, que escreveu que “[...] ‘escrever toca no corpo por essência’, e esse movimento implica, necessariamente, em se dirigir a outrem, a endereçar” (Marchi, 2015, p. 181). Outro poema de **Cenas de abril** que dramatiza o toque e endereça o “desejo” ao “outro” é “anônimo”:

anônimo

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

---

<sup>74</sup> Lembremos que, como visto na seção 2.1, a “presentidade” é fator fundamental, assim como a performance do corpo, para o engendramento da cena teatral. Guardadas as devidas proporções, assim também pode ser compreendida a execução musical ao vivo, pois conclama o corpo, seja de quem executa a música junto ao instrumento ou de quem ouve e se desenvolve no momento presente.

(Cesar, 2013, p. 28)

O poema é dividido, conforme a mudança de seu foco enunciativo, em duas partes. Na primeira, lemos como o “eu” – também um sujeito feminino - é posto a enunciar sobre sua “aparência” que, de súbito, se intensifica de “linda” a “gostosa”, como que construindo e endereçando seu “*sex appeal*”. Adiante, temos não só a sala de cinema como espaço estabelecido como o primeiro toque e seus desdobramentos no sujeito, “[...] quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo” (Cesar, 2013, p. 28). A encenação do desejo de encontro é com o “corpo” anônimo, que serve de metonímia para o anonimato em si. O toque do ombro alheio desencadeia efeitos similares às reações físico-químicas do corpo, que “aquece” e “escorre” (Cesar, 2013, p. 28), mexendo com a impressão de subjetividade do sujeito: “já não sei mais quem desejo” (Cesar, 2013, p. 28).

Ao focarmos nos espaços onde o poema se desenrola, respectivamente, a sala de cinema e o cruzamento de ruas, percebe-se que a construção da intimidade do sujeito se vale dos espaços públicos, o que vai de encontro com a concepção comum de “anonimato”. A noção de “anonimato” erigida no poema corrobora com o projeto de ACC no que tange à “invenção dramática da intimidade”, isto é, se prioriza a encenação entre o ocultamento e a revelação das características e ações das “personagens” que coparticipam do ato enunciativo – sujeito lírico e interlocutor – sem deixar de provocar o leitor. Pouco importa a sessão de cinema, o “espetáculo” é o “outro”, aquele que se pode “tocar” com o olhar ou que “toca” o “eu” pelo roçar de ombros. A partir do “toque” do “outro” da poltrona ao lado, que desencadeia as reações e o efeito de intimidade do sujeito lírico, a busca pelo “desejo” e pelo “toque” do (no) “outro” vai escalando até chegar ao ápice do “mínimo pavio” (Cesar, 2013, p. 28), metáfora que “explode” a primeira parte do poema: a sala de cinema, a tela e os “outros” desaparecem e o endereçamento volta-se com mais força ao leitor.

Na segunda parte, o poema desaloja o sujeito do “toque” do “outro” na sala de cinema o colocando na rua. O sujeito é engendrado como que a desafiar o leitor, endereçando de forma enigmática: “a portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontro; esquina de Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta” (Cesar, 2013, p. 28). Na primeira parte, os “outros” são o que deflagram a impressão de desejo do “eu”, são ainda o principal referencial para o “toque” do sujeito. Na segunda parte, a linguagem, ao contrário da fluidez guiada pelo efeito de “desejar” do “eu” na primeira, tece uma estratégia errática de endereçamento, pois, ao mesmo tempo que desafia o leitor ao

encontro “falo pouco; encontre” (Cesar, 2013, p. 28) – destaque para o uso do verbo encontrar em sua forma imperativa - impõe empecilhos à leitura, tanto no âmbito da linguagem misteriosa quanto na encenação do despiste “esquina da Concentração com Difusão” (Cesar, 2013, p. 28).

Em “anônimo”, a presença dos corpos, bem como a construção da espacialidade e do efeito de desejo do “eu”, remetem às aproximações teóricas que Zumthor (2007) faz ao pensar poesia e teatro. O estudioso aproxima a poesia da performance teatral, isto é, a reinserção do corpo, a recepção desse corpo e o aproveitamento do espaço virtual – que podemos pensar como o espaço da página, do palco ou da sala de cinema. A teatralidade no texto literário, sobre a qual Zumthor (2007) se ocupa, diz respeito, sobretudo, às interações entre corpo, discurso poético e recepção sem perder de vista o teatro enquanto fenômeno que melhor coaduna palavra e corpo. Ao considerarmos a seguinte reflexão de Zumthor (2007, p. 77), “o mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos”, parece proveitoso aproximar os poemas de ACC analisados até aqui para sustentar que a dramatização sobre o corpo é uma espécie de fenômeno essencial para a formação do sujeito lírico e a construção do efeito de teatralidade na poesia de ACC. “Espetáculo” em que a “e-moção lírica” (Collot, 2018, p. 24) é realizada por meio do trânsito entre o “corpo” do sujeito e o “corpo” do “outro”.

ACC, como leitora obstinada, sempre se aproveitou das mais diversas influências – dentro e fora da literatura – para compor seus poemas. Um registro disso está no “índice onomástico<sup>75</sup>” que encerra **A teus pés** e que fornece “[...] algumas pistas, de autores com os quais eu cruzo [...] copio, cito descaradamente. [...] Mas não é para entender melhor [diz respeito a] quem eu li, quem o texto namora, sabe?” (Cesar, 2016, p. 305-306). No “índice”, poetas como “Drummond, Carlos” (Cesar, 2013, p. 124) e “Manuel, Bandeira” (Cesar, 2013, p. 124) figuram ao lado de amigos e músicos. Todavia, as “presenças” de Charles Baudelaire e Fernando Pessoa são ocultadas. Para encerrar nossa análise de **Cenas de abril**, convém analisarmos as influências de Pessoa e Baudelaire em alguns poemas:

final de uma ode

Acontece assim: tiro as pernas do balcão de onde via um sol de inverno se pondo no Tejo e saio de fininho dolorosamente dobradas as costas e segurando o queixo e a boca com uma das mãos. Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente, mas de maneira curta, curta, entendem? Eu estava dando gargalhadinhas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento, minhas

---

<sup>75</sup> Trecho de um poema sem título presente em **Inéditos e dispersos**: “como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco. Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem” (Cesar, 2013, p. 281).

gargalhadinhas evoluíram para um sofrimento meio nojento, meio ocasional, sinto um dó extremo do rato que se fere no portão, ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera dividir o corpo em heterônimos – medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo.

(Cesar, 2013, p. 21)

O poema, a exemplo de outros anteriormente lidos, começa atraindo o leitor, posicionando a atenção do destinatário em “Acontece assim:” (Cesar, 2013, p. 21). Com esse gesto, somos intimados a coparticipar do discurso poético que se seguirá. Após esse endereçamento, o sujeito é posicionado de forma a encenar uma perturbação física: “[...] tiro as pernas do balcão de onde via um sol de inverno se pondo no Tejo e saio de fininho dolorosamente dobradas as costas e segurando o queixo e a boca com uma das mãos” (Cesar, 2013, p. 21). Por todo o poema – sem falar do próprio título – as perturbações incontroláveis do “corpo” do “eu” junto da presença da morte – “[...] agora estou sofrendo nosso próximo falecimento” (Cesar, 2013, p. 21) bem como o encenar de “[...] um sofrimento meio nojento, meio ocasional” (Cesar, 2013, p. 21) – deixam explícita a retomada do efeito convulsivo e violento do sujeito de “Ode triunfal”<sup>76</sup>, de Álvaro de Campos.

O sujeito em “Ode triunfal” canta a fúria da modernidade e exalta a aceleração das máquinas ao passo que manifesta as perturbações do “eu”: “ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r-r-r* eterno!/ Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!/ Em fúria fora e dentro de mim” (Pessoa, 1998, p. 119). Essas simulações de manifestações físicas incontroláveis, similares aos “espasmos” no poema de Álvaro de Campos, podem ser percebidas em “final de uma ode” “Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente, mas de maneira curta, curta, entendem?” (Cesar, 2013, p. 21). Vemos que após o efeito de mal súbito do sujeito, o endereçamento passa a se abrir à pluralidade, grafada pelo “entendem?” no final do trecho destacado.

Por meio da sensação de descontrole corporal e dor, o sujeito encena certa “experiência emocional” (Collot, 2018, p. 21) que, a exemplo de “Ode triunfal”, também é erigida clivando o sujeito para que esse performe os excessos daquilo que se passa “[...] fora e dentro de mim” (Pessoa, 1998, p. 119): “[...] sinto um dó extremo do rato que se fere no portão, ai que outra dor

---

<sup>76</sup> Aparte da “Ode triunfal”, a encenação do “eu” em “final de uma ode”, pelo aspecto teatral de uma subjetividade criada e pelo manejo do efeito das dores do “eu” compartilhadas com a alteridade, remete ao sujeito de “Autopsicografia”: “o poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que de veras sente.” (Pessoa, 1998, p. 100). A própria heteronímia é evocada: “[...] quisera dividir o corpo em heterônimos” (Cesar, 2013, p. 21) como se o sujeito lírico fosse colocado a desejar a máxima alternativa ante seu “doloroso” processo de formação. Dor heteronímica que o poema de ACC “furta” para configurar a “intimidade” do sujeito: “ah não ser eu toda a gente e toda a parte!” (Pessoa, 1998, p. 128).

súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho” (Cesar, 2013, p. 21). Nesse “eu” que é posto a se contorcer, vemos que sua intimidade falseada passa a ser coabitada pelas impressões de outrem, isto é, o “dó extremo do rato que se fere” (Cesar, 2013, p. 21) e o “lusitano torpor” (Cesar, 2013, p. 21) alteram e conformam essa subjetividade dramatizada. Como escreveu Malufe (2015, p. 57), essa encenação da intimidade, em ACC, configura determinada “[...] armadilha do fingimento poético pessoano, muitas vezes evocado por ela, mas também a armadilha de um envolvimento dúbio do leitor, jamais resolvido”.

Outra célebre composição em que Pessoa é trazido à baila é a série poética “três cartas a navarro<sup>77</sup>”, conjunto de poemas construído sobre aspectos formais de carta – ou bilhete – presente em **Antigos e soltos** [2008]<sup>78</sup>. Pessoa é evocado enquanto poeta e obra pelo sujeito poético, apresentado como uma “vítima” de leituras rasas, articulando um efeito de preocupação do sujeito em relação às leituras estritamente biográficas de sua obra:

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os signos.

r.

(Cesar, 2013, p. 316)

Para além da impressão de confiança e “intimidade” que o poema sustenta por estabelecer um sujeito que é colocado a destinar seus textos póstumos aos cuidados de “Navarro”, o texto acima posiciona um sujeito lírico – que sutilmente assina a carta com “r.” – a firmar uma condição baseada em certo descontentamento com algumas abordagens críticas:

<sup>77</sup> Conforme Mariana Mendes (2022, p. 175), “Navarro” seria “[...] um ser fictício, irreal, que faz alusão à narração e a narradores, representa os leitores de modo geral, aos interessados em narrativas e em temas ligados à literatura. As três cartas escritas por Ana Cristina Cesar e destinadas a esse sujeito impreciso são [pertencentes a] outro campo de leitura e de análise, um campo que contemple aspectos tanto de ficcionalização quanto de crítica literária”.

<sup>78</sup> Freitas Filho afirma que os poemas de **Antigos e soltos** foram extraídos de uma “pasta rosa”, descoberta por Viviana Bosi, e que continha uma rubrica: “Prontos mas rejeitados”. Escreveu o poeta, curador do volume póstumo: “posso dizer que me lembro de quase todos eles quando Ana montava seu primeiro livro, *Cenas de abril*. [...] As composições que formam “Prontos mas rejeitados” [...] foram rejeitadas de *Cenas*” (Freitas Filho, 2013, p. 315).

“só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de/ uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biografílico. [...] Já basta o que fizeram ao Pessoa” (Cesar, 2013, p. 316). Para Mendes (2022, p. 176), a crítica às leituras biografistas – ou “biografílicas” – diz respeito às leituras dos heterônimos pessoanos a partir da “[...] individualidade biográfica de cada assinatura”. Isso, em suma, diz respeito à leitura psicologizante dos heterônimos, buscando, como “Gil”, as “entrelinhas biográficas” de tais *personas*. O texto, ao colocar o sujeito, solicita ao destinatário que evite a ação essencialmente biográfica, posicionando o discurso do “eu” de forma a “desejar” uma “nova geração que saiba escutar o palrar os signos” (Cesar, 2013, p. 316).

A “nova crítica” deveria valorizar “[...] os sentidos que emanam das palavras, da linguagem, do texto literário/poético e não apenas [...] associações feitas com outros autores ou ainda uma leitura limitada e restrita à análise biográfica” (Mendes, 2022, p. 176). Ironicamente, na terceira parte de “três cartas a navarro”, o poema engendra um sujeito lírico que, ao endereçar o avanço de sua escrita, encena o deslize anteriormente denunciado, articulando um efeito de que a poesia de Pessoa seria símbolo tanto de influência como de risco em se escrever poesia: “Navarro,/ Hoje produzi um personagem que já me alivia as ansiedades. [...] Quem diria, aqui vou eu incorrendo no delito de exaltação de Personalidades! Desde que li Pessoa porém não me deixa o tiro de sair pela culatra” (Cesar, 2013, p. 316-317). Em suma, como bem colocado em um curto poema: “a gente sempre acha que é/ Fernando Pessoa” (Cesar, 2013, p. 243).

Para citar brevemente a “presença” de Baudelaire em **Cenas de abril**, nos voltaremos de passagem para “21 de fevereiro”, poema que chama a atenção pela forma direta que inclui o nome do poeta no texto, de forma semelhante ao que ocorre em “Carta de Paris” (vide p. 51): “não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando ao fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal” (Cesar, 2013, p. 36). No excerto destacado, observa-se que o poema vai, simultaneamente, estabelecendo um “eu” da enunciação enquanto constrói um cenário ao fundo. É no contexto cotidiano que se passa em uma sapataria, em meio à chuva e aos gatos, que o sujeito vai tendo sua “subjetividade” configurada. Aliás, o efeito de subjetividade no poema é engendrado desde sua forma, que remete a uma entrada de diário, assinalando ao leitor que o texto seria fruto de uma escrita confidencial.

Baudelaire irrompe cercado por uma contradição: “abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal” (Cesar, 2013, p. 36). Paradoxalmente, o sujeito é

posicionado de maneira a rejeitar Baudelaire – o poeta e sua obra – enquanto o qualifica como “querido”. Nota-se que a primeira pessoa do singular que se esconde na flexão do verbo “abominar” não deixa de estar ao lado daquilo que o “eu” aparenta rejeitar para, em seguida, estimar. Entretanto, o mesmo período segue após a conjunção adversativa “mas”, o que, contradição à parte, posiciona o sujeito lírico a procurar na vitrina, tal qual se escolhe um novo par de sapatos, um outro “modelo brutal” (Cesar, 2013, p. 36) em poesia. Dessa forma, o sujeito lírico é posicionado a selecionar os “objetos” de desejo, contradição e reformulação – partindo de Baudelaire – que estão expostos na vitrina para fabricar seu efeito de intimidade.

Ao aproximar o gesto de experimentar sapatos novos – ação que pode levar ao ferimento do corpo, ainda não adaptado ao novo calçado – ao “desejo” de reincorporação de outras vozes literárias, o sujeito, ao ter sua “subjetividade” articulada, não deixa de encenar sobre a potência criativa e a dor de suas escolhas. Outro poema de ACC que “vampiriza” um poema de Baudelaire é iniciado assim: “é para você que escrevo, hipócrita. Para você – sou eu que te sacudo os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento” (Cesar, 2013, p. 245). Pela enunciação do trecho em destaque, percebe-se que o poema de Ana Cristina Cesar retoma o célebre último verso de “Ao leitor”, primeiro poema de **As flores do mal**: “hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (Baudelaire, 2003, p. 14) adicionando outra camada dramática acerca do endereçamento. Se no poema de Baudelaire o sujeito poético e o leitor são irmanados pelos males da alma e do corpo, no poema de ACC o que une o sujeito e o leitor é a encenação do toque dos corpos, “[...] sou eu que te sacudo os ombros e grito verdades nos ouvidos” (Cesar, 2013, p. 245), cuja potência dramática intensifica, “[...] me jogo a teus pés inteiramente grata” (Cesar, 2013, p. 245), promovendo um espetáculo, “[...] circo instantâneo [...] de um só golpe de carícia, e o teu espanto!” (Cesar, 2013, p. 245).

A partir de **Cenas de abril** e **Correspondência completa**, a escrita poética de ACC vai tomando formas cada vez mais ousadas e experimentais. Na virada de 1979 para 1980, período em que esteve a estudos na Inglaterra pela segunda vez, a poeta se dedicou a **Luvras de pelica** [1980] que, inclusive, teve sua primeira edição – edição da autora – impressa em Londres. Conforme Armando Freitas Filho, **Luvras** seria uma composição em que a poeta manifestou “[...] o antigo desejo de escrever um romance, [...] através de um texto híbrido, flutuante, mal saído do rascunho, que conjuga com perfeição o poema, a prosa, o diário, a carta, a anotação

[...] num verdadeiro *mélange adultère de tout*<sup>79</sup> (Freitas Filho, 2013, p. 10). Impressão semelhante à de Camargo (2003):

*Luvras de Pelica* é [...] Um conjunto de 33 fragmentos e um “epílogo”, que mantêm a aparência e o tom de um diário, podendo, também, ser correspondência. Situa-se exatamente no [...] limite entre esses dois gêneros tão próximos, sem ser realmente nenhum deles (Camargo, 2003, p. 255).

Sobre esse texto no limite dos gêneros e, em certa medida, no limite da experiência literária, escreveu Hollanda: “uma vez confidenciou a respeito de seu londrino *Luvras de pelica*: ‘esse livro que aborda as viagens pelo lado do confinamento é uma contribuição à biologia do segredo e à maldade desse tom’” (Hollanda, 2013, p. 450). Antes de adentrarmos em **Luvras de pelica**<sup>80</sup>, convém reunirmos algumas aparições do signo da “luva” – ou “luvas” – na obra de ACC. Em **26 poetas hoje**, “Simulacro de uma solidão” traz em seu bojo uma menção à “luva”:

9 de setembro

Tornei a aparar os cachos. Lúçifer insiste em se dar mal comigo; não sei mais como manter a boa aparência. Minha amiguinha me devolveu a luva. Já recebi o montante.

(Hollanda, 2007, p. 139)

De forma aparentemente despretensiosa, como se informações pessoais e rápidas inserções sobre a rotina fossem lançadas na página de um diário, o sujeito poético em “9 de setembro” é colocado a enunciar sobre um acontecimento que nos chama a atenção: “minha amiguinha devolveu a luva” (Hollanda, 2007, p. 139). Apesar da falta de informações disponíveis a nós, leitores, quanto à identidade da “amiguinha” ou mesmo as condições em que a tal “luva” foi parar com essa figura misteriosa, interessa observar a importância que esse “acessório” parece ter para o sujeito. Ter novamente a “luva” em mãos é ter novamente a possibilidade de usá-la, recobrando e protegendo o corpo, ao passo que adiciona uma camada a

<sup>79</sup> “Mistura adúltera de tudo”. Freitas Filho transcreveu esse verso de “Épitaphe”, poema de Tristan Corbière. Não coincidentemente, Corbière – assim como Baudelaire nos “Pequenos poemas em prosa” – foi um poeta que fazia menções às luvas relacionando-as com a prática de poesia. Hamburger (2007, p. 67) apresenta versos de Corbière que remetem à luva e, em seguida, os analisa: “*dans mes dégoûts surtout, j’ai des goûts élégants;/ Tu sais: j’avais lâché la vie avec des gants...* / [os meus desgostos, sobretudo são de gostos refinados;/ Sabe: deixei a vida com os dedos enluvados...] [...] As luvas de Corbière servem [...] para “deixar a vida” com elegância e tirar o máximo, poeticamente, de sua autodestruição”.

<sup>80</sup> “Em uma carta escrita da Inglaterra e datada de “27/8/80”, Ana Cristina conta a seu pai, Waldo Cesar, os planos de ir à Espanha com Chris, o namorado. E aproveita para falar de *Luvras de Pelica*: Também estou fazendo um livrinho que por enquanto tem o nome absurdo de “Edição Autorizada de Viagem de Querida.” Vai ser outro problema familiar, é bem impubliçável – mas todo PROSA mesmo, ou poesia disfarçada de prosa, ou diário com ritmo obsessivo na cabeça” (Camargo, 2003, p. 254).

mais de significados. A “luva” ou “luvas” na poesia de ACC, ao decorrer de sua obra, vai ganhando significados múltiplos, em que o toque passa a ser realizado não pela “pele”, mas por meio desse “instrumento” de manipulação da palavra, de falseamento tátil, preservando o gesto ambíguo em sua escrita ou a “maldade desse tom” (Cesar, 2013, p. 450).

Se avançarmos para **A teus pés** [1982], o poema “sete chaves” também articula a “luva”, de forma mais direta, como meio de reelaboração poética. Nos últimos versos do poema em questão, o sujeito é posto a mudar a direção da conversa, como que convidando o interlocutor – nós, leitores – a espiar seu escritório: “[...] então:/ É daqui que tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda [...] e passa o ponto e as luvas” (Cesar, 2013, p. 81). A “festa” de onde o sujeito “tira versos” refere-se à toda dramatização sobre um encontro entre duas amigas. A partir desse encontro, o poema engendra um efeito de expectativa do sujeito: “[...] meu coração bate incompassado entre gaufrettes” (Cesar, 2013, p. 81) devido a promessas de uma “grande história passional” (Cesar, 2013, p. 81) e aconselhamentos.

Todavia, essa expectativa é desmontada a partir do momento em que o sujeito desfaz sua cena passando as luvas ao “outro”, abrindo os bastidores de sua produção. Ao revelar parcialmente seu método, o sujeito “[...] passa o ponto e as luvas” (Cesar, 2013, p. 81), o que nos faz inferir que as luvas são peça fundamental do processo de dramatização sobre a linguagem e de certa “cenografia” que o poema encerra, acessório que reveste o “eu” e recria sobre o real. As “luvas” são configuradas como símbolo desse recurso criativo que manipula, fingindo o toque e a palavra. O poema as coloca à disposição do sujeito lírico, para criar a impressão de sua subjetividade ao manipular a intimidade alheia, isto é, construir, poeticamente, um texto cujo leitor não desconfie que “[...] a intimidade é apenas um cartão-postal” (Süssekind, 2004, p. 132). Sobre essa dinâmica em **Luvras** e na obra de ACC, Süssekind afirma que:

A proximidade entre quem assina o texto e quem o lê é impossível. E não dá para reclamar. Fomos avisados. E pela própria metáfora que dá nome a um dos livros de Ana Cristina: *Luvras de pelica*. Aí fica bem claro como os diários não são escritos com “sangue, suor e lágrimas”, mas com luvas. Entre o sujeito biográfico e o sujeito dos diários, uma barreira, portanto: a luva. E uma outra pele: pelica (Süssekind, 2004, p. 132).

**Luvras de pelica** constitui-se de um intrincado exercício de teatralização da subjetividade do sujeito em meio a um único texto longo – a mais extensa composição literária de ACC de que se tem notícia, contando com 20 páginas – cuja discursividade segmentada é

um desafio ao leitor<sup>81</sup>. A sensação que a leitura das páginas provoca é a de interferência, similar à experiência de ouvir um canal de rádio fora de sintonia, que capta fragmentos de diversas faixas de frequência ao mesmo tempo. Mistura-se à polifonia do poema fragmentos endereçados a um suposto interlocutor e, ao mesmo tempo, verifica-se uma inflexão rumo a “intimidade” do sujeito. Somam-se a isso elucubrações sobre arte, memória e impressões visuais:

Eu só enjojo quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet. Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente.  
Esquece a paixão, meu bem; nesses campos ingleses, nesse lago com patos, atrás das altas vidraças de onde leio os metafísicos, meu bem.  
Não queira nada que perturbe este lago agora, bem.  
Não pega mais o meu corpo; não pega mais o seu corpo.  
Não pega.  
Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de tarde. [...]  
(...)

(Cesar, 2013, p. 55)

A primeira parte da obra consiste, basicamente, em uma enunciação marcada pela alternância. O sujeito é posto de modo a relacionar-se com o “outro” encenando uma despedida que, aparentemente, marca uma nova fase na “experiência” desse sujeito: “estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente” (Cesar, 2013, p. 55). O texto dá a entender que sujeito poético “opta” pela mudança e por certa “estabilidade emocional” ao invés da “paixão”. O poema se desenrola como se, linha após linha, engendrasses um efeito de progressivo distanciamento entre o “eu” e o “outro”, o nome desse interlocutor, que primeiramente aparece como “Reinaldo”, vai sendo transformado em “meu bem” e depois “você”, como se a identidade desse “outro” fosse paulatinamente apagada. Tal recurso reforça o efeito de distanciamento e partida, abrindo ao leitor maiores possibilidades de interpretação.

Em: “esquece a paixão, meu bem; [...] não pega mais o meu corpo; não pega mais o seu corpo. Não pega” (Cesar, 2013, p. 55), evidencia-se o desenlace dessa relação, a “paixão” deve ser esquecida como os toques dos corpos, como se o sujeito “calçasse” as luvas, o que delimita as barreiras entre “intimidade” e alteridade. Após a separação do “eu” e do “outro”, cujo apelo dramático reside não só na encenação da despedida, mas no efeito de reorganização subjetiva

---

<sup>81</sup> Ironicamente, nos créditos da primeira edição da obra, mais especificamente na área destinada aos dados de edição, consta o seguinte “Próximo lançamento: *Bem Objetivo*” (Cesar, 2013, p. 54), que soa como um chiste da autora, tendo em vista que **Luvras de pelica** não tem nada de objetivo.

do “eu”: – “não queira nada que perturbe este lago agora, bem” (Cesar, 2013, p. 55) –, o poema vai moldando um sujeito feminino “introspectivo”, formando um efeito de subjetividade que parece misturar pensamentos, conversas e escrita. O livro como um todo dá suporte a um discurso cuja linguagem parece oscilar entre o monólogo interior, o diário e a carta “*and then it was over*. Viajo num minibus pelo campo inglês, muitas horas viajando, olhando, quieta./ Fico quieta./ Não escrevo mais. [...] Não penso na partida” (Cesar, 2013, p. 55). O olhar desse sujeito, apesar de “quieto”, como fica posto, é um importante procedimento de captura e transformação do real, dinâmica que, ao longo da obra, vai constituindo a impressão de intimidade do sujeito, bem como o próprio **Luvras de pelica**.

Em alguns momentos, o poema põe em cena um sujeito lírico interdito, cuja paralisia é engendrada no plano da linguagem, seja ela escrita – “Não escrevo mais” (Cesar, 2013, p. 55) – ou por meio do desenho – “Meus garranchos são hoje e se acabaram” (Cesar, 2013, p. 55). Nesse efeito de interdição de si, o “monólogo” do sujeito, por vezes, oscila entre a abertura difusa a um interlocutor ou destinatário e um fechamento, cujo “desejo” pelo silêncio parece prevalecer sobre o “desejo” do encontro e da linguagem: “perdi um trem. Não consigo contar a história completa. Você mandou perguntar detalhes [...] mas não falo [...] Tenho medo de perder este silêncio” (Cesar, 2013, p. 55). Talvez esse efeito de privação, tanto em âmbito espacial quanto por meio da linguagem, seja uma estratégia para a abertura de outros meios de recriação que não passem, prioritariamente, pelas palavras.

Logo ao fim da primeira página, um “outro” intervém sugerindo algo novo: “ele me diz com o ar um pouco mimado que a arte é aquilo que ajuda a escapar da inércia./ Outra vez os olhos” (Cesar, 2013, p. 55). O poema chama novamente a atenção do leitor para o olhar do sujeito que, após a intervenção do “outro”, vai se valendo de lentes de câmera fotográfica para transformar o real, tal qual o efeito proporcionado pelas “luvas”. Em seguida outra “voz” alheia, que insiste na fotografia, é capturada: “Como todo mundo, comecei a fotografar as pessoas à minha volta, nas cadeiras da varanda” (Cesar, 2013, p. 55). Abaixo, evidencia-se o uso da fotografia para romper com a “inércia” do sujeito:

[...] Aprendo a focar em pleno parque. Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus. Eu não sei focar ali no jardim, sobre a linha do seu rosto, mesmo que seja por displicência estudada [...] falar não me tira da pauta; vou passar a desenhar; *para sair da pauta* (Cesar, 2013, p. 56).

Se antes, o que mais ressoava dos poemas de ACC era o encontro da correspondência e do diário com o poema, em **Luvás de pelica**, vê-se também a interrelação de outras expressões e linguagens artísticas, como a fotografia que encontra o desenho no trecho em destaque. O sujeito poético, posicionado como fotógrafo amador, elogia a capacidade técnica da fotografia, bem como o poder do fotógrafo em recriar sobre o que vê, por meio das lentes, e de se posicionar fora daquilo que apreende por meio da câmera: “imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus” (Cesar, 2013, p. 56). Nesse sentido, o poema estabelece o efeito de subjetividade do “eu” e do “outro” por meio da pose, isto é, da figuração da imagem de si ou do “outro” perante o olhar alheio. Tal pose, que implica enquadramento, certo grau de montagem e distorção da imagem e, principalmente, encenação, parece não ser suficiente para a formação do efeito de subjetividade do “eu”.

Justamente por essa espécie de não realização do “eu” pelas linguagens – nesse caso em específico, pela linguagem fotográfica –, o sujeito, ao fim da citação, é colocado a explicitar o seu flerte com o desenho enquanto possibilidade de vencer a clausura da linguagem verbal, também insuficiente para a “autoexpressão” do “eu”: “[...] falar não me tira da pauta; vou passar a desenhar; *para sair da pauta*” (Cesar, 2013, p. 56). “Sair da pauta” manifesta, explicitamente, o “desejo” do sujeito em extravasar os limites de sua formação, apostando na encenação sobre a própria transitividade e na fragmentação do texto. Essa dinâmica do poema em que o sujeito vai sendo posicionado de maneira a transitar por diversas linguagens e formas de expressão artísticas como o desenho, a fotografia, a correspondência e o diário aponta tanto para a formação pulverizada do sujeito quanto para a inconstância formal de **Luvás de pelica**. De tentativa em tentativa em “sair da pauta”, o sujeito “viajante”, como que de *flash* em *flash* vai “posando” sua “subjetividade” de forma quase inapreensível a olho nu “Nada lá fora e minha cabeça fala sozinha, assim, com movimento pendular de aparecer e desaparecer” (Cesar, 2013, p. 56). Talvez a cena que se passa na galeria ilustre bem esse processo de montagem e desmontagem dos gêneros e do efeito de subjetividade do sujeito:

[...] o último quadro está inacabado, é esquisito porque quando entrei aqui pensei que essa história terminava num círculo perfeito./ Passemos. [...] Vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui/ em não tem ninguém aqui./ Tenho certeza de que você não pintaria as paredes de preto. “Querida,/ Hoje foi um dia um pouco instável em Paris./ Recebeu meu primeiro cartão-postal?” (Cesar, 2013, p. 57).

A encenação da experiência do sujeito ao transitar pela exposição de quadros, de certa maneira, se assemelha à experiência de leitura de **Luvás**. O quadro inacabado na galeria é uma

alegoria para o efeito de quebra de expectativas que o texto instaura aos seus leitores a todo instante, isto é, não há um “círculo perfeito” (Cesar, 2013, p. 57) nem no que se refere à exposição tematizada no trecho e nem na tessitura da obra de Ana Cristina. O poema, ironicamente, volta-se à própria incompletude para escancarar “a técnica que dá certo” (Cesar, 2013, p. 57), quando se trata de compor um texto fraturado. Avançando nossa leitura em direção ao endereçamento, outro ponto interessante é como o trecho em questão é endereçado ao leitor: “[...] vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui/ e não tem ninguém aqui./ Tenho certeza de que você não pintaria as paredes de preto” (Cesar, 2013, p. 57). O sujeito é posto a enunciar o seu estranhamento ao longo de seu “passeio” pela galeria como se mantivesse próximo o leitor, seu parceiro de viagem.

O comentário destinado a um “você”, sobre as paredes pintadas de preto, suporta tal leitura, ainda que a mudança um tanto quanto abrupta no fim do trecho desestabilize determinada leitura em andamento: “querida,/ Hoje foi um dia um pouco instável em Paris./ Recebeu meu primeiro cartão-postal?” (Cesar, 2013, p. 57). Entre a instabilidade do dia em Paris e a dúvida quanto ao recebimento da correspondência pelo destinatário, irrompe no texto, entre aspas, um fragmento cujo tema e linguagem remetem ao cartão-postal, engendrando novamente um efeito de subjetividade que se baseia em uma ilusão de escrita íntima. O trecho em questão se endereça de forma vaga a uma “Querida”, o que causa estranhamento em relação ao endereçamento anterior entre o sujeito e o “você” da galeria.

Na obra, a relação entre o sujeito e um “você” – posição, por vezes, ocupada pelo leitor – sofre altos e baixos. Desde passagens cujo endereçamento aparenta ser mais direto e prosaico: “você é meu único tesouro. Você morde e grita e não me deixa em paz, mas você é meu único tesouro” (Cesar, 2013, p. 56), passando por trechos em que a dicção poética encontra certa versificação: “não dá para ver, eu sei,/ mas meu desenho guarda sim/ você/ não fala/ trai/ um desejo *pardessus tous les autres*” (Cesar, 2013, p. 57-58). Talvez o momento de principal ruptura desse “número a dois” seja a passagem em que o sujeito é posto a surpreender o leitor “querido diário:/ Vergonha ricocheteia./ Eu quero que você saia daqui” (Cesar, 2013, p. 64). O efeito articulado põe em cena um leitor intruso que, ávido por descobrir os segredos, é seduzido pela clássica entrada “querido diário” (Cesar, 2013, p. 64) para, na sequência, ser pego em flagrante e expulso pelo “eu”. Segundo Bosi (2015):

Embora o anseio por contato ronde assiduamente muitos versos de Ana Cristina Cesar, o discernimento da distância intransponível o mais das vezes se faz sentir, produzindo-se movimentos opostos de aproximação e recuo.

Assim, experimentamos, nos poemas de Ana Cristina, extremos entre os acenos afetuosos e os afastamentos bruscos (Bosi, 2015, p. 13).

Tais recursos são empregados para promover os efeitos dramáticos necessários para a formação da impressão de subjetividade do sujeito e do efeito de intimidade na relação com o “outro”. Temos pistas desse procedimento ao longo da obra, como no trecho: “depressa porque é *bliss* sem trama para os netos, sem fio nervoso comendo solto sequências inteiras sem trucagem” (Cesar, 2013, p. 66). Para além de “*bliss*”, clara referência ao conto homônimo de Katherine Mansfield, traduzido por ACC, chama a atenção a palavra “trucagem”, termo que se refere a uma técnica cinematográfica para criar situações inesperadas e dramáticas. Assim, as interrupções abruptas, as sobreposições de imagens ou vozes e a miscelânea de gêneros textuais e posições do sujeito lírico são os elementos centrais da construção dramática em **Luvás** que, por sinal, podemos notar pelas pistas que a autora pareceu deixar ao longo do livro.

Em relação ao “interesse” do sujeito pela imagem e suas distorções, convém comentarmos brevemente sobre a vitrina na obra, principalmente a partir da capa de **Luvás**. Formada a partir de um desenho da artista visual Bia Wouk intitulado “*violettes révées*”, a capa do livro traz a imagem de um manequim que posa atrás da vitrina. Em recente depoimento ao *Los Angeles Review of Books* – organização sem fins lucrativos que incentiva e dissemina conteúdo sobre cultura e artes em geral – Elisa Wouk Almino, filha de Bia Wouk, comenta sobre a composição estética **Luvás de pelica**:

[...] o desenho da capa do livro apresenta um manequim com a mão levantada em uma vitrina ao lado de um frasco de perfume; é um desenho que a minha mãe fez em Paris e que Ana tingiu de rosa para o livro [...] *Luvás de pelica* é o livro mais visual de Ana C., repleto de referências à arte e meditações sobre as diferenças entre escrever e desenhar (Almino, 2021, s/p. Tradução de nossa autoria<sup>82</sup>).

*Violettes révées* parece ter sido incorporado tanto à capa quanto à escrita de **Luvás**: “o manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina na mão” (Cesar, 2013, p. 58). Nota-se que o poema engendra um sujeito que, ao olhar para o manequim através da camada de vidro, se funde à imagem distorcida, constituída pela imagem do manequim e do reflexo. O sujeito “manequim de fora” (Cesar, 2013, p. 58) é formado por meio do entrelaçamento do “real” de fora da vitrina e

---

<sup>82</sup> Cf. “[...] the book’s cover drawing features a mannequin with a raised hand in a window display beside a bottle of perfume; it is a drawing that my mother made in Paris and that Ana tinged pink for the book [...] *Kid Gloves* is Ana C.’s most visual book, filled with references to art and meditations on the differences between writing and drawing”.

o “ficcional” do manequim. Nancy (2016) ao escrever sobre como as imagens afetam os sentidos de quem as observa – afetação assente no desejo: “a imagem é desejável ou ela não é imagem” (Nancy, 2016, p. 102) – salienta esse efeito de fusão entre imagem e espectador: “a imagem toca-me, e, assim tocado e retirado por ela, nela, eu a ela me mesclo. Nada de imagem sem que eu mesmo seja também à sua imagem, sem, entretanto, passar por ela, por pouco que eu a olhe, quer dizer, por pouco que lhe dê atenção” (Nancy, 2016, p. 102-103).

Essa imagem é aberta ao leitor como se o texto articulasse um sujeito que, ao “fotografar-se”, capturasse não só a imagem distorcida, mas também a atenção do leitor, como que acenando para uma coparticipação na apreensão da imagem. Tal leitura parece ser correspondida em Nancy (2016, p. 104), para quem, “nós tocamos a intensidade dessa retirada ou desse excesso. Assim, a *mimesis* encerra uma *methexis*, uma participação ou um contágio com os quais a imagem nos captura”. Talvez de forma a reelaborar esse problema entre real e ficção – em um dos momentos em que o poema dá indícios do projeto da autora – o texto posiciona o sujeito lírico de maneira a encenar uma reflexão sobre as escolhas textuais e teóricas adotadas:

Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência. Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante.

(foto muito oblíqua, de lado, olheiras invisíveis na luz azul).

(...)

Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”)

(Cesar, 2013, p. 68)

Como Almino (2021) ressaltou, **Luvás de pelica** é uma obra predominantemente visual e, como lemos até aqui, o olhar do sujeito é um dos elementos que desenrola a narrativa. Nossa atenção recai sobre o “olhar estetizante” (Cesar, 2013, p. 68), que o sujeito prefere aos “[...] rasgos de Verdade” (Cesar, 2013, p. 68). Ao ser perguntada sobre o que seria o esse “olhar”, Ana Cristina Cesar respondeu:

Quando você estetiza, [...] você sai, você finge, é a questão do fingimento novamente. Aí você sai do âmbito da Verdade, com letra maiúscula. [...] Na literatura, então, não existe essa verdade. Então, quando falo isso, eu opto, eu estou declarando, fazendo uma afirmação de princípios da produção literária. Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade (Cesar, 2016, p. 312).

O “olhar estetizante” (Cesar, 2013, p. 68) é o olhar sob o signo das “luvas”, que é reinvestido sobre a realidade a fim de, senão deformá-la, ao menos controlá-la por meio do exercício criativo da escrita, seja ela por meio de cartas, cartões-postais ou fragmentos incorporados ao texto que simulam conversas. Evoca-se novamente a figura do fotógrafo. O olhar do fotógrafo não é o olhar “real”, mas o olhar sob o filtro, o foco e o recorte. Malufe (2009a) escreveu sobre a “fuga” em ACC, a exemplo do que a poeta disse sobre “sair” ou “fingir” em sua prática poética, em detrimento aos “rasgos de verdade” (Cesar, 2016, p. 312): “[...] esta fuga criadora de Ana C. consiste principalmente em fazer a poesia saltar de uma mera exposição ou representação subjetiva, para a construção de uma intimidade sem sujeito [...] voltada para fora, para as forças do fora, do exterior” (Malufe, 2009b, p. 141).

Optar pelo “olhar estetizante” (Cesar, 2013, p. 68) é apostar na reconfiguração do “Real” ou da “Verdade” para criar o objeto literário, incluindo o sujeito e o efeito de subjetividade por ele enunciado. Na mesma direção, Collot (2018) articula algo semelhante ao apresentado em Malufe (2009a, p. 141) quanto à ambiguidade e potencialidade da “construção de uma intimidade sem sujeito”. No âmbito da “experiência” do sujeito – que perpassa a estranheza do encontro com o “outro” e consigo mesmo – Collot (2018, p. 51) articula um pensamento que estabelece um sujeito sempre em trânsito com sua alteridade formadora: “[...] O sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho”. Essa característica “viajante” do sujeito foi também identificada por Siscar (2011, p. 46): “O sujeito poético está sempre no ‘trânsito’ [...] entre o poema e a vida, entre o poema e seu leitor”.

Tal seria a condição do sujeito lírico segundo a reavaliação contemporânea, isto é, um sujeito (na) da linguagem que, simultaneamente, pertence “[...] ao mundo, ao outro, à linguagem, não no modo da exterioridade, mas em uma relação de inclusão recíproca” (Collot, 2018, p. 51). Ao sair de si, condição incontornável para a configuração do sujeito lírico, esse “[...] coincide consigo mesmo, não no modo da identidade, mas no da ipseidade, que não exclui, mas, pelo contrário, inclui a alteridade” (Collot, 2018, p. 52). Nessa direção, Siscar (2011, p. 47) escreveu sobre o que considera ser essencial para que o poema contemporâneo possa ser um campo aberto para a formação desse sujeito: “é preciso que haja a interferência de um fora, de uma instância heterogênea à sua força de concentração identitária, para que esse espaço possa ter algum sentido”. É justamente por apostar no trânsito entre poema, correspondência, cartão-postal e diário – sem ser nenhum desses por completo – que **Luv** parece ensaiar essa

“interferência de um fora” (Siscar, 2011, p. 47), o que interfere também na espetacularização do efeito de intimidade do sujeito lírico. Por fim, o texto conta com um “Epílogo”. Nessa seção, o poema abre as cortinas do seu “espetáculo” ao leitor:

Num minuto vou passar para vocês vários cartões-postais belos e brilhantes.  
 Esta é a mala de couro que contém a famosa coleção.  
 Reparem nas minhas mãos, vazias.  
 (...)
 Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido,  
 nem jogos de luz enganadores.  
 A mala repousa nesta cadeira aqui.  
 A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo, é – adivinhem  
 – um par de luvas.  
 Ei-las.  
 Pelica.  
 Coisa fina.  
 Visto as luvas – mão esquerda... mão direita... corte... perfeito.

(Cesar, 2013, p. 72)

“Epílogo” engendra um sujeito poético que parece se dirigir a uma plateia. Com ares de ilusionista, “reparem nas minhas mãos, vazias. [...] Como todos podem ver, não há nenhum truque” (Cesar, 2013, p. 72), o sujeito é posto a chamar a atenção do público para seu equipamento de trabalho: “esta é a mala de couro que contém a famosa coleção” (Cesar, 2013, p. 72). A “mala de couro” (Cesar, 2013, p. 72), além dos cartões-postais que servem como alegoria para a escrita desenvolvida na obra, guarda as luvas: “a primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo, é – adivinhem – um par de luvas” (Cesar, 2013, p. 72). O poema joga luz sobre a sua própria estrutura, referenciando a hibridização da forma e da linguagem desenvolvida – instâncias representadas pelas dezenas de cartões-postais - ao passo que explicita o par de luvas “por cima de tudo” (Cesar, 2013, p. 72). Ao endereçar expondo os cartões-postais e as luvas como símbolos dessa escrita aparentemente sem “[...] jogos de luzes enganadores” (Cesar, 2013, p. 72), o “Epílogo” vai engendrando um sujeito que encena uma visita guiada aos bastidores, apresentando os artificios técnicos desse processo literário.

O texto posiciona o sujeito a calçar as luvas em frente à audiência: “ei-las./ Pelica./ Coisa fina./ Visto as luvas – mão esquerda... mão direita... corte... perfeito” (Cesar, 2013, p. 72). É interessante observar que, após tal gesto, o sujeito lírico é posto a criar uma nova narrativa: “isso me lembra.../ Um jovem artista perdido na elegante Berlim da Belle Époque. [...] Passa um grupo ruidoso de patinadores, e uma mulher de branco deixa cair a sua luva. [...] O jovem corre, apanha a luva, mas reluta se deve aceitar ou não o desafio” (Cesar, 2013, p. 72-73).

73). Remetendo à própria discursividade em **Luvas de pelica**, o trecho acima postula o sujeito a enunciar “para dentro” do poema, lugar onde performa seu número frente ao “público”, e “para fora”, expondo ao leitor as autorreferências e as camadas enunciativas que se sobrepõem. A “luva”, esse artefato “estetizante”, seja no texto em **Luvas** ou na história do jovem em Berlim, é o desafio ao leitor para que esse construa sentidos em meio à “verbal volúpia” (Cesar, 2013, p. 201) de uma obra em constante desconstrução.

Tal efeito configura o “eu” enquanto esse “artista”, cuja “subjetividade” é articulada entre um “falar de si” e um “falar” do processo de criação da obra que o engendra: “gosto de mim, não gosto, gosto, não gosto. [...] Acalmei bem, me distraí, não penso tanto, penso a te” (Cesar, 2013, p. 57). Ao fim do texto, o sujeito, antes de sair de cena, é posto a tirar da mala vários cartões-postais que circulam entre o público: “meus amigos, isto é uma valise, não é uma cartola com coelhos” (Cesar, 2013, p. 73). Tal passagem ressalta que, diferente da cartola do mágico, a valise não esconde qualquer coisa em fundo falso, contudo, concentra em si a matéria-prima: cartões-postais com texto no verso que servem como ponto de partida para a encenação literária. A questão, portanto, não é se há algum “alçapão escondido” (Cesar, 2013, p. 72), mas como se elabora e se manipula o efeito de fraude em poesia:

Como todos podem ver, [...] a valise contém [...] centenas de cartões-postais.  
 (...)  
 Com minhas mãos enluvadas [...] Continuo a passar mais rapidamente estes cartões. [...] e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas [...] Vão lendo, vão lendo [...] antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira.

(Cesar, 2013, p. 73-74)

Ao fazermos um exercício criativo sobre essa saída do “eu” no fim do poema, a “luva” que permanece calçada a uma das mãos do sujeito lírico – tal qual a “mulher de branco” que abandona a cena com o jovem de Berlim também calçando uma única “[...] luva com seis botões forrados, branca, longa, perfumada” (Cesar, 2013, p. 72) – permitiria ao sujeito certo grau de controle da própria narrativa e do efeito de subjetividade, pois calçando a luva, poderia ainda engendrar uma “[...] narrativa multifacetada, entrecortada e repleta de lacunas irreparáveis” (Nagem; Malufe, 2022, p. 154). **Luvas de pelica** encerra retirando o sujeito do espetáculo sem deixar de manter a “luva” no palco, como se mantivesse em cena “[...] a função de problematizar a possibilidade de comunicação e apreensão do real pela linguagem” (Nagem; Malufe, 2022, p.

154), estabelecendo uma “impúblicável”: “[...] poesia sem poema re-significando as imagens, que se desdobram e ganham outra vida” (Camargo, 2003, p. 258).

Ante a porta de entrada de **A teus pés** [1982], último livro de Ana Cristina Cesar – cuja assinatura do nome completo, que não era utilizada desde **Cenas de abril**, retorna à capa –, nos “questiona” o sujeito lírico cesariano: “agora é a sua vez/ *Do you believe in love...?*” (Cesar, 2013, p. 78). Certamente, o amor e a paixão são pilares centrais de **A teus pés**, como bem o disse a própria ACC: “[...] o assunto do texto é uma paixão [...] se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre a paixão, a respeito da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o teu texto mobilize” (Cesar, 2016, p. 302). Tal “paixão”, como vimos, é recriada textualmente com o intuito de mobilizar o outro. Em diversos poemas que compõem **A teus pés**, o sujeito lírico é posto a enunciar sobre amor, mesmo que, ao endereçar sua “experiência emocional” (Collot, 2018, p. 21), mantenha o mistério e guarde determinada dor e exaltação: “[...] é agora, descendo esta colina, sem nenhum, que eu conto então do amor distante, e não imito a minha nostalgia, mas a delicadeza, a sua, assim feliz” (Cesar, 2013, p. 80).

Outros “encontros amorosos” vistos em outras obras da autora são aludidos em sua última obra, como neste trecho de “marfim”: “vamos iniciar outra Correspondência, ela propõe. Você já amou alguém verdadeiramente?” (Cesar, 2013, p. 84). Esse trecho do poema faz referência a **Correspondência completa**, livro que, como observamos, encena uma espécie de “comunicação amorosa” por meio da correspondência. Em “mocidade independente”, a “paixão” é encenada junto a urgência do encontro, formando uma cena que poderia fazer parte de um filme de ação: “voei pra 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, 2013, p. 85). Almino (2021) ao fornecer mais detalhes de algumas cartas de ACC destinadas à sua mãe, Bia Wouk, revela que, em cartas enviadas em 1981, Ana Cristina comenta sobre a produção de **A teus pés** que, à época, ainda estava em processo de escrita:

Em uma carta, ela diz à minha mãe que inicialmente queria chamar o livro de *Estou cansada de ser homem*. Em outra carta, ela afirma: “Não sou dama nem mulher moderna” - uma linha que aparece no poema “sete chaves” em *A teus pés*. [...] Em uma carta de 24 de dezembro de 1981, ela compartilha: “Algo fez um clique em minha mente: clicou para, sim, ir atrás do desejo.” Seu livro,

ela diz, “fala disso: do desejo que não é mais torturado (Almino, 2021, s/p. Tradução de nossa autoria<sup>83</sup>).

Tal desejo que é libertado nos poemas, de certa maneira, pode ser lido em paralelo a trechos em que a própria poeta, ao falar sobre a produção de **A teus pés**, comenta também a respeito de seu posicionamento teórico sobre o “não dito” em literatura:

Eu acho que existe uma palavra não falada, mas no sentido mais da... alegria. Não sei se deu pra sacar, *A teus pés* é um livro alegre. Não sei se vocês sentem isso ou não. [...] Quer dizer, não é um livro “pra baixo”, [...] acho que ele conta com alguma coisa que não foi dita; [...] conta enquanto questão literária. Na literatura, sempre haverá uma coisa que escapa (Cesar, 2016, p. 297).

Essa “alegria” a autora parece atribuir ao “não dito” no livro, remetendo à construção lacunar do texto. É o que, em linhas gerais, afirma Viviana Bosi sobre **A teus pés**, ressaltando a ambígua experiência de leitura que “[...] entre o reconhecimento e o espanto” (Bosi, 2013, p. 425) suscita no leitor a impressão de que ele “[...] sempre percorrerá o livro pela primeira vez, tomado pela perturbação” (Bosi, 2013, p. 425). Tal característica levanta a possibilidade de interpretarmos tal “alegria” como a busca, de maneira quase lúdica, pelo “desejo” – que, por vezes, se traduz em buscar o “outro”: “quando se fala de um amor, de uma paixão, você desejaria ter acesso a isso. É como se o meu texto estivesse brincando ou puxando [...] até o limite esse desejo do leitor” (Cesar, 2016, p. 296). Observando esse aspecto lúdico de **A teus pés**: “quem caça mais o olho um do outro?” (Cesar, 2013, p. 77), em que o engenho sobre o desejo “puxa” o desejo do leitor, vejamos um excerto de “sexta-feira da paixão”:

(...)  
O meu embaraço te deseja, quem não vê?  
Consolatriz cheia das vontades.  
(...)  
Olhos desenhados: e se eu te disser, te adoro,  
e te raptar não sei como dessa aflição de março,  
(...)  
Conheces a cabra-cega dos corações miseráveis?  
*Beware*: esta compaixão é  
é paixão.

(Cesar, 2013, p. 111)

---

<sup>83</sup> Cf. “In a letter, she tells my mother that she initially wanted to call the book *I’m Tired of Being a Man*. In another letter she states, “I’m neither a lady nor a modern woman” — a line that then shows up in the poem “Lock and Key” in *At Your Feet*. [...] In a letter from December 24, 1981, she shares, “Something did click in my mind: it clicked to, yes, go after desire.” Her book, she says, “speaks of this: of desire that’s no longer tortured”.

O texto engendra um sujeito que dramatiza a compaixão: “consolatriz cheia das vontades” (Cesar, 2013, p. 111), cujo atrapalhamento guarda esse desejo ao “outro” que parece transbordar para fora do “eu”, “[...] quem não vê?” (Cesar, 2013, p. 111). A seguir, percebe-se que a partir do olhar do sujeito, ou melhor, dos “olhos desencontrados” (Cesar, 2013, p. 111), observamos o desenvolvimento de uma cena em que o sujeito é colocado a elucubrar sobre os efeitos de uma possível declaração de amor ao “outro” junto ao desejo de tirar seu interlocutor da “aflição de março” (Cesar, 2013, p. 111). Todavia, essa “compaixão”, ou seja, esse efeito de sensibilizar-se com a “aflição” do “outro”, é postulado de forma dúbia, como fica advertido em “*Beware*: esta compaixão é/ é paixão” (Cesar, 2013, p. 111). A “paixão”, como disse a autora, diz respeito ao “[...] desejo alucinado de se lançar” (Cesar, 2016, p. 302), ainda que o título do poema seja uma lembrança constante de que se trata de uma “sexta-feira da paixão” ficcional, cujo “desejo” dá lugar ao “não dito”.

Enquanto em “sexta-feira da paixão”, de certa forma, o sujeito é posto a problematizar sobre o efeito de intimidade como se alertasse o leitor, em “o tempo fecha”, a formação do sujeito lírico é encenada simultaneamente à crítica de certa poesia:

O tempo fecha.  
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.  
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional.

(Cesar, 2013, p. 79)

Segundo Siscar (2011, p. 27), o poema, ao começar com “O tempo fecha” (Cesar, 2013, p. 79), “[...] já anuncia o caráter inquieto do que se segue”. O poema, de modo geral, engendra um sujeito que dramatiza a própria prática literária ao contrastar dois momentos: a fidelidade aos “acontecimentos biográficos” (Cesar, 2013, p. 79) e a afirmação do profissionalismo de quem não se deixa afetar, “agora sou profissional” (Cesar, 2013, p. 79). Como observamos ao longo deste capítulo, essa tensão entre a criação de determinada biografia e os limites da prática “profissional” da linguagem poética atravessa toda a obra de ACC, sempre procurando mobilizar o leitor e esgarçando os limites do “real” e da “ficção”. Tensão que pode ser lida no poema de abertura de **A teus pés**: “autobiografia. Não, biografia./ [...] Muito sentimental./ Agora pouco sentimental./ [...] Esta é a minha vida” (Cesar, 2013, p. 77).

A princípio, o sujeito é posto a encenar a partir do campo, desse lugar de estranhamento relacionado aos “acontecimentos biográficos” (Cesar, 2013, p. 79), colocado a “denunciar” sua “prisão”: “mais do que fiel, oh, tão presa!” (Cesar, 2013, p. 79). A aliteração em /s/ no trecho: “minhas saudades ensurdecidas por cigarras!” (Cesar, 2013, p. 79) remete tanto ao chiar das cigarras de um cenário bucólico que, inclusive, aparece na sequência: “o que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos?” (Cesar, 2013, p. 79). Siscar (2011, p. 27) chama a atenção para o campo como um “[...] ambiente hostil, [onde] a fidelidade acaba por definir-se como uma impotência”. Concluiu o pesquisador: “[...] o incômodo imposto pela fidelidade biográfica, pela paixão ‘biografílica’, é intensificado graças a referências aos desconfortos do campo. [...] A fidelidade à biografia não deixa de ser comparável ao cerco dos mosquitos, ‘que não largam’” (Siscar, 2011, p. 27).

O efeito de subjetividade engendrado no poema elabora um sujeito poético que, por meio da enunciação dos próprios “sentimentos”, é colocado a dramatizar determinada concepção estritamente “confessional” de poesia. Assim, o sujeito, ao explicitar o estranhamento com a métrica dos “[...] versos longos e sentidos” (Cesar, 2013, p. 79), ou seus “sentimentos” de forma mais direta, “Ah que estou sentida e portuguesa” (Cesar, 2013, p. 77), critica o confessionalismo em poesia. Ao final do poema, o texto muda o paradigma e reforma a impressão de subjetividade do sujeito lírico: “[...] agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional” (Cesar, 2013, p. 79). Destaca-se que o “profissionalismo” é contraposto à postura “severa e ríspida” (Cesar, 2013, p. 79), o que estabelece uma nova formação do efeito de subjetividade do sujeito, que se torna flexível, disposto a performar a “alegria” enquanto questão literária: “na literatura, sempre haverá uma coisa que escapa” (Cesar, 2016, p. 297). Conforme Siscar (2011):

Ser “profissional” não é apenas ter domínio de sua arte, é também trair a paixão [...] “Agora sou profissional” é um modo de dizer: isto é apenas um poema; quando digo isso, sou apenas um efeito do poema; no momento em que sou mais franca, também sou mais “fingida”; quando exponho meu segredo, deixo claro que [...] meu segredo mais íntimo é que não há segredo (Siscar, 2011, p. 29).

Em “O tempo fecha”, fica encenado para o leitor, mais diretamente, a impressão de certa mudança de postura do sujeito em relação à sua suposta “prática poética”, o que, como observado, articula a impressão de subjetividade do “eu”. Para construir uma impressão similar no sujeito em “atrás dos olhos das meninas sérias”, tal efeito é montado e desmontado por meio da fragmentação discursiva e da dinâmica de “máscaras” que o poema estabelece ao sujeito:

atrás dos olhos das meninas sérias

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura de verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro sidecar anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, *Charlie's Angel* rumando a toda para o Lagos, *Seven year itch*, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta.

(Cesar, 2013, p. 94)

O poema se inicia por um endereçamento que adverte o destinatário acerca da inapreensibilidade do sujeito. Ao passo que o sujeito é posto a enunciar, a linguagem parece entrar em alta rotação, articulando certa intermitência nas posições enunciativas do poema, o que torna difícil a própria configuração do sujeito: “aviso que vou virando um avião. Cigana [...] Separatista protestante [...] Melindrosa basca [...] o primeiro sidecar anfíbio” (Cesar, 2013, p. 94). Hamburger (2007), ao comentar sobre a poesia de Corbière, lança mão de uma ideia – extraída de uma carta do poeta inglês John Keats – sobre certa “inclinação camaleônica” do poeta, que talvez seja interessante aproximarmos ao poema de ACC:

Os auto-retratos de Corbière são a tradução mais fiel, na poesia, daquilo que Keats chamara em prosa de caráter “camaleônico” do poeta, que é “a mais antipoética das criaturas na existência, porque não tem Identidade – ele está o tempo todo [...] ocupando algum outro corpo (Hamburger, 2007, p. 68).

O poeta “camaleônico”, desprovido de “identidade” e que “[...] está o tempo todo [...] ocupando algum outro corpo” (Hamburger, 2007, p. 68) é justamente o que o sujeito lírico em “atrás dos olhos das meninas sérias” é colocado a performar. No poema de ACC, simultaneamente a um “eu” que é enunciado em transformação constante, como um camaleão que se disfarça entre os versos ou um índice que mascara um “ela” da enunciação, há uma escrita arquitetada sobre fragmentos que não necessariamente constituem um todo significativo para quem lê. Sobre a sensação que a escrita suscita ao leitor, Malufe (2009b, p. 239) parte do caráter fragmentado e descontinuado do texto para descrever a poesia de ACC como produto de uma montagem cinematográfica por meio da “[...] justaposição de fragmentos, como se o texto sofresse uma operação de corte e colagem de cenas, à maneira do cinema”.

Contudo, a pesquisadora enfatiza que tal montagem dos poemas se assemelharia ao corte final de filmes do cinema experimental, que “[...] teria como efeito criar uma narração

interrompida, repleta de lacunas, dispersões, sem personagens nem conflitos definidos” (Malufe, 2009a, p. 239). Aliás, há no poema menções a produções audiovisuais como em: “[...] *Charlie’s Angel* rumando a toda para o Lagos, *Seven year itch*” (Cesar, 2013, p. 94). “*Charlie’s Angels*” (1976-1981) – “As Panteras”, na versão brasileira – é o nome de um seriado de ação encenado por três mulheres detetives, já “*Seven year itch*” (1955) – “O pecado mora ao lado”, na versão brasileira – é o título de um longa-metragem cuja trama se desenrola a partir da atração entre um homem casado e sua nova vizinha, interpretada por Marilyn Monroe. Em ambas as produções, o que se põe em tela é a *femme fatale* – “mulher fatal” – cujas características residem na sedução e na enganação do “outro” para conquistar o que se deseja.

Nesse sentido, o sujeito em “atrás dos olhos das meninas sérias” corresponde, em certa medida, a um modo de “mulher fatal”, ao ser formado por uma escrita “camaleônica” que seduz e engana, pois, a “seriedade” evocada pelo título não condiz com determinada instabilidade, performada no poema, e que parece clivar esse “eu” em vários fragmentos diferentes. A “mulher fatal” que o poema articula também ajuda a manter o clima de tensão e perigo: “pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás” (Cesar, 2013, p. 94). À sua maneira, esse poema guarda algumas semelhanças com “o tempo fecha”, principalmente no que diz respeito à configuração de um sujeito lírico que encena uma mudança de atitude que, conseqüentemente, reformula a impressão de subjetividade ao longo do poema.

Assim, o trecho: “[...] veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional” (Cesar, 2013, p. 79) se parece com: “não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e penalta” (Cesar, 2013, p. 94) no sentido de que em ambos há uma forte sensação de reposicionamento desses sujeitos femininos em relação à sua “identidade”. Ao passo que o sujeito lírico é espargido em meio aos fragmentos dessa linguagem experimental, o leitor, que até então se vê diante da tarefa de lidar com as lacunas e saltos do texto, é mais uma vez chamado a centralizar a leitura na impressão de “confessionalismo” do eu: “[...] me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco” (Cesar, 2013, p. 94). Siscar (2016a, p. 131) comenta que a “franqueza”: “[...] é uma curtição e uma confissão, ao mesmo tempo – ou nenhuma delas no sentido próprio. Ela tira sua força exatamente dessa ambivalência a propósito da intimidade e de sua secreta destinação”. Outro poema em **A teus pés** onde “curtição” e destinação dividem os versos é “este livro”. Como se pode inferir, o poema se volta ao próprio livro e engendra um sujeito cuja “intimidade” deve ser erigida a partir da relação com o leitor:

este livro

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio.  
Um *tea for two* total, tilintar de verdade que você seduz, *charmeur volante*,  
pela pista, a toda. Enfie a carapuça.  
E cante.  
Puro açúcar branco e blue.

(Cesar, 2013, p. 96)

O poema começa endereçando ao leitor: “meu filho” (Cesar, 2013, p. 96) faz as vezes de “*My dear*” (Cesar, 2013, p. 47) ou dos inúmeros “você” ao longo das obras de ACC, isto é, insere um leitor indeterminado ao mesmo tempo que encena um efeito de intimidade com esse interlocutor. Logo em seguida, o sujeito é posicionado como alguém que tenta explicar do que se trata o livro que o leitor tem em mãos e, para tanto, oscila entre a música e a literatura: “não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um *tea for two* total” (Cesar, 2013, p. 96). A negação do automatismo, ou seja, de algo feito sem reflexão e vontade é o que primeiro salta aos olhos. “Juro” institui no sujeito lírico um ar de “confissão”, como se quisesse abrir sua “intimidade” ao passo que abre os segredos do referido “livro”.

O sujeito é colocado a definir o tal “livro” usando de comparações diversas. A primeira diz respeito à música, “jazz do coração” (Cesar, 2013, p. 96), remete à vitalidade do improviso e ao apuro técnico que estaria presente na obra. Em seguida, “[...] prosa que dá prêmio” (Cesar, 2013, p. 96) traz à tona a narrativa bem elaborada que dialoga para “dentro” do poema, pensando nesse livro fictício sobre o qual o sujeito enuncia, e para “fora”, ao pensarmos que a “prosa”, enquanto recurso estilístico, se faz presente em toda a obra poética de Ana Cristina Cesar. Na sequência, “Um *tea for two* total” (Cesar, 2013, p. 96) é a metáfora do encontro que convida o leitor à prática em conjunto – como em um jazz band – para que o leitor passe a se tornar coautor. Talvez a maior prova desse gesto esteja na continuação: “[...] tilintar de verdade que você seduz, *charmeur volante*, pela pista, a toda. Enfie a carapuça./ E cante” (Cesar, 2013, p. 96). O leitor é claramente estipulado como aquele que seduz a “verdade”, o “encantador” que participa ativamente – ou mesmo urgentemente: “[...] pela pista, a toda” (Cesar, 2013, p. 96) – da construção de sentidos do livro.

Os versos finais: “enfie a carapuça./ E cante” (Cesar, 2013, p. 96) reposiciona o leitor a assumir-se como sujeito no poema, dividindo o “palco” da página. A partir do último verso, “Puro açúcar branco e blue” (Cesar, 2013, p. 96), podemos interpretar o “puro açúcar” como a construção do efeito de uma escrita sentimental atribuída ao “livro”, que transborda para o

próprio **A teus pés** e demais publicações de ACC. “Este livro” é um poema que se parece a outros do mesmo livro, pois conjuga endereçamento e efeito de subjetividade do “eu” enquanto efetua determinado exercício metapoético, encenando minúcias da prática poética. Contudo, **A teus pés** guarda alguns enigmas, como o poema: “preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios (Cesar, 2013, p. 88). A contrapelo de outros poemas, em que a autora exercita a ambiguidade por meio do entrecruzamento de vozes e da verborragia fraturada, esse poema aposta justamente em sua concisão para promover o mesmo efeito no leitor. O poema de uma só linha posiciona um sujeito lírico que encena um retorno àquilo que só podemos elucubrar, devido à escassez de sentido que se abre ao leitor.

A dramatização do retorno aos “dois quartos vazios” põe em jogo a incompletude do “eu”, cujo poema engendra como metade vazio. O sujeito é posicionado a reexaminar, “olhar de novo” para essa incompletude a fim de, possivelmente, engendrar algum preenchimento que contraste com o branco que predomina na página onde o poema foi impresso. De volta a Siscar (2011, p. 14), e a partir de sua leitura do mesmo poema, o pesquisador descortina um mal-entendido na recepção crítica de ACC: “[...] a exposição dramática e patética do segredo da intimidade [...] não é somente um dos elementos de uma *estratégia*; aponta também para os desafios de uma forma específica de se relacionar com o mundo, a que chamamos poesia”. Nessa direção, Siscar (2011) lança mão daquilo que, a partir da obra de ACC, considera como possibilidade diante desse “desafio”: a “Política da intimidade”, isto é, conjunto de princípios mais ou menos organizados quanto a renegociação do “[...] sentido poético da intimidade” (Siscar, 2011, p. 49) na contemporaneidade:

A sinceridade é ambivalente, pois foge ao cálculo do que é real e do que é fingido [...] de certo modo, na poesia de Ana C., não há nada além de sinceridade, de verdades ditas de viés, um viés cujo traçado é o poema; o segredo não é necessariamente tirano, quando nos desembaraçamos da ingenuidade da “decifração” e assumimos o duplo defeito que constitui a relação entre o texto e a vida (Siscar, 2011, p. 50).

Para Fernanda Castro (2020, p. 266): “[...] Ana Cristina Cesar se preocupava, sobretudo, com como escrever na primeira pessoa sem restringir leituras, como subverter as ordens da *função autor* sem deixar esse espaço vazio, sem ter de matá-lo”. Por isso a tal “sinceridade enviesada” deveria ser ambivalente no projeto de ACC, para suportar tanto sua “obsessão” com o interlocutor quanto a sua impostura: “entre cáustica e apaixonada, ouvindo com muxoxo o teu conselho, personagem de mim, ao sol” (Cesar, 2013, p. 253). Para além do engendramento desse “*corpus* do eu” e dessa gama de assinaturas que formam e deformam Ana Cristina, se

erige em paralelo o jogo indeterminado do endereçamento que funciona como reação e método de se fazer literatura. Vejamos trechos do poema “samba-canção”, presente em **A teus pés**: “[...] eu fiz tudo pra você gostar,/ fui mulher vulgar,/ [...] risinho modernista/ arranhado na garganta,/ malandra, bicha,/ bem viada, vândala,/ [...] e um dia emburrei-me,/ vali-me de medidas/ (era uma estratégia)” (Cesar, 2013, p. 113). O sujeito é posto a encenar múltiplos “eus” para satisfazer o “outro”, trazendo à tona tanto a reverência ao “outro” como a pluralização do sujeito.

“Samba-canção”, de certa forma, pode ser lido como uma lista das estratégias utilizadas pela autora para compor seus textos e as impressões de subjetividade dos sujeitos em cada poema. Há o endereçamento que, apesar de explícito, é indeterminado, há ainda a figura da “mulher vulgar” (Cesar, 2013, p. 113) que, a exemplo da “[...] mulher moderna, essa desconhecida” (Cesar, 2013, p. 51) está sempre em trânsito. Por vezes, essa “mulher” é: “meia-bruxa, meia-fera [...] malandra [...] talvez maquiavélica” (Cesar, 2013, p. 113) e posa diante do leitor: “te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo” (Cesar, 2013, p. 83). Por fim, há a encenação sobre a própria performance, isto é, o sujeito é posto a “revelar” sua estratégia: “e um dia emburrei-me,/ vali-me de medidas/ (era uma estratégia)” (Cesar, 2013, p. 113).

A “estratégia” do sujeito em “samba-canção” consiste em expor o próprio mecanismo pelo qual o sujeito é posicionado a formar sua “subjetividade”. Ao passo que no “Epílogo”, em **Luvras de pelica**, as “luvas” serviam para expor ao público a artimanha constitutiva do poema, em “samba-canção” as “medidas”, ou seja, os acenos para agradar ao “outro”, apontam para o elemento persuasivo que o efeito de “revelar” esconde: a construção da relação íntima com o leitor, da qual o sujeito é posto a se apropriar do sentimento alheio para formar a sua impressão de subjetividade. Assim, a “medida” em: “[...] taí,/ eu fiz tudo pra você gostar” (Cesar, 2013, p. 113) dá início a um ato enunciativo que parece enlaçar sujeito e interlocutor como se a “subjetividade” do sujeito lírico fosse responsabilidade do “outro”, o que ocorre em outro poema: “por que essa falta de concentração?/ Se você me ama, por que não se concentra?” (Cesar, 2013, p. 264). Tal responsabilização do “outro” reforça o papel ativo e indispensável do leitor moderno na construção de sentidos no texto poético.

Em linhas gerais, a articulação do efeito de subjetividade na obra de Ana C. parece ser formada por meio do que Collot (2018, p. 134) definiu como “[...] dado afetivo inicial, frequentemente ambíguo, ambivalente ou indefinido” que vai se desdobrando em poemas

disfarçados de conto, conversa, carta, diário, bilhete, cartão-postal, entre outros. Essa “poesia convulsiva” encena determinada “errância” ou algo como certa “alquimia do verbo [que] repousa em uma transmutação recíproca da forma e do conteúdo, da matéria e da emoção” (Collot, 2018, p. 134). A escrita poética de ACC engendra um texto cuja especificidade reside na recriação desse objeto estético que, a partir do real e de sua abertura à multiplicidade, põe em cena uma pluralidade de sujeitos enquanto “joga” com os limites da linguagem e dramatiza as mais diversas relações com o “outro”.

Partindo do exposto, não seria um equívoco pensar que o sujeito lírico em ACC pode ser considerado como a realização de “[...] um mínimo teatro da ética” (Leal, 2018, p. 7), em que a escrita põe em cena não só os efeitos de intimidade do sujeito, mas permite um acesso restrito aos bastidores e camarins de determinada poesia contemporânea, dando a ver suas

[...] construções em aberto, em obras, como a forma poética mesma, que também não é mais, como queria João Cabral, um “organismo acabado”, mas se apresenta como um entrecruzamento plural de formas, entre o ensaio e a poesia, entre a poesia e a autobiografia e assim por diante (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 103).

O sujeito lírico nos poemas de ACC parece sempre um lampejo ou fotografias que retratam diversas poses de Ana Cristina Cesar, Ana C., “eu”, “Júlia”, “r.”, entre outras personas. Assim, o sujeito em ACC é a “presença-ausência” que deixa “[...] indelével um rastro na calçada” (Cesar, 2013, p. 337). Como podemos observar em um verso do penúltimo poema de **A teus pés**: “felicidade se chama meios de transporte” (Cesar, 2013, p. 120), o sujeito é configurado, por vezes, de forma a encenar sua “subjetividade” de maneira “[...] essencialmente dinâmica [...] em constante devir” (Combe, 2010, p. 128), o que compõe um paralelo com a escrita frenética da autora. Essa dinâmica que ensaia a saída de si do sujeito, necessita de um “espaço” para ser efetuada. Ao escrever sobre a “quarta pessoa” do singular, Maulpoix (2005) discorreu sobre o intervalo entre “criador” e “criatura” que engendra a formação do “eu lírico”:

Se o sujeito lírico não existe, é porque ocupa o entrelugar invisível e móvel do “eu” e do “mim”: instala-se no intervalo entre o indivíduo e o conteúdo de sua vida emocional, entre o que a criatura quer e aquilo do que é feita. O “eu” é o pronome que começa, o “mim” o objeto que começou. [...] Assim, mal preso a si mesmo, o sujeito vem se alojar, por interrupção, nessa espécie de teia ou

concha que chamamos de “texto” (Maulpoix, 2005, p. 151. Tradução de nossa autoria)<sup>84</sup>.

É desse entrelugar que ACC tira substrato para a construção da intimidade, entre o “eu” do sujeito, essa “sereia de papel” (Cesar, 2013, p. 91) e o “mim” do poeta e sua “experiência emocional” (Collot, 2018, p. 21). Contudo, a poeta parecia aproveitar esse intervalo para criar um modelo que complexificou o esquema oscilatório entre o “eu” e o “mim”, isto é, o sujeito só vai parar nessa “teia” do poema ao passo que “sai à revelia” com o “outro”, em um trajetória que parece mais espiralar que oscilatória. Tal percurso “espiralar” se observa nos poemas analisados e nos trechos a seguir, retirados dos contos VIII e IX de **O Livro**<sup>85</sup>, esboço do romance que ACC escrevia e que não chegou a concluir em vida. **O Livro** foi publicado como uma seção em **Antigos e soltos** e, como em **Luvas de pelica**, sua prosa exercita uma escrita fragmentada e dispersa que articula e desarticula o sujeito:

Estou depondo na primeira pessoa. Em mim ainda se debatem as pessoas. Neste debate eu sei que ainda temes ou desejas no escuro (no claro) que a segunda pessoa seja uma cópia do teu corpo [...] Minha letra me transtorna [...] Porque estou ardendo pelas terceiras pessoas na multidão e no exagero [...] Somos e sois apenas figuras, irrecuperavelmente deslocadas de um lugar primordial (Cesar, 2013, p. 401-402).

Talvez a principal contribuição que possamos ter em relação à construção do efeito de intimidade na poesia de ACC venha a partir da própria autora. Perguntada sobre se em seus poemas haveria, nas “entrelinhas”, algum resquício de intimidade escondida, ACC respondeu: “[...] a gente pode cair que nem um patinho na armadilha da intimidade, achar que estou revelando minha intimidade ou escondendo minha intimidade e não é isso, sabe? Podemos puxar outros. Ler é meio puxar fios, e não decifrar” (Cesar, 2016, p. 301). Portanto, a impressão da intimidade em ACC é produto da elaboração poética que explora o “[...] intervalo entre o indivíduo e o conteúdo de sua vida emocional” (Maulpoix, 2005, p. 151. Tradução de nossa autoria) sem deixar de “[...] rever os gêneros femininos – os diários, a correspondência – correndo, de dentro, a ideia de confissão de intimidade” (Camargo, 2003, p. 218).

<sup>84</sup> Cf. “*Si le sujet lyrique n'existe pas, c'est qu'il occupe l'invisible et mobile entre-deux du «je» et du «moi»: il s'installe dans l'intervalle entre l'individu et le contenu de sa vie affective, entre ce que la créature veut et ce dont elle est faite. «Je» est le pronom qui commence, «moi» l'objet qui a comencé. [...] Ainsi mal ajointé à soi, le sujet vient se loger, par effraction, dans cette sorte de toile ou de coquille qu'on appelle un «texte».*”

<sup>85</sup> Trechos do texto de apresentação de **O livro**: “o enredo deste conto é um esquema simples e linear como um verdadeiro enredo. A diferença está em que tal esquema se trai apenas no chicote do seu feitor. [...] Ao que cumpre seguir com uma certa decepção, [...] para travar de vez em palavra e meia o signo completo de todo o conto” (Cesar, 2013, p. 386). Notas da poeta à mão após a apresentação: “nihilista, vazio, arbitrário, não diz nada, um certo mau gosto [...]” (Cesar, 2013, p. 386).

Como resultado, a poesia de Ana Cristina Cesar constitui um emaranhado em que a “[...] construção progressiva e simultânea de um eu, de um mundo e de uma linguagem” (Collot, 2018, p. 135), todos engendrados pelo manejo dramático de uma “íntima estranheza” (Collot, 2018, p. 136), se faz em conjunto com a intervenção do leitor, convocado a “puxar fios” (Cesar, 2016, p. 301). Assim, o “palco” estará sempre montado para a construção teatral da subjetividade que “acena” ao leitor: “e tantas fiz, talvez/ querendo a glória, a outra/ cena à luz de *spots*,/ talvez apenas teu carinho” (Cesar, 2013, p. 113). Cabe ao leitor, segundo Hamburger (2007, p. 115), “[...] responder ao gesto dramático sem saltar para o palco”, considerando sempre “a verdade das máscaras” (Hamburger, 2007, p. 115). Antes de descalçar a luva e sair deste capítulo, recordamos as palavras da autora: “[...] a subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura” (Cesar, 2016, p. 296). Máxima reformulada no verso: “a intimidade era teatro” (Cesar, 2013, p. 120).

#### 4 PAULO HENRIQUES BRITTO: POESIA, TRADUÇÃO E DRAMATIZAÇÃO DO “EU”

Como visto na seção 1.2, a formação do poeta Paulo Henrique Fernando Britto (1951) a partir de seu ofício como tradutor<sup>86</sup> não é novidade. Na década de 1980, principalmente após o lançamento de **Mínima lírica**, parte da mídia já aproximava essas duas dimensões de seu trabalho. Em entrevista concedida ao suplemento de cultura paranaense **Nicolau**, o editorial da revista já considerava PHB como “um notável poeta-tradutor de Wallace Stevens e Ginsberg” (Britto 1989, p. 24). Antes de PHB se estabelecer como poeta, havia desde a juventude uma vontade de expressão por meio da escrita e da leitura que, mais tarde, foi acompanhada pela descoberta do exercício da tradução. A partir da experiência de imersão total na língua inglesa em decorrência da estadia em Washington entre 1962 e 1964, devido ao trabalho do pai como engenheiro de telecomunicações, PHB desenvolveu precocemente seu bilinguismo, que seria fundamental para a sua carreira como um todo<sup>87</sup>.

Segundo Britto: “eu nunca tive um projeto de me tornar tradutor. Na adolescência, de vez em quando eu traduzia uma letra de música para mostrar a alguém que não soubesse inglês” (Britto, 2019, p. 18). Mais tarde, Britto voltaria aos Estados Unidos para estudar cinema, curso que acabou abandonando, apesar de afirmar que levou muitas referências e ideias do cinema para seu trabalho em prosa. Nesse período na Califórnia, escreveu diversos contos – muitos deles foram revisitados e compuseram seus dois livros de prosa: **Paraísos artificiais** [2004] e

---

<sup>86</sup> Aos interessados em um aprofundamento nos Estudos da Tradução, recomenda-se a leitura de “A tradução literária” (2012b), livro em que Britto desenvolve tanto as origens históricas, sociais e econômicas acerca da atividade de tradução quanto expõe e critica determinadas “posições radicais de alguns teóricos” (Britto, 2012b, p. 27): “na posição de acadêmico da área de tradução que já traduziu mais de cem livros, em sua maioria obras de literatura, vou apresentar meus argumentos contra a espécie de extremismo teórico que tem levado alguns dos melhores praticantes da tradução literária a achar que os estudos da tradução não podem ser levados a sério. Sustento que (a) tradução e criação literária *não* são a mesma coisa; que (b) o conceito de fidelidade ao original é de importância central da tradução; e que (c) não só podemos como devemos avaliar criticamente traduções com certo grau de objetividade” (Britto, 2012b, p. 27-28). Essa atitude crítica e consciente em relação aos meandros da tradução, de alguma forma, PHB executa também em sua poesia, como apresentaremos na seção 4.1.

<sup>87</sup> A poesia bilíngue, desenvolvida por PHB desde sua primeira obra, de certa maneira, transformou-se em tendência para parte da poesia brasileira contemporânea. Segundo Luiza Vilela (2011, p. 1, grifo nosso), “a geração de poetas que começou a escrever na virada do século XX para o XXI foi criada num Brasil pós-ditadura e pós-abertura econômica em que a televisão, o cinema e a música fizeram do inglês uma espécie de língua franca do entretenimento, isso sem falar na internet. Ou seja, o inglês é hoje mais um item na prateleira daquilo que [PHB] definiu como um ‘supermercado inesgotável de formas e posturas, temas e ritmos’ que se faz disponível para os poetas contemporâneos, e de onde estes podem pinçar aquilo que desejam misturar para **criar uma identidade e um idioma próprios**”. Aproximando a essa citação o que foi apresentado em relação à retoma crítica acerca da formação do sujeito na poesia moderna e contemporânea, não seria inadequado pensar que o bilinguismo – ou multilinguismo – em poesia poderia ser mais um artifício para que os poetas se relacionem com a questão da cisão do sujeito em sua produção atual.

**O castiçal florentino** [2021]. Outra informação que chama a atenção na trajetória de PHB é que, nesse período de sua juventude, de forma experimental, Britto começa a se autotraduzir, isto é, alguns textos de sua autoria, escritos em língua inglesa, serviram de base para suas primeiras autotraduções. Segundo Britto (2013), ao chegar aos Estados Unidos no início da década de 1970, PHB levava consigo algumas versões de poemas seus, escritos em língua portuguesa, e, na intenção de mostrá-los a alguns de seus amigos estrangeiros, resolveu traduzi-los para a língua inglesa. Contudo, não obteve muito êxito, a inexperiência fazia com que o poeta, por vezes, recriasse algo radicalmente diferente do texto de origem. Só depois, quando já atuava como professor e tradutor profissional, que PHB decidiu voltar às autotraduções, buscando o desafio de saber: “até que ponto o autor de um texto literário consegue resistir à tentação de revisar, corrigir ou adaptar seu próprio texto ao passá-lo para outro idioma?” (Britto, 2013, p. 60). Orientado por esse objetivo, o poeta passou a “[...] realizar [traduções] no sentido estrito do termo – ou seja, compor em português um texto que fosse [...] ‘quase a mesma coisa’ que o poema original” (Britto, 2013, p. 61). Ainda no mesmo ensaio, Britto considera que na tarefa de autotradução, principalmente em poesia, o autor estaria, por vezes, à mercê de uma “tentação”: “[...] diante do impulso criativo” (Britto, 2013, p. 70). Isso ocorre, segundo suspeita levantada pelo poeta, pelo fato de que “[...] o autor que se autotraduz **parece sentir-se autorizado** para intervir de modo mais drástico no texto original do que o tradutor que trabalha com um texto de autoria alheia” (Britto, 2013, p. 60, grifo nosso).

De certa forma, o que PHB assinalou como dificuldade da autotradução de poesia, que frequentemente leva o poeta-tradutor a “[...] sucumb[ir] diante do impulso criativo”, (Britto, 2013, p. 70), segundo Julia Veras (2018, p. 20), é condição mesma da autotradução, que ocupa “[...] um lugar incerto (um entre-lugar) entre a tradução e a criação”. Há no exercício da autotradução, não somente o desafio técnico e pragmático que Britto, em um primeiro momento, se propôs a realizar, mas também o aspecto estético e subjetivo, afinal, trata-se essencialmente de um trabalho sobre – e a partir – da linguagem que, conforme Paz (1996, p. 48-50), quando “[...] tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. [...] Mas é também mais alguma coisa”. Serrano (2023, p. 111), ao comentar as escolhas de PHB ao traduzir alguns de seus poemas escritos em língua inglesa para o português, identificou que a autotradução na obra de Britto, por vezes, engendraria um “[...] gesto provocativamente contraditório, [um tipo de] *adulteração* deliberada [em que o] poema se dispõe a *performar* aquilo mesmo que seus versos comunicam”. Em suma, os estudos acima parecem sugerir algo

já discutido nesse trabalho em relação à questão do sujeito lírico e a sua formação de sua impressão subjetiva: a questão subjetiva do poeta-tradutor interfere na autotradução tal qual acontece com a criação de poesia., isto é, a autotradução pode ser considerada também como certa “recriação do eu”, além de uma “recriação do texto”, ainda que balizada pelo texto-fonte.

Todavia, apesar de ter se tornado tradutor, professor<sup>88</sup> e poeta, a princípio, como PHB afirmou à revista **Medusa**, “[...] o que eu queria ser de verdade era músico” (Britto, 2019, p. 17). Se por um lado temos o jovem aspirante a músico, que deixou o estudo formal de música aos 16 anos por considerar que não tinha talento, por outro, sobressai o poeta PHB que incorpora a música de diversas formas em seu trabalho. Em entrevista concedida no ano de 1998 a Alessandro Rolim Moura, PHB, ao comentar sobre o seu “[...] fascínio por poetas que têm uma relação menos complicada com a poesia” (Britto, 1999, p. 171), utiliza de uma interessante metáfora musical para refletir sobre o próprio fazer poético:

Eu costumo dizer que tem dois tipos de poetas, dois tipos de artistas: o artista Mozart e o artista Beethoven. Beethoven é aquele artista para quem é tudo complicado, [...] a linguagem para ele é um obstáculo, [...] o Beethoven está o tempo todo testando os limites da forma, fazendo uma sinfonia que não é bem uma sinfonia, [...] ele tem essa coisa difícil, neurótica com a forma. E o artista Mozart é aquele que vai fazendo e a coisa vai saindo, [...] ele produz abundantemente e sem ficar se questionando o tempo todo; para ele, tudo é fácil. [...] Eu sou do tipo Beethoven: tudo é bem difícil” (Britto, 1999, p. 171).

Podemos observar o seu trabalho enquanto “artista Beethoven”, por exemplo, em seu trabalho “neurótico” sobre as formas fixas. Alencar (2016, p. 122), ao levantar os dados da quantidade de sonetos escritos e publicados por PHB, afirmou: “[...] quase a metade dessa produção está centrada naquilo que o poeta chama de soneto”. Ao longo da obra de PHB, nos deparamos com diversos exercícios sobre a forma soneto<sup>89</sup>: Em **Trovar claro**, por exemplo, verifica-se em “Sonetinho de verão” o encurtamento do tradicional soneto e o desarranjo estrófico, bem como a inversão da estrutura tradicional – duas quadras e dois tercetos – em simultâneo a uma organização dos versos bem próximos à margem esquerda em “Sete estudos para a mão esquerda”. Em **Macau**, o ciclo poético “Dez sonetóides mancos” contém poemas

<sup>88</sup> Em 1989, PHB já era professor da área de tradução da PUC-Rio, cargo que ocupa até o presente.

<sup>89</sup> Destacamos o questionamento de Murilo Gonçalves (2017, p. 27): “[...] porque o fechamento estético da obra em uma virtuosidade formal como o soneto?”. O pesquisador propõe, como possível resposta, o conceito de “hipertrofia da forma”: “[...] a hipertrofia da forma [...] refere-se ao fato de o autor elaborar previamente uma forma fixa (em muitos casos, sim, um soneto, mas, em muitos desses casos, um soneto completamente desmembrado e rearranjado a partir de intenções bem específicas) que funcionará como elemento organizador dos discursos. Nesse caso, o soneto é bem mais do que uma preferência, ele é um dos elementos principais de distensão do conteúdo” (Gonçalves, 2017, p. 28).

“amputados”, isto é, as quadras e os tercetos têm um verso extirpado, assim, a quadra vira terceto e o terceto vira dístico, o que corrobora a “hipertrofia da forma” (Gonçalves, 2017, 28), pois, além da eliminação dos versos, muitos poemas, como é o caso de “VI”, engendram uma enunciação a partir de certa impressão de incompletude, dor ou vazio: “que ninguém nos ouça: guarda esse escafandro, meu/ filho. Só o raso é *cool*. A dor é *kitsch*” (Britto, 2003, p. 62).

Além do que foi levantado, a questão da forma para PHB é, como já comentamos, um exercício prazeroso: “gosto muito de explorar as formas fixas. [...] Por isso às vezes faço variações em torno da forma canônica, invento uns sonetóides diferentes” (Britto, 2007, s/p). Esse exercício prazeroso passou por vários momentos ao longo da carreira de Britto como poeta. Em depoimento para a revista de Estudos Literários *IPOTESI*, o autor lembrou como se deu sua descoberta como poeta e a relação entre palavras e sentimentos que balizaram suas primeiras experiências poéticas: “[...] eu me sentia impelido a escrever poesia por algo que me parecia ser uma “necessidade de expressão”. Eu julgava estar colocando no papel certos sentimentos e impressões que me pareciam pedir para serem verbalizados” (Britto, 2008, p. 11). O autor escreveu que, com o amadurecimento de sua escrita, passou a compreender que tal necessidade de expressão seria, na verdade, uma necessidade de construção.

Tal preferência pela construtividade diria respeito também à dimensão prazerosa da atividade de tradutor segundo o próprio PHB, o que, por sua vez, remete ao seu trabalho sobre as formas fixas em poesia: “traduzir dá um prazer muito próximo ao de escrever; traduzir um romance é uma experiência com muitos pontos em contato com a de escrever um romance; no caso da poesia, a proximidade é maior” (Britto, 2019, p. 27). O prazer da (re)escrita e pela leitura, ao passar dos anos, foi sendo apurado pela atividade de tradutor. Autores anglófonos que traduziu, como Wallace Stevens, Elisabeth Bishop e Thomas Pynchon, constam em seu “cânone pessoal” (Britto, 2019, p. 51) e, sem dúvida, ajudaram a consolidar o estilo literário de Britto, porém, a “presença” mais reverenciada em sua obra talvez seja a de Fernando Pessoa.

Em diversas entrevistas e depoimentos, ao comentar sobre os poetas que mais o influenciaram, PHB sempre referencia Pessoa como o autor que mais leu. Em entrevista concedida em 2020 para o suplemento *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná, PHB reitera a importância de Pessoa para a sua formação como leitor e poeta: “[...] por volta dos onze anos; depois, quando voltei para o Brasil, descobri Pessoa, o poeta que mais li, reli e tresli na minha vida” (Britto, 2020, s/p). Fundamentalmente, dois aspectos na poética e na biografia de Pessoa

serviram como máxima referência ao poeta carioca, principalmente na formação do sujeito lírico – ou *persona*, nas palavras de PHB – que fazia parte de seu projeto poético:

O primeiro, e mais evidente, era que Pessoa era ao mesmo tempo vários poetas e um poeta único [...] O segundo ponto de identificação era o bilingüismo de Pessoa: tal como eu, ele havia passado uma parte da infância num país de idioma inglês [...] quando descobri Pessoa passei a escrever freneticamente, como se essa atividade representasse para mim uma questão de vida ou morte (Britto, 2008, p. 12).

Assim, diretamente afetado pela obra de Fernando Pessoa, o trabalho poético de Britto passou a ser estabelecido de forma a corresponder à “[...] necessidade de forjar para meu próprio uso uma certa personalidade poética, um eu lírico. [...] Essa personalidade poética que eu construía tinha como qualidade mais importante a coerência” (Britto, 2008, p. 11). De modo geral, PHB pondera que, nos seus trabalhos iniciais como poeta, o anacronismo de suas concepções e de seu projeto inicial de poesia o incomodava. Em meio ao tropicalismo da canção brasileira e ao concretismo em poesia, escrever de modo a reinserir a expressão de um eu “[...] correspondia a uma visão romântica e ultrapassada de poesia. O verdadeiro poeta de meu tempo era uma espécie de engenheiro [...] os sentimentos individuais, as emoções, não tinham qualquer relevância para o trabalho do poeta” (Britto, 2008, p. 12).

Foi concomitante ao estudo e trabalho com tradução e o despertar do interesse pelos ensaios críticos sobre canção e poesia, que Britto (2008, p. 12) deu forma às bases de seu sujeito poético sem abandonar o projeto sobre uma “identidade subjetiva” “[...] seria possível concluir que [...] escrever poesia e [...] traduzir poesia, são essencialmente a mesma coisa. Em ambas se dá a construção de um texto e de um sujeito textual com base em uma série de materiais pré-existentes” (Britto, 2008, p. 14). O trabalho como tradutor não só precede, mas se imiscui e afeta o seu trabalho enquanto poeta ou contista: “[...] escrever é sempre uma maneira de praticar a tradução, do mesmo modo como traduzir é uma maneira de aprender a escrever” (Britto, 2019, p. 19). Considerando que o trabalho de tradutor afeta diretamente o trabalho literário de PHB e que, nas palavras do poeta, traduzir é aprender a escrever, convém destacar o que Britto escreveu sobre a construção de suas *personae*, uma voltada à tradução e a outra voltada à própria vida do autor:

[...] O “Paulo” que se depreende da leitura de um poema que escrevo é um construto, tal como é o “Byron” que é o sujeito lírico de “*Beppo*”, enquanto que o sujeito lírico “Paulo” tem uma finalidade extratextual para mim; não se trata de um construto elaborado apenas como o fim de preencher a função textual “sujeito lírico”. [...] O sujeito lírico é um construto [...] para enfrentar

certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas. Ele faz parte da construção da personalidade maior do poeta. [...] **Ele não é nem uma pessoa concreta, de carne e osso, nem tampouco uma pura “projeção”**, em termos mais ou menos psicologizantes, [...] **e sim um aspecto da personalidade da pessoa que escreve o texto poético**, [...] com uma finalidade existencial além da puramente literária (Britto, 2008, p. 14-15, grifos nossos).

Para PHB, a tradução como a criação poética necessitam da criação de sujeitos que possibilitem que o autor enfrente os problemas do texto e de sua vida. Portanto, o sujeito lírico, esse construído, para Britto é configurado como estratégia performática na e da linguagem para que o autor acesse e recrie tanto o texto como a própria personalidade. Desse modo, avançamos rumo a obra de PHB para, essencialmente, discutirmos a questão poética do sujeito lírico e as estratégias de endereçamento, sem deixar, entretanto, de abrir nossas análises para a breve apreensão das principais linhas de força nos poemas de Britto.

Em seu primeiro lançamento, **Liturgia da matéria** [1982], PHB traz à tona alguns elementos que viriam a se consolidar em sua lírica, como o lirismo crítico<sup>90</sup> que, por vezes, se coaduna à elaboração da impressão de subjetividade do “eu”: “então viver é isso,/ é essa obrigação de ser feliz/ a todo custo [...] esse compromisso com a coisa” (Britto, 1982, p. 27). Assim, compreende-se que a **liturgia** engendrada por Britto diz respeito à determinado conjunto de ritos acerca da matéria do poema e seus desdobramentos. Em seu primeiro trabalho, se evidencia o bilinguismo, por vezes trazido à baila pelo soneto e suas distorções. É o caso do ciclo poético “Dez sonetos sentimentais”, cujos sonetos – escritos no estilo inglês, que consiste em um bloco único de quatorze versos – em língua inglesa intercalam com os de língua portuguesa. No poema II, nota-se que o “eu” lírico é posto a enunciar em torno de questões filosóficas referentes à constituição do sujeito: “*can one compare oneself to something else?/ A door without a key, perhaps – although/ a key that fits no lock might do as well*”<sup>91</sup> (Britto, 1982, p. 18). Partindo desse questionamento, observa-se que a busca pelo que constitui o sujeito, no

<sup>90</sup> Segundo Erica Milaneze (2013, p. 189-190), que estudou a fundo o lirismo crítico em Maulpoix, conceito amplamente utilizado nesta pesquisa, “[...] o chamado ‘*nouveau lyrisme*’ ou ‘*lyrisme critique*’ reintroduz o gosto pela subjetividade, pelas emoções, pela criação de imagens e pelo canto. No entanto, essa nova forma de expressão lírica, [...] se faz por meio do questionamento e da crítica. [...] O lirismo crítico se coloca como uma escritura crítica que tenta apreender o extremo contemporâneo com os déficits e as fraturas da sociedade pós-industrial, tornando o poema um lugar e um objeto crítico”. Especialmente na poesia de PHB, Veras (2015b, p. 198), sustenta que: “[...] é possível dizer que a poesia de Britto se aproxima, em alguns aspectos, daquilo que Maulpoix (2009) chama de lirismo crítico. [Principalmente] pelo fato de o lirismo crítico se caracterizar justamente pelo reconhecimento e, claro, pela *dramatização* poética dos limites da poesia”.

<sup>91</sup> “Pode alguém comparar-se com alguma outra coisa?/ Uma porta sem chave, talvez – no entanto/ uma chave que não encaixa em nenhuma fechadura funcionaria tão bem quanto” (Tradução de nossa autoria).

poema III da mesma seção, erige um efeito de subjetividade por meio da autoavaliação: “nem tudo que tentei perdi. Restou/ a intenção de ser alguém ou algo/ [...] de me virar do avesso e esmiuçar/ as emoções como quem espreme espinhas” (Britto, 1982, p. 19).

Em paralelo à discussão filosófica sobre o “eu”, que perpassa **Liturgia** como um todo, há ainda a sondagem sobre os limites da linguagem nessa “experiência”. É o que se desenha em “Elogio do mal”, cuja palavra é chamada a tomar certa forma e preencher o vazio das coisas: “em cada coisa, um desvão;/ em cada desvão não há nada. [...] Por isso, por isso os nomes,/ os nomes que embebem o mundo,/ e os verbos se fazem carne,/ e os adjetivos bárbaros” (Britto, 1982, p. 49). Em meio aos “verbos que se fazem carne” (Britto, 1982, p. 49) o sujeito lírico é posto a se “virar do avesso e esmiuçar/ as emoções como quem espreme espinhas” (Britto, 1982, p. 19), para que se construa determinada impressão de subjetividade por meio da elaboração da palavra, como podemos inferir também a partir dos primeiros versos de “Piada de câmara”: “a invenção da palavra/ desinventa o real” (Britto, 1982, p. 36). Tal movimento que encena sobre a elaboração do efeito de subjetividade do “eu”, como veremos, não descarta a relação com o “outro”. O primeiro poema de seu debute, intitulado “Barcarola” – que por sua vez compõe o ciclo “Três Peças Fáceis” – é um bom exemplo dessa dinâmica:

I  
Barcarola

eu e (você) andando  
, de mãos emprestadas, quase pelas ruas,  
sem olhar pra cima nem pros lados nem pra frente,  
porém em direção ao Futuro. Ou ao Eterno. Ou ainda: ao Sublime.

Ou coisa que o valha, ou qualquer coisa  
que não valha nada.

eu e (você)  
, nós dois, na noite quase escura,  
pulando pelos paralelepípedos da rua asfaltada  
brincando de amarelinha sem linhas nem pedra,  
saltando por cima das regras, sem ligar a mínima,

eu e “você”, sem fôlego, sem direção,  
furando sinais, cruzando fora das faixas,  
comprando coisas em lojas fechadas  
na parte mais feia da cidade  
temporariamente morta,

eu e “(você)”, sem tempo, sem horário, sem  
pressa nem propósito,  
cortando a vitrine com o diamante do anel que

estamos tentando roubar da vitrine  
que estamos cortando  
com o diamante do anel que ainda vamos roubar

, eu e quase você, bêbados, desbundados, tontos de sono,  
prostrados na praia artificial  
polindo na areia plástica  
a pedra do anel que a gente ia roubar  
contando as estrelas que o dia já apagou  
vendo o sol nascer às avessas  
esperando o barco.

- Ó, lá vem lá o barco!  
o barco.

(Britto, 1982, p. 11-12)

O título, “Barcarola”, faz menção a uma divisão temática, própria da lírica galego-portuguesa, das chamadas “Cantigas de amigo”, em que o sujeito endereça seu amor ao “outro”, lamentando a distância que os separa. No caso específico da “Barcarola” ou “Marinha”: “o sujeito destas composições acha-se invariavelmente perante as ondas do mar ou as margens dos rios a quem confia as suas mais íntimas inquietações, que vão deste a ausência do amado à sua demora, por exemplo, por obrigações militares” (Ceia, 2009, s/p). No poema de PHB, o sujeito endereça a um “você” enquanto é colocado a narrar as aventuras desse andar “de mãos emprestadas, quase pelas ruas” (Britto, 1982, p. 11) ou ainda “nós dois, na noite quase escura” (Britto, 1982, p. 11). Devido às tais encenações de passagens que remetem ao encontro do sujeito e do “você”, nessa relação entre o “eu” e o “outro”, a princípio, apesar de se encenar certo efeito de “confissão” das “[...] mais íntimas inquietações” (Ceia, 2009, s/p), não se lamenta a “ausência do amado” (Ceia, 2009, s/p) como na Barcarola<sup>92</sup> tradicional.

Entretanto, um olhar mais detido em como o sujeito é posto a endereçar ao “outro” e como isso é articulado graficamente no texto, permite que ponhamos sob suspeita essa dinâmica que ensaia uma proximidade. Em cada início das estrofes de “Barcarola”, os versos começam engendrando a relação do “eu” com o “outro”, como por exemplo em: “eu e (você) andando” (Britto, 1982, p. 11) ou: “eu e (você)” (Britto, 1982, p. 11). Observa-se que, ao longo do poema, a cada verso inicial, o “você” vai sofrendo alterações na maneira como é escrito enquanto o “eu” permanece estável: “eu e “você” sem fôlego” (Britto, 1982, p. 11), “eu e “(você)” sem

<sup>92</sup> A “barcarola” é também um gênero de música folclórica, vinculada às tradições francesas e italianas, que durante o século XVIII foi incorporada a algumas peças de música clássica. Entre os compositores que se utilizaram da barcarola estão: Frédéric Chopin, Jacques Offenbach e Heitor Villa-Lobos.

tempo” (Britto, 1982, p. 12), “eu e quase você, bêbados, desbundados” (Britto, 1982, p. 12)<sup>93</sup>. Entre parênteses e aspas duplas – ou usando ambos, como no penúltimo exemplo – o que parece ser desenvolvido é a tentativa de estabelecer um interlocutor no texto, de cercar alguma “presença” para complementar a enunciação poética.

Outra possibilidade: o uso dos parênteses e das aspas duplas funcionariam para sinalizar ao leitor que, naquele espaço-tempo de sua leitura, ele poderia substituir o “você” e coparticipar dos acontecimentos junto ao “eu”, o que colocaria o leitor “[...] ao mesmo tempo [como] testemunha do endereçamento e destinatário em segundo grau” (De Sermet, 2020, p. 274). Ambas as tentativas de interpretação, que procuram delinear a “sombra” e os compromissos em relação ao poema desse “terceiro incluso” (De Sermet, 2020, p. 275) do leitor, apontam para o que consideramos com a encenação poética “[...] de uma enunciação fundada sobre a utopia de uma co-presença [em que] o poema lírico endereçado fala de um engano fundamental de endereço sobre o qual repousa” (De Sermet, 2020, p. 275). O “engano” é o que dita o ritmo do poema de PHB, pois, a cada vez que solicita essa “copresença utópica” de um “você”, o sujeito é posto a empreender peripécias “na parte mais feia da cidade” (Britto, 1982, p. 11).

Em “Barcarola”, observamos que o efeito de subjetividade do sujeito é encenado por essa tentativa em engendrar textualmente uma relação com um “você” que seja cúmplice: “eu e “(você)” [...] cortando a vitrine com o diamante do anel que/ estamos tentando roubar da vitrine/ que estamos cortando” (Britto, 1982, p. 12). Essa “cumplicidade”, conforme De Sermet (2020), seria um dos elementos centrais da enunciação na lírica contemporânea:

O discurso lírico [...] se encontra em um sistema de enunciação original que se define menos em relação ao “eu” da enunciação que relativamente ao “tu” do ouvinte [que é, então,] **chamado** ao interior da configuração enunciativa com a finalidade de aí assumir a posição dupla de destinador e destinatário (De Sermet, 2020, p. 277-278).

Em outro poema de **Liturgia da matéria** nota-se que a intertextualidade é usada como um recurso produtivo na poesia de PHB. Em “Logística da composição” se ensaia a possibilidade do diálogo com dois autores diferentes:

#### Logística da composição

---

<sup>93</sup> Não há como não aproximar “Barcarola” de “O barco bêbado”, de Rimbaud. *Grosso modo*, em relação ao sujeito lírico, enquanto no poema de Rimbaud a “voz” do barco narra as suas aventuras desde a saída do cais até a ébria fusão com o mar, o poema de PHB desenvolve, de forma semelhante, certo desregramento do “eu”, só que dessa vez acompanhado por um “você”, ambos: “bêbados, desbundados” (Britto, 1982, p. 12) e “[...] em direção ao Futuro. Ou ao Eterno. Ou ainda: ao Sublime” (Britto, 1982, p. 11).

Só o sonho é inevitável. Quanto ao resto  
há sempre a possibilidade aberta  
de fazer outro gesto, dizer uma  
palavra que é o contrário de si mesma.  
De puro há a alucinação, a imagem  
de alguma coisa rara escorregando  
por entre dedos que se fecham em garra,  
grudentos de vazio. (Fora a caneta,  
é claro.) De absoluto há sempre o corpo  
com seus prolongamentos – braços, pernas,  
uma cabeça que inventa tudo –  
e essa vontade à toa de ser só  
o que a janela mostra, um chão, um poste,  
uma paisagem áspera de rua.

(Britto, 1982, p. 37)

O título do poema é insinuado como uma outra proposta na esteira de duas referências importantes na obra de PHB. A primeira e mais direta, como sugerem os primeiros versos, diz respeito à poesia de Cabral. Como se sabe, “Psicologia da composição” volta-se para a figura do “poeta engenheiro”, isto é, aquele que mineraliza a experiência poética e, em seguida, decide abandonar o poema, em uma tentativa de extirpar sua subjetividade do objeto verbal construído: “saio de meu poema/ como quem lava as mãos” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 93). Ao afirmar que: “só o sonho é inevitável” (Britto, 1982, p. 37), o sujeito é posicionado de forma a reagir, ainda que contraditoriamente, a determinada concepção cabralina de poesia. Para Veras (2018, p. 280), a tensão se mistura à dívida em relação à influência de Cabral em PHB. Se, por um lado, há a recusa da mineralização da experiência poética e a busca por certa “expressão da subjetividade [...] [e] pelo exercício de tradução das emoções”, por outro, há “[...] a tentativa constante de purificação da linguagem” observado em Cabral.

Dessa forma, apesar da inevitabilidade do sonho, no mesmo verso, surge a “possibilidade aberta/ de fazer outro gesto dizer uma/ palavra que é o contrário de si mesma” (Britto, 1982, p. 37), isto é, o controle do acaso pela linguagem poética que, por sua vez, deve possibilitar ironia o bastante para significar “o contrário de si mesma” (Britto, 1982, p. 37). Outra referência imediata que pode ser inferida a partir do poema de Britto diz respeito à “Filosofia da composição”, ensaio de Edgar Allan Poe que, ao discorrer sobre a própria produção, se propõe a estabelecer critérios técnicos sobre a composição literária como um todo. Pedro Sússekind (2008, p. 10-11) pontua que a finalidade do ensaio é discutir de forma crítica a produção literária, afastando noções recorrentes – principalmente em torno do fazer poético – que apenas consideravam a inspiração ou simples intuição na escrita literária: “[...] o projeto

de Poe é deixar claro que [...] o efeito alcançado – a beleza da obra e a emoção despertada no leitor – resulta de uma organização de elementos formais cuidadosamente pensada”

Tanto o ensaio de Poe como a série poética de Cabral e o poema de PHB têm a crítica do texto literário e a questão acerca do controle do poeta como tópicos em comum. Entretanto, em “Logística”, o sujeito lírico é posicionado de modo a apresentar o processo da composição – portanto, a logística do fazer poético – sem desconsiderar por completo a dimensão subjetiva desse procedimento. Desde o sonho até “os dedos que se fecham em garra” (Britto, 1982, p. 37), no final, o poema estará subordinado a “uma cabeça que inventa tudo” (Britto, 1982, p. 37) e a uma “vontade à toa de ser só/ o que a janela mostra, um chão, um poste,/ uma paisagem áspera de rua” (Britto, 1982, p. 37).

A “logística” no poema busca dar forma a certa impressão de subjetividade sem renunciar às conquistas formais e estéticas desenvolvidas a partir das contribuições de poetas e críticos como Poe e Cabral. Para tanto, a inserção do corpo “absoluto [...] com seus prolongamentos – braços, pernas” (Britto, 1982, p. 37) é fundamental, pois articulado por meio do “desejo” incutido na vontade de revestir sobre os versos, ainda que sob o controle da forma e dos parâmetros da tradição, alguma “subjetividade” a fim de interiorizar os elementos exteriores, correspondendo, de alguma forma, a “paisagem áspera de rua” (Britto, 1982, p. 37) ao corpo. Essa vontade expressa de relação formadora com uma exterioridade que afeta o sujeito lírico reflete o que Collot (2018, p. 51-52) denomina “intercorporeidade complexa”, isto é, relação constitutiva que, na reavaliação moderna e contemporânea de sujeito, pressupõe uma “relação constitutiva com um exterior que o altera”: É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, que ele abraça pelo olhar e pela qual é envolvido, abrindo-lhe um horizonte que o engloba e o transborda (Collot, 2018, p. 51).

Em seu segundo livro de poemas, **Mínima lírica**, lançado em 1989, PHB explicita suas inquietações de maneira crítica ao encenar um diálogo com algumas de suas influências. Em “Indagações para João Cabral”, lê-se: “não escrever sobre si,/ como se fosse pecado/ olhar-se em qualquer espelho/ [...] escrever sim sobre coisas/ porque elas não se desnudam/ nem retribuem o desejo?” (Britto, 2013, p. 98). Nota-se como o sujeito é colocado a questionar determinada abordagem antilírica, associada à poesia de Cabral, em que o “escrever sobre si” seria considerado “pecado”, restando espaço essencialmente para a inscrição das coisas sem “desejo”. Segundo Veras (2020, p. 163), tal “indagação”, mais do que posicionar o sujeito

contra determinada tradição cabralina, funcionaria como “[...] dramatização mesma do fracasso do antilirismo pelas vias do esgotamento crítico e do retorno à banalidade”

Nesse sentido, vejamos um trecho de “Indagações para Augusto de Campos”: “podar o sentido/ pudor/ não recitar/ citar/ [...] esta a suprema forma/ de escrever?” (Britto, 2013, p. 99). Nesse poema, o sujeito é posto a questionar o tecnicismo – muito veiculado ao concretismo, do qual Augusto de Campos foi um dos principais nomes – que, nesse caso, sobrepuja a formação da subjetividade pela significação. Para Veras (2020, p. 164), esse poema é situado de forma a manter a “tensão interrogativa” de “Indagações para João Cabral”, como um gesto que, novamente, questiona a “[...] ausência de impressões digitais, de marcas expressivas, pessoais” no poema em geral. Para além do questionamento destinado a duas importantes referências da poesia brasileira moderna, prevalece a preocupação com o rigor formal e a crítica ao excesso de racionalidade presente nos dois casos, o que, de certa forma, comprova a ambivalência do poema e da postura de Britto. Temos a impressão de que o sujeito poético é posicionado como quem quer depurar tais tendências da poesia brasileira e elaborar outra perspectiva acerca do “escrever sobre si” e da comunicabilidade em poesia.

Por outro lado, percebe-se que enquanto em alguns poemas a enunciação é exercitada e destinada ao “outro”, – como os dois poemas das “Indagações” – em outros textos ela é voltada para problemas “internos” e teóricos sobre os limites da linguagem. No ciclo poético “*Minima poetica*”, observamos nos poemas esse outro forte aspecto da poesia de PHB. Em “I”, podemos ler os seguintes versos: “poesia como discurso completo,/ ao mesmo tempo trama de fonemas,/ artesanato de éter, e projeto/ sobre a coisa que transborda o poema / (se bem que dele próprio projetada)” (Britto, 2013, p. 100). Dentro dessa “mínima poética”, isto é, dessa ética que engloba os requisitos mínimos necessários para que se faça poesia, deve se manter os elementos construtivos simultaneamente ao “projeto” sobre aquilo que escapa no poema. A “[...] coisa que transborda o poema” (Britto, 2013, p. 100), e que é “[...] dele próprio projetada” (Britto, 2013, p. 100), parece dizer respeito à formação do sujeito que, inclusive, é posicionado de maneira a corroborar tal interpretação em “II”: “palavra é coisa feita, construída/ de uma matéria turva, [...] como tudo que tem a ver com vida” (Britto, 2013, p. 101).

Talvez o ápice da tensão nessa série que encena os limites da linguagem poética enquanto elucubra acerca dos limites da “matéria turva” (Britto, 2013, p. 101), que “transborda” para além de determinado projeto, esteja no poema “IV”: “dizer não tudo, que isso não se faz,/ nem nada, o que seria impossível;/ dizer apenas tudo que é demais/ pra se calar e menos que

indizível” (Britto, 2013, p. 103). Nesse trecho, observa-se que o sujeito é posto a operar a língua na medida certa e encontrar algum ponto de equilíbrio da enunciação lírica. Esse “dizer” do “eu” é desenvolvido levando em conta tanto os elementos técnicos de uma palavra que deve operar entre o excesso de “dizer” e o indizível, quanto a formação do efeito de subjetividade, formando um sujeito que deve “falar (ou escrever) como quem respira” (Britto, 2013, p. 103). Ao fim do poema, nota-se um posicionamento em direção a uma escrita com “personalidade”, característica que extrapola o poema em si e pode ser observado no projeto poético de PHB: “escrever, sim, mas escrever com tinta;/ pintar, mas não como aquele que pinta/ de branco o muro que já foi caiado;/ escrever, sim, mas como quem grafita” (Britto, 2013, p. 103).

Para além dos temas mais voltados às discussões teóricas, a poesia de Britto também é caracterizada pela impressão de interação com o leitor. Convém analisarmos um poema que oferece ao leitor, entre negativas e assertivas, a possibilidade de entrar no “organismo” do poema, colaborando com a configuração do efeito de subjetividade:

Para não ser lido

Não acredite nas palavras,  
nem mesmo nestas,  
principalmente nestas.

Não há crime pior  
que o prometido  
e cometido.

Não há fala  
que negue  
o que cala.

(Britto, 2013, p. 77)

De início, percebe-se como as partículas negativas dão o tom do poema que, não por acaso, abre **Mínima lírica**. O simples fato do vocábulo “não” aparecer no início de cada estrofe do poema, causa uma espécie de bifurcação na recepção. Afinal, deveria o destinatário – seja o leitor ou o “tu” da enunciação – ler ou não ler o poema? Acreditar ou não acreditar nas palavras? Tal provocação aposta na instabilidade das posições enunciativas – um “eu”, um “tu” que, como sabemos, pode ser um “desdobramento” do próprio “eu” e o “terceiro incluso” (De Sermet, 2020, p. 275) do leitor – e na própria estrutura gramatical, que podemos perceber a partir do emprego do verbo “acreditar” no infinitivo e nos usos do verbo “haver” em tempos verbais que camuflam a primeira pessoa do singular. O sujeito é posicionado a endereçar a um “outro”

acerca do fazer poético, o que articula um efeito de persuasão que aparenta dissuadir esse impreciso destinatário a não significar ou acreditar no que lê: “não acredite nas palavras/ [...] principalmente nestas” (Britto, 2013, p. 77). Após esse endereçamento, em que o sujeito “adverte” quanto a impossibilidade de uma palavra crível – principalmente no que diz respeito à linguagem poética –, a próxima camada de “denúncia” é assentada sobre o “crime” de determinada palavra: “não há crime pior/ que o prometido/ e cometido” (Britto, 2013, p. 77). O efeito de dissuasão continua, contudo, nesses versos se volta para a questão da palavra não poética, isto é, aquela sem artifícios, que não subverte a linguagem padrão. Os últimos versos do poema: “não há fala/ que negue/ o que cala” (Britto, 2013, p. 77), posicionam o sujeito lírico a engendrar uma tensão entre “alguém/algo que fala” e “alguém/algo que cala”, o que sugere se tratar da própria relação entre um “eu” que “fala” tentando negar o “outro”, aquele que “cala” e ultrapassa os impeditivos, adentrando o poema que, de forma paradoxal, não deveria ser lido.

Esse destinatário, isto é, o “tu” do discurso poético ou o leitor, verso a verso, passa a ser “iniciado” pelo poema em si. Quem conduz essa “iniciação” – ritualizada entre a ironia e a metalinguagem – é o sujeito que, apesar de não “dizer-se” no poema, deixa vestígios do efeito de subjetividade ao ser posto a assumir um papel similar ao de um “profissional”. Entretanto, compete a esse sujeito, posto a manter a tensão e a inconstância, provocar a outra instância enunciativa a coparticipar do “jogo traiçoeiro” da palavra poética. Tal endereçamento pode ser lido como uma espécie de “formação”, no sentido de demonstrar a insuficiência de uma leitura que pretenda decifrar qualquer “verdade”, tendo em vista que a premissa desse poema é colocar em cena o aspecto dinâmico e a falseabilidade da poesia, impressões acentuadas pelo grau de concisão do poema de Britto.

Não podemos esquecer que, conforme Pedrosa *et. al.* (2018, p. 104), “o eu se constitui no poema *com o outro* [e] o endereçamento [...] produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto”. A partir do momento que o “outro” se propõe a ler o que não deveria ser lido, o poema cumpre o seu papel em provocar o contrário daquilo que sustentou por meio da enunciação lírica, fazendo o sujeito lírico e seu interlocutor cúmplices desse processo de “deslocamento” de significados e posições enunciativas no poema. Vejamos como em “Pour Elise”, por exemplo, certa dinâmica entre música, “desejo” e construção poética dá forma à “subjetividade” do sujeito:

Pour Elise

Música banal dos sentimentos,

caramelo barato que limpo de meus dedos  
com lenço orgulhoso quando enjoou,  
eu te perdoou.

Música sentimental e atroz  
das emoções gulosas e pueris  
que não resistem ao assoar de um nariz,  
eu te aplaudo, e peço bis.

Música vulgar e implacável do desejo,  
ah como eu te desejo.

(Britto, 2013, p. 92)

“Pour Elise” traz em seu título a referência clara a umas das peças mais conhecidas de Ludwig van Beethoven, justamente por ter caído no lugar comum da cultura popular. Conforme Serrano (2023, p. 43), a melodia dedicada a alguma “Elise”, composta como bagatela, um “gênero menor” e intimista, “[...] em algumas regiões do Brasil chegou a ser utilizada como a música que anunciava a chegada do caminhão do gás”. Desse modo, há em muitas pessoas determinada memória que, invariavelmente, pode associar a bagatela de Beethoven a certo “rebaixamento”, aos acontecimentos banais do dia a dia. É justamente nesse trânsito entre o erudito e o vulgar, bem como a dinâmica entre certo elogio e recusa do desejo que essa “música banal dos sentimentos” (Britto, 2013, p. 92) engendra o efeito de subjetividade no poema. É interessante notar como a música é utilizada para elaborar a impressão de subjetividade do “eu”.

A princípio, nota-se o endereçamento do sujeito à “música”, gesto quase tão abstrato quanto a destinação da peça de Beethoven a uma indeterminada “Elisa”<sup>94</sup>. Para além, a música no poema está sempre associada aos “sentimentos” ou ao “desejo” do sujeito. Entretanto, esse “sentimento” é engendrado ora como “banal” ora como “atroz” e está sempre ao lado de referências pouco “elevadas”, como “caramelo barato que limpo de meus dedos” (Britto, 2013, p. 92) ou “[...] emoções gulosas e pueris/ que não resistem ao assoar de um nariz” (Britto, 2013, p. 92). Segundo Veras (2018, p. 286), “todo o vocabulário empregado pelo poeta para definir a música é extraído do universo baixo e cômico da organicidade”, por isso, as imagens dos dedos sujos de “caramelo barato” (Britto, 2013, p. 92) e do “assoar de um nariz” (Britto, 2013, p. 92) dividem o poema com o efeito do desejo ambíguo do sujeito. Veras (2018, p. 287)

---

<sup>94</sup> Segundo consta em reportagem sobre a descoberta das partituras originais da “*Bagatelle* No. 25 em Lá menor – *Für Elise*”, não se tem certeza se, de fato, se a dedicatória a “Elise” constava na versão original. Além disso, caso de fato houvesse a dedicatória, não se tem com precisão a identidade da “Elise” ou “Elisa”, o que pode sinalizar um provável pseudônimo empregado pelo compositor para ocultar a real identidade da destinatária. Cf. <https://blog.fritzdobbert.com.br/historias/pour-elise-obra-de-beethoven/#>.

complementou que a poesia de PHB está sempre a um passo da “[...] concessão irônica ao desejo, ao banal, ao universo impuro do corpo e do cômico, instâncias que, finalmente, se apresentam como um dispositivo crítico”.

Nos últimos versos, percebemos que o sujeito, após ser posto a performar uma relação ambígua com a música, acaba por “revelar” de maneira clara o seu “desejo”: “música vulgar e implacável do desejo/ ah como eu te desejo” (Britto, 2013, p. 92). O sujeito, por fim, acaba por “sucumbir” ao apelo do “caramelo barato” (Britto, 2013, p. 92), desmontando o aparente “desdém” articulado, principalmente, nos versos iniciais do poema. A rima pobre e repetitiva do substantivo “desejo” junto da interjeição “ah” confirma a adesão desse sujeito à banalidade, como se a construção dessa “subjetividade” fosse estabelecida no trânsito entre referências elevadas e formas mais polidas e o desejo e as emoções humanas mais vulgares, como a gula e o orgulho. A “música banal” é o “outro”, objeto de desejo do sujeito. Tendo em vista o que se passa em poemas como “*minima poetica*” ou “Indagações” não se pode deixar de interpretar a formação do sujeito lírico em “Pour Elise” como outro aceno de Britto em direção à formação de seu próprio estilo, sua “mínima lírica”, que problematiza a poesia e provoca o leitor.

Após um hiato de quase uma década, **Trovar claro** [1997] é lançado pela Companhia das Letras, que passaria a ser a casa editorial dos livros de poesia e prosa e de alguns trabalhos de tradução de PHB. Na orelha da primeira edição da obra, assinada por Augusto Massi, consta o seguinte: “*Trovar claro* resulta de uma decantada experiência poética [que] impregna[a] por certa subjetividade, franqueia a experiência intelectual aos movimentos da intimidade”. Massi apontou também para aquilo que considerou: “[...] uma tensão notável: quanto mais claro, mais crítico”. Percebe-se pelos comentários de Massi que o terceiro livro de poemas de Britto se propõe a conjugar determinada tensão na “experiência poética” – que diz respeito à encenação do efeito de subjetividade – mediada pela “experiência intelectual”, ou seja, pela crítica ancorada no uso mais claro e banal da linguagem verbal.

Um dos exemplos patentes dessa “corda bamba” poética é “O funâmbulo”, terceiro poema que compõe “Três peças circenses”: “entre a palavra e a coisa/ o salto sobre o nada./ Em torno da palavra/ muitas camadas de sonho. Uma cebola. Um átomo./ Uma cebola ávida./ Entre uma e outra camada/ nada” (Britto, 1997, p. 15). Observa-se que o sujeito é posto a comparar o poeta e o texto poético em si ao funâmbulo, essa figura que se equilibra sobre uma corda estirada no alto. Os primeiros versos nos situam diante uma enunciação em tom analítico, que lida com o paradigma “entre a palavra e a coisa” (Britto, 1997, p. 15), o que nos conduz à

problemática em torno dos limites de representação e significação da linguagem. As metáforas circenses, como o funâmbulo e o salto auxiliam na montagem dessa cena teórica. Inesperadamente, em meio à tentativa de se apreender sobre a estrutura da palavra e suas “muitas camadas de sonho” (Britto, 1997, p. 15), emerge a cebola, signo vulgar, aparentemente alheio à discussão teórica. Contudo, como que corroborando a proposta de “trovar” de forma “clara”, a “cebola” é inscrita no poema justamente para coadunar a crítica à poesia requisitando termos e construindo metáforas mais objetivas para posicionar ao leitor diante de alguns rudimentos do trabalho poético. Assim, por exemplo, o leitor pode criar uma imagem mais clara acerca da poesia enquanto composição literária em “camadas”, operada entre o desejo e o acaso, ou “uma cebola ávida” (Britto, 1997, p. 15).

No poema “Um pouco de Strauss”, o endereçamento além de crítico e mais direto, tematiza mais explicitamente a formação do sujeito:

Não escreva versos íntimos, sinceros,  
como quem mete o dedo no nariz  
(...)  
Esquece o eu, esse negócio escroto  
e pegajoso, esse mal sem remédio  
(...)  
Mas se de tudo que há no vasto mundo  
só gostas mesmo é dessa coisa falsa  
que disfarça fingindo se expressar,  
então enfia o dedo no nariz, bem fundo,  
e escreve, escreve até estourar. E tome valsa.

(Britto, 1997, p. 85)

Assim como em “Pour Elise”, o poema utiliza a referência musical junto da vulgaridade dos gestos corriqueiros e do corpo. Segundo Veras (2018, p. 287), “o poema ironiza [...] a noção romântica de interioridade, ao associar a profundidade do discurso lírico – íntimo, sincero – à cavidade nasal”. No trecho do poema em destaque, percebe-se que é articulado um sujeito que endereça ao “tu” – aparentemente a um poeta – preceitos da poesia antilírica, como a não adesão aos “versos íntimos” (Britto, 1997, p. 85) ou a recusa do “eu”, “esse negócio escroto/ e pegajoso” (Britto, 1997, p. 85). A ironia reside justamente na última estrofe, em que o antilirismo encontra seu limite, isto é, a suposta predileção do “tu” pela “coisa falsa/ que disfarça fingindo se expressar” (Britto, 1997, p. 85). Ao “tu”, o sujeito abre a possibilidade de construir sua subjetividade ao voltar-se para dentro, pela cavidade nasal, – eleita como via preferencial de acesso ao “eu” – a fim de “escrever” de forma musical e lírica e “escrever a si”

sem pudor. Assim, do “antilirismo” à “valsa” ao fim do texto, o poema engendra um sujeito “antilírico” que, ironicamente, não só “sabe” o caminho para se acessar determinada “subjetividade”, como “destina” esse caminho para o “outro”. Conforme Veras (2018, p. 287), o “poder renovador” da obra de PHB consiste também na “invasão” de seu projeto “[...] pela poesia do desejo, pela música vulgar dos sentimentos, pelas marcas de uma subjetividade incontornável”.

Dentre as primeiras publicações de PHB, **Trovar claro** é o livro que apresenta discussões mais amadurecidas e realizações mais bem sucedidas em relação à abordagem do sujeito como questão. Observamos que a construção da subjetividade é abordada de forma crítica, quase sempre posta em suspenso e endereçada como algo problemático ao “outro”. O autor tenta conciliar tais aspectos – ou mesmo equilibrá-los, para voltarmos ao signo do “funâmbulo” – com a crítica literária e à sua dicção irônica, o que vai se consolidando como um traço forte do estilo do poeta. O soneto “História natural” talvez seja um dos melhores exemplos dessa tensão<sup>95</sup>. Nos primeiros versos: “primeira pessoa do singular:/ a forma exata da sombra difusa./ Quem fala sou sempre eu a falar./ A máscara é sempre de quem a usa” (Britto, 1997, p. 83), o sujeito já é posicionado a enunciar sobre a problemática e a característica paradoxal dessa “exatidão difusa” do “eu” lírico, o que nos sugere a formação de certa “autoconsciência crítica” desse “eu”.

Recorrendo ao signo da máscara, item que, como exposto na seção 2.1 desse trabalho, evoca a dramaticidade e o exercício de **colocar-se** em cena, o sujeito é posto a ressaltar que, apesar do subterfúgio do fingir pela máscara, há sempre um “eu” que opera esse artifício. Segundo Maísa Mascarenhas (2019, p. 77): “[...] para Britto, a subjetividade poética, por não ter uma natureza exata, é formada por um componente ficcional que não exclui, no entanto, a presença do eu ligado à personalidade”. Tal pressuposto é elaborado por Maulpoix (2005, p. 151) como a dimensão intervalar geradora do sujeito, que se forma na enunciação lírica entre o “eu” e o “mim”. O penúltimo terceto engendra certa comparação que engloba tanto o sujeito quanto

---

<sup>95</sup> Tensão que, em muitos poemas, chega às raias do absurdo e da comicidade, como em “Até segunda ordem”. Nos cinco sonetos que compõem a série, o sujeito é posto a encenar um policial – ou autoridade corrupta – que atua como contrabandista internacional. Simulando a escrita de cartas ou bilhetes que são destinados a um “outro” da quadrilha, o poema engendra um sujeito que, em tensão constante devido à operação ilegal da qual faz parte, em certos momentos “brinca” com a situação: “chegou a encomenda de Lisboa./ O número é 318./ A senha: “O olho esquerdo de Camões/ não vale uma epopéia”. (Essa é boa!)/ Não agüento mais ter que jantar biscoito./ No mais, tudo bem. Aguardo instruções” (Britto, 1997, p. 37). Ao fim da série, percebemos que o esquema do bando deu errado, então o sujeito é posto a encenar sua fuga “até esta chegar às suas mãos/ eu já devo ter cruzado a fronteira [...] a barra pesou. Desculpe o mau jeito./ Levei tudo que coube na viatura./ Mas deixei um revólver na cozinha,/ com uma bala. Destrua este soneto/ imediatamente após a leitura” (Britto, 1997, p. 43).

o leitor. Ao endereçar ao leitor, de forma a expor a questão do sujeito, esse “eu” fingido e problemático, irrompe no poema a figura do “panda/ desgracioso da história do Ocidente,/ a devorar o alimento cru/ que já não sabe como digerir” (Britto, 1997, p. 83).

Tal “panda” atua de forma a “irmanar” o sujeito e seu interlocutor por meio do mesmo problema, articulando o efeito de que a “história natural” desse impasse enunciativo passa obrigatoriamente pela encenação das posições enunciativas, máscaras de um procedimento poético construído e, portanto, artificial. Assim, nos últimos versos, retomando o endereçamento baudelairiano, o sujeito é posicionado a igualar-se ao leitor – o que concentra certa provocação – por meio do “desconforto intestinal do panda”, “desconforto” que serve de metáfora para a condição um tanto quanto anacrônica e fundamental para a formação dessa “primeira pessoa do singular” (Britto, 1997, p. 83): “leitor amigo: pára. Pensa. Sente./ Conheces bem o gosto do bambu,/ o ardor nas entranhas. Tenta não rir” (Britto, 1997, p. 83). Conforme comentado na seção 4, sabe-se que Fernando Pessoa é fundamental para a obra de PHB. Não poderíamos deixar **Trovar claro** sem discutirmos alguns pontos de “Pessoana”, texto cujo autor parece buscar o equilíbrio entre o elogio e a dessacralização da influência pessoana ao passo que debate a questão do sujeito lírico:

Pessoana

Quando não sei o que sinto  
sei que o que sinto é o que sou.  
Só o que não meço não minto.

Mas tão logo identifico  
o não-lugar onde estou  
decido que ali não fico,

pois onde me delimito  
já não sou mais o que sou  
mas tão-somente me imito.

De ponto a ponto rabisco  
o mapa de onde não vou,  
ligando de risco em risco

meus equívocos favoritos,  
até que tudo que sou  
é um acúmulo de escritos,

penetrável labirinto  
em cujo centro não estou  
mas apenas me pressinto

mero signo, simples mito.

(Britto, 1997, p. 87)

O título do poema é só o início da alusão à obra de Pessoa que se adensa em seus versos. O que se põe em cena é justamente o “drama heteronômico” (Perrone-Moisés, 2001, p. 35) dessa figura central para a problemática em torno do sujeito. A inconstância dá o tom do poema, que parece encenar poeticamente o que Combe (2010) postulou como constante devir do sujeito ou ainda o caráter “fantasmático” que Maulpoix (2005) apontou no aspecto sempre em trânsito na formação do sujeito. Versos como: “mas tão logo identifico/ o não-lugar onde estou/ decido que ali não fico,/ pois onde me delimito/ já não sou mais o que sou/ mas tão-somente me imito” (Britto, 1997, p. 87), corroboram a leitura acerca da “[...] ronda de máscaras sem saída para a identificação” (Perrone-Moisés, 2001, p. 37), que faz com que tenhamos a sensação de certa confusão durante a leitura. Tal “sensação de vertigem”, como se a leitura também estivesse condicionada ao “labirinto” pessoano da escrita, sugere que o poema tanto tematiza o sujeito como questão poética como imprime essa vertigem em sua forma.

Outra passagem interessante podemos depreender a partir dos versos: “de ponto a ponto rabisco/ o mapa de onde não vou,/ ligando de risco em risco/ meus equívocos favoritos,/ até que tudo que sou/ é um acúmulo de escritos” (Britto, 1997, p. 87). Percebe-se que o sujeito, ao se desdobrar ao longo desse “mapa errático” que é o poema, é posto a encenar uma subjetividade em rascunho, uma subjetividade escrita. Assim, “de risco em risco” (Britto, 1997, p. 87) – tanto pelo uso verbal de “risco” ou pelo substantivo homônimo –, o texto vai buscando e construindo um efeito de subjetividade do “eu” sempre fora de si, descentrando tal formação “subjetiva”. No verso único, destacado dos demais, que encerra o poema: “mero signo, simples mito” (Britto, 1997, p. 87), observamos uma espécie de dessacralização do mito pessoano que se desfaz justamente ao ser comparado ao sujeito lírico que **não existe**. Assim, a fugacidade do momento de criação e destruição do sujeito lírico desarticula também o “mito”, desmontando a “ronda duplamente teatral” (Perrone-Moisés, 2001, p. 37) do “eu”. É a partir de poemas como “Pessoana” que identificamos a permeabilidade do projeto de PHB. Nessa direção, Alencar (2016) comenta sobre a forte relação com a intertextualidade que articula a poesia de PHB e que transparece em **Trovar claro**:

Quanto mais o poeta interpela a voz do outro, explorando isso no *seu* espaço poético, mais a sua *própria* voz se singulariza [...] os poemas “Pessoana”, “Casimiriana” e “Um pouco de Strauss” abrem espaço para o outro e, nesse

cruzamento de vozes, se tece a história – a do poema, dos poetas e a história literária (Alencar, 2016, p. 169).

Na esteira do que PHB desenvolveu em **Trovar claro**, seu lançamento posterior, **Macau** [2003] se configura como o próximo passo da lírica crítica de Britto. Segundo Serrano (2023, p. 62), **Macau** concentra certo “[...] aspecto “ridículo” do ofício poético na contemporaneidade”. Talvez o ponto alto desse entendimento possa ser observado no poema “Biodiversidade”, em que o sujeito é posto a criticar o trabalho do poeta que, parafraseando um verso do próprio poema, “paga mico” ao se ocupar: “[d]essas palavras bestas estrebuchando inúteis,/ cágados com as quatro patas viradas pro ar” (Britto, 2003, p. 9). Para Serrano (2023, p. 62), a partir de **Macau**, “é como se o lirismo passasse a comparecer de maneira mais envergonhada”. Destaca-se o espaço destinado à discussão filosófica em torno da linguagem em diversos poemas do livro, como “De Vulgari Eloquentia”, em que PHB retoma a relação tensa entre linguagem e realidade pela via da intertextualidade<sup>96</sup> e do endereçamento.

O poema remete ao ensaio homônimo de Dante Alighieri: “**De Vulgari Eloquentia**” – algo como “Sobre a eloquência em língua vulgar<sup>97</sup>” – e busca expor o impasse na relação entre linguagem e realidade e propor uma espécie de abordagem que valorize a “língua vulgar”: “a realidade é coisa delicada,/ de se pegar com as pontas dos dedos,/ um gesto mais brutal, e pronto: o nada” (Britto, 2003, p. 18). Assim, o poema coloca um sujeito a enunciar sobre essas duas instâncias – a “realidade” e o “nada” – como se, a depender da investida de um “outro”, uma pudesse anular a outra. Tal tensão entre a “realidade” e o “nada”, remete a outras dicotômias observadas ao longo da obra do poeta, como lírica e antilírica, forma clássica e experimentalismo e as relações e desafios observados entre a palavra e a “coisa”.

De forma geral, o poema articula sobre a capacidade – ou a “eloquência” – dessa “língua vulgar”, isto é, esse registro “afetado” da língua: a língua poética. A exemplo de “De Vulgari Eloquentia”, percebemos que tal “afetação” deve se assemelhar à fala e que pode ser sustentada por meio de uma forma fora do padrão, como é o caso do soneto na obra de PHB, com as estrofes desconfiguradas se pensarmos na forma tradicional de distribuição dos versos. O “[...]”

<sup>96</sup> Pedro Serra (2014, p. 82) considerou essa dimensão intertextual em **Macau** como uma “[...] magistral decantação de um amplo arquivo poético: neste livro ‘estrebucham inúteis’ Dante, Camões, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Pessoa, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto [...]”.

<sup>97</sup> Tradução retirada do título de um volume dessa mesma obra traduzido, editado e publicado pela Editora da UnB. Escrito em Latim, o ensaio de Dante funciona como um tratado de retórica e poética que propôs uma nova abordagem quanto as normas para o uso da língua vernácula, isto é, do Latim que se falava, considerado informal e “rebaixado” e que, ao longo do tempo, serviu de base para o desenvolvimento da língua italiana. Cf. “Uma leitura do De vulgari eloquentia de Dante Alighieri”, Dissertação de Mestrado de Cosimo Bartolini S. Vivai (2009).

falar, falar muito” (Britto, 2003, p. 18) cria tanto o sujeito quanto o poema, ambos performados entre o “real” e o “nada”. Em direção a essa “subjetividade” vulgar, o endereçamento aparece de forma direta nos últimos versos do poema: “portanto, meus amigos, eu insisto:/ falem sem parar. mesmo sem assunto” (Britto, 2003, p. 18). O sujeito é posto a destinar aos “amigos” a mesma afetação da linguagem que construiu o efeito de alívio desse “eu” ante “o mais terrível de todos os medos” (Britto, 2003, p. 18) que, como percebemos, diz respeito à iminência da falha da linguagem em preencher determinado vazio. Para Veras (2015), “De Vulgari Eloquentia” diz respeito a certa “angústia do sentido”, que exige

[...] uma espécie de ética do enfrentamento, segundo a qual é preciso manter o instável equilíbrio do real através do constante exercício de produção de sentido, que se dá não apenas como um elogio da poesia, mas de toda e qualquer manifestação linguística, incluindo a fala [...] Diante do Nada, diante do vazio ontológico da significação, resta à poesia – ou ainda, ao exercício da poesia – a tarefa melancólica [...] de preenchimento provisório do vazio (Veras, 2015, s/p).

“De Vulgari Eloquentia”, para além do impasse metapoético e do desenrolar filosófico acerca da realidade, encena, ainda que sutilmente, determinado efeito de intimidade, principalmente a partir do endereçamento aos “amigos”. Já na série “Três pactos de morte”, os poemas encenam uma relação mais intensa entre o “eu” e o “outro”. Em “I”, o sujeito é posto a dramatizar sobre esse pacto que o une ao “outro”: “como se fôssemos pássaros/ voamos contra a vidraça./ dançamos duas valsas sobre a mesa./ roemos os ângulos dos móveis./ copulamos em pleno vôo, depois/ nos atiramos na chama da vela” (Britto, 2003, p. 51). A princípio, nota-se que a tal relação ocorre de maneira selvagem, não só pela imagem violenta dos pássaros que se chocam contra a vidraça, mas pelos verbos “roer” e “copular”, que nos levam a perceber certo apelo ao instinto animal nos versos. O que mais chama a atenção é que nessa encenação animalésca, sobressai o quanto o “eu” lírico e o “outro” dramatizam um comprometimento até as últimas consequências: “e um cheiro forte de borracha queimada/ nos acompanhou até o paraíso” (Britto, 2003, p. 51). De forma geral, o que é patente nos três poemas é a encenação sobre a “vida” e a “morte” das posições enunciativas no poema. Em “II”, podemos observar: “2. nossos resíduos rolaram rio abaixo e foram vistos a trinta e cinco quilômetros do Delta, tentando desesperadamente dissolver-se na salmora do mar./ 3. estado coloidal” (Britto, 2003, p. 52), prevalecendo é o efeito de fusão entre o “eu” e o “outro”<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> O “estado coloidal” (Britto, 2003, p. 52) sugere não uma diluição mútua, mas uma mistura heterogênea, o que remete à leitura de Ricœur (1991) e Combe (2010) quanto a ipseidade formadora do sujeito em poesia.

Diversos poemas em **Macau** abordam a questão do sujeito lírico, problematizando sua formação e sua abertura à alteridade. Um exemplo disso pode ser lido no ciclo poético “Dez sonetóides mancos”. Em linhas gerais, essa série dramatiza a relação entre o “eu” e o “outro”, ora aproximando o sujeito e o leitor, ora distanciando-os. No poema “I” o sujeito endereça claramente ao leitor que ele não irá se deparar com qualquer novidade ao decorrer dos poemas: “naturalmente, sei que isto é banal [...] você já viu esse filme, já ouviu esse acorde/ gemido por um desentoadíssimo realejo/ dentro da sua cabeça. sim, você é um/ dos nossos. pode entrar. a gente não morde” (Britto, 2003, p. 57). Assim, esse leitor é posicionado como “familiar”, e temos a sensação de que somos “convidados” a adentrar esse jogo banal e repisado – aparentemente sem riscos – da linguagem poética. Percebe-se que a formação do sujeito é construída de forma espelhada com a formação do leitor, pois o efeito de subjetividade tanto em um quanto em outro são engendrados pelas mesmas “banalidades”, representadas pelas repetições. Para Mascarenhas (2019, p. 88), o “tom” de “trivialidade”, “cansaço” ou mesmo “fracasso” faz parte do ceticismo no projeto de PHB: “em diversos momentos, Britto deixa transparecer um ceticismo ao tratar da fragilidade da vida, da fragilidade do ser humano e da insuficiência da linguagem, que não consegue encarnar perfeitamente o pensamento”.

É por meio do enfrentamento dessa linguagem desencantada que a enunciação é construída no poema “V”: “nada não leva a nada. mesmo ficar quieto/ no quarto [...] terá algum efeito mensurável” (Britto, 2003, p. 61). O que mais chama a atenção é o último dístico desse poema, que retoma o mote baudelairiano de “Ao leitor” para, enfim, articular o efeito de cumplicidade que era construído ao longo da série poética: “e assim tornamo-nos, senão irmãos, leitor hipócrita,/ ao menos cúmplices, você e eu” (Britto, 2003, p. 61). Pablo Simpson (2020, p. 124), ao analisar a recorrência do tema baudelairiano do “leitor hipócrita” no trabalho de alguns poetas brasileiros contemporâneos, ressalta a “[...] transformação na relação entre eu lírico e leitor [em que] o poeta moderno passaria, sob a máscara de um desprezo aparente face a um ‘leitor hipócrita’, a depender de uma cumplicidade maior com ele”.

Entretanto, essa “cumplicidade” é encerrada de maneira abrupta no poema “X”, que fecha “Dez sonetóides mancos”: “não, essa voz não é tua./ você não tem voz própria, [...] não abre a boca, não estufa/ o peito, não. nada que você diga/ é teu. nada é você. você não é. puf!” (Britto 2003, p. 66). Subvertendo o verso final do poema “I”: “pode entrar. A gente não morde” (Britto, 2003, p. 57), o sujeito em “X” é posto a “morder” o leitor, traindo a impressão de cumplicidade. Segundo Da Silva (2010, p. 177), tal poema – marcado pelo mal-estar de sua

distorção como “sonetóide manco” – engendra certo “[...] processo de desencantamento”, o que faz que se compartilhe com o leitor “[...] a desilusão com o verso”, observada, por exemplo, nas interdições impostas ao leitor por meio das constantes e enfáticas negativas “não” e “nada”. Por mais que os trechos destacados de “X” sejam endereçados ao leitor, a exemplo do espelhamento da construção da “subjetividade” que observamos em “I”, podemos tecer comentários acerca da formação do sujeito. Assim, nos versos “você não tem voz própria” (Britto, 2003, p. 66) ou: “[...] nada é você. você não é. puf!” (Britto, 2003, p. 66), notamos que a enunciação guarda semelhanças com o conceito fundamental para a problemática acerca do sujeito que é sua condição de “não ser”, ou como escreveu Maulpoix (2005, p. 147. Tradução de nossa autoria), um sujeito que é “[...] apenas uma imagem, ou melhor, a elaboração casual de [...] uma encarnação do poder da palavra<sup>99</sup>”, criada e obliterada no instante do poema.

Outra série notável em **Macau** é “Sete sonetos simétricos”, em que, novamente, o autor desmonta a forma tradicional do soneto para erigir uma estrutura em torno da formação do “eu”:

## II

Tão limitado, estar aqui e agora,  
dentro de si, sem poder ir embora,

dentro de um espaço mínimo que mal  
se consegue explorar, esse minúsculo  
império sem território, Macau

sempre à mercê do latejar de um músculo.  
Ame-o ou deixe-o? Sim: porém amar  
por falta de opção (a outra é o asco).  
Que além das suas bordas há um mar

infenso a toda a nau exploratória,  
imune mesmo ao mais ousado Vasco.  
Porque nenhum descobridor na história

(e algum tentou?) jamais se despreendeu  
do cais úmido e ínfimo do eu.

(Britto, 2003, p. 42)

No primeiro dístico, o sujeito é posto a enunciar sobre determinada condição de limitação que, conforme o pronome pessoal do caso oblíquo “si”, empregado em caso reflexivo, parece dizer respeito ao confinamento do “eu” em si mesmo. Aos poucos, o poema vai

---

<sup>99</sup> Cf. “*Il n’est après tout qu’une image, ou plutôt l’élaboration hasardeuse d’une [...] incarnation de la puissance du verbe*”.

colocando o sujeito a enunciar sobre o “espaço mínimo” (Britto, 2003, p. 42) ou o “minúsculo/ império sem território” (Britto, 2003, p. 42) que parece dizer respeito tanto ao poema quanto a região de Macau, na China. O sujeito poético é posicionado de forma a nos fazer ter a impressão de que sua “subjetividade” é limitada, um “minúsculo/ império” (Britto, 2003, p. 42) do “eu” que, assim como Macau aparece no poema, possui uma geografia inconstante, desterritorializada. Segundo Alencar (2016, p. 73):

Se do ponto de vista referencial Macau representa uma pequena região, mais precisamente uma ilha, metaforicamente, o poeta chama a atenção à condição de isolamento da poesia, do poeta e do homem na contemporaneidade. No fundo, o livro trata disso.

Nota-se que o sujeito é posto a enunciar a partir de um lugar cuja contenção temática, “sofrida” pelo sujeito, parece transbordar para a forma do soneto. Seus dois dísticos interpolam e contém os dois tercetos que, por sua vez, emparedam a quadra solitária no centro do poema. Em meio a tais camadas de restrição, – o que nos faz recordar a metáfora da cebola em “O funâmbulo” – sobressai: “[...] Macau/ sempre a mercê do latejar de um músculo” (Britto, 2003, p. 42), na iminência de que algo aconteça. No coração do poema, em meio à muralha de palavras, o sujeito é colocado a expor sua dúvida: “ame-o ou deixe-o? Sim: porém amar/ por falta de opção (a outra é o asco)” (Britto, 2003, p. 42). É sintomático que, justamente no cerne do soneto, o sujeito seja posto a não somente ponderar sobre o amor, o que já deixa em suspenso a possibilidade do efeito de subjetividade, mas também a enunciar um **amor de viés**, determinado pelas circunstâncias. Assim, o efeito de subjetividade, mediado pela encenação do amor, permaneceria em suspenso, entre o “amor” e o “nojo”. Para Serra (2014, p. 93), o poema “II” concentra determinadas tensões, as principais seriam entre presença e ausência e entre proximidade e distância. Ambas afetariam diretamente a relação entre sujeito e leitor, dramatizando uma espécie de relação “ilhada”, cercada por:

um espaço avesso a uma exploração – isto é, não se pode ‘conhecer’. [...] Presente e ausente, paradoxalmente esta espacialidade é sem espaço – uma ‘Macau’ que não é território mas à qual o assédio de uma força sempre alheia dá o contorno de uma territorialidade fantasmal (Serra, 2014, p. 93).

Em um poema em que o “não-território” de Macau se confunde com as “impressões” ou “sensações” do “eu”, não seria inadequado aproximar essa “territorialidade fantasmal” (Serra, 2014, p. 93) à formação da subjetividade do sujeito lírico no poema. Os últimos versos, como no primeiro dístico, apontam para a clausura do sujeito e reforçam a impressão de

impedimento da elaboração da “subjetividade”: “porque nenhum descobridor na história/ (e algum tentou?) jamais se desprende/ do cais úmido e ínfimo do eu” (Britto, 2003, p. 42). Não desprender-se de si é não realizar o “[...] triplo pertencimento [...] ao mundo, ao outro e à linguagem” (Collot, 2018, p. 51), isto é, é não sair de si nos termos que, conforme observado em Collot (2018), consideramos indispensáveis para a formação do sujeito na lírica moderna e contemporânea. Em **Macau**, a o efeito de autorreflexividade do sujeito se imiscui à sensação de desterritorialização, bem como a crítica ácida à própria poesia divide os poemas com o intrincamento intertextual e com a dramatização do efeito de intimidade entre sujeito e leitor.

Na obra seguinte, **Tarde** [2007], PHB parece instaurar um processo de depuração<sup>100</sup> de toda a sua obra, como se “tarde” servisse de metáfora tanto para sinalizar a metade do caminho poético percorrido como para sugerir determinada sensação de anacronismo, afinal, na contemporaneidade, qual seria ainda o espaço e potencial do fazer poético? De certa maneira, o poema “III” de “Cinco sonetitos trágicos”, tematiza tal percepção de anacronismo ao passo que posiciona um sujeito que nos dá a impressão de sua “consciência” crítica: “cheguei. Tarde, talvez, mas não tarde demais./ Trazendo aquela tralha toda, parecida/ com tudo aquilo que você já tem, aliás./ Como era de se esperar. O forte da vida/ não é a originalidade. Eu não me iludo” (Britto, 2007, p. 79). Tais elucubrações resultam em poemas de uma lírica desencantada e austera, o que na obra de PHB não é novidade, por se tratar de uma “[...] poesia hiper-consciente do arquivo poético” (Serra, 2014, p. 89), que auxilia no engendramento da impressão que temos de uma “[...] experiência como presença e seu fantasma” (Serra, 2014, p. 89).

Por falar em “presença fantasma”, a questão do sujeito lírico é articulada em diversos poemas em **Tarde**. No poema “VI”, do ciclo poético “Balanços”, o sujeito é colocado a enunciar de forma a nos passar a impressão de que possui certa “consciência” de seu ínfimo lugar primordial: “é isto que me cabe./ Dentro disto é necessário caber/ até que tudo acabe./ Mas há nisso uma espécie de prazer, [...] difícil de dizer” (Britto, 2007, p. 19). Percebemos que mesmo nesse “lugar” do poema, constrangido tanto em espaço quanto em temporalidade, o “eu” é posicionado a “sentir prazer”. Os versos finais de “VI”, engendram mais um pouco da impressão de intimidade do sujeito, que notamos ser indissociável da espacialidade

---

<sup>100</sup> Esse tom de reavaliação da obra poética em **Tarde**, é de certa forma tematizado na série “Balanços”. O poema “I” é o mais emblemático nesse sentido: “é a estação dos balanços,/ renúncias e decisões./ Tudo parece o que é. [...] É a estação dos remates,/ dos fechos prenunciados/ e palavras sem retorno./ Todo o tempo agora é pouco./ Nenhuma noite se dorme./ A morte tem que esperar” (Britto, 2007, p. 13-14). Percebe-se que o sujeito, nos trechos destacados, é posto a enunciar a partir do duplo significado de “balanço”, isto é, tanto uma análise do que foi feito quanto um movimento e uma ânsia em direção ao que fazer.

ironicamente construída no poema: “inconfundível: sim, este sou eu,/ e eis aqui o palácio/ que construí, e agora é todo meu:/ um só andar, um passo/ de frente e um de fundo. É um bom espaço” (Britto, 2007, p. 19). Esse “palácio”, por vezes, é aberto ao “outro”. O poema “II”, convida o leitor a coabitar esse “lugar” de criação, elaboração subjetiva e obliteração do sujeito. Assim, o leitor contemporâneo é convidado a assumir o seu papel de coparticipante da subjetividade lírica: “é um beco sem saída,/ mas sempre é melhor que a rua:/ mais estreito. Acolhedor,/ vem, entra. A casa é tua” (Britto, 2007, p. 15). Se em “II” o espaço-tempo do poema constrói o efeito de subjetividade do “eu”, por outro lado, o endereçamento em **Tarde** é menos recorrente se comparado com os últimos dois livros de PHB. Em vários textos, quando o sujeito é posto a endereçar<sup>101</sup> ao leitor, o faz de forma a reforçar o discurso metapoético nos poemas.

**Tarde** é o livro de PHB que inicia uma prática que se tornará recorrente em obras futuras: a autotradução, seja de poemas em língua portuguesa ou inglesa publicados pelo próprio autor em livros anteriores. O ciclo “Quatro autotraduções” diz respeito a traduções de poemas de **Mínima lírica**, **Trovar claro** e **Macau**. Segundo Elaine Cintra (2009, p. 54-55), “se a tradução de poesia implica em uma transcrição, Britto tranquilamente assume a tarefa de se re-criar, repetir-se, desta vez, o mesmo, mas diferente”. Vejamos alguns trechos do poema em língua inglesa, originário da seção “Dois sonetos sentimentais”, em **Mínima lírica**, e de sua tradução em **Tarde** para analisar a “recriação” da impressão de subjetividade em ambos:

*You call this love? this waste of time and sperm,  
this yielding and retreating, giving ground  
until you've barely room enough to squirm?  
(...)  
is that you want? this thing that hurts you more  
than anyone could possibly forgive?  
A queer fish it is, this love of yours,  
that swims around with much fuss [...]  
(...)  
Is this what you mean? all of the above ?*

<sup>101</sup> Esse endereçamento, operado por Britto como performance filosófica e teórico-crítica direcionada à sondagem dos limites da linguagem poética, acontece em outros poemas de **Tarde**. É o caso do poema “II”, no ciclo “*Art Poétique*”, que posiciona um sujeito que levanta dúvidas quanto os limites da linguagem poética, bem como da destinação: “diário de viagem sem viagem/ ou carta sem nenhum destinatário/ [...] Um escrever que é um verbo intransitivo/ que se conjuga numa só pessoa [...] como haveria de querer dizer” (Britto, 2007, p. 54). Nesses versos, o sujeito é articulado a pôr em xeque a comunicabilidade e a transitividade da palavra poética, o que aponta para um certo afastamento ou mesmo recusa do papel do leitor moderno de coparticipante na enunciação lírica. Contudo, ao mesmo tempo em que o poema articula determinada suspeição acerca dessa “travessia”, que consideramos inerente ao fazer poético, o sujeito lírico é colocado, de maneira irônica e ambígua, a encerrar o poema endereçando a sua “subjetividade” a um “outro”, revelando o seu “prazer” em falsear determinada comunicação com esse “destinatário”, tão ambíguo quanto o próprio “eu” e a própria poesia: “por outro lado, a coisa dá prazer./ Dá uma formidável sensação (mesmo que falsa) de estar sendo ouvido” (Britto, 2007, p. 54).

*Yes. That's what you have in mind when you say love.*

(Britto, 2013, p. 89)

Soneto sentimental

O que você chama de amor é isso?  
Essa perda do parco tempo e espaço  
que ainda te restam, esse desperdício  
de esperma? [...]  
(...)  
Que amor mais besta – uma espécie de peixe  
palerma, que nada, nada e não sai  
do lugar – é isso? [...]  
(...)  
Que te machuca tanto que no fim  
não dá pra perdoar? É isso? Sim,  
é isso que você chama de amor.

(Britto, 2007, p. 47)

Nota-se que em ambos os casos a questão “sentimental”, isto é, aquilo que se constrói a partir da enunciação do sujeito sobre o “amor” se mantém. Tal enunciação, endereçada a um “outro” no poema, seja esse a “referência desdobrada” (Combe, 2010, p. 128) do “eu” ou o “você” de um leitor, é posicionada como uma resposta ou pergunta retórica. A postura que o poema original engendra no sujeito, de quem enuncia a partir de uma “experiência” negativa acerca do amor, é mantida na autotradução. Assim, o “amor” é enunciado como: “[...] *this thing that hurts you more/ than anyone could possibly forgive?*” (Britto, 2013, p. 89) e como “coisa”: “que te machuca tanto que no fim/ não dá pra perdoar?” (Britto, 2007, p. 47). Nos dois poemas, o sujeito ao endereçar suas “impressões” sobre o amor, o faz de maneira crítica, quase como se “atacasse” o sentimento desse “outro” que, mais uma vez, é construído e encenado por meio da “[...] permutabilidade dos pronomes e dos papéis discursivos” (Collot, 2018, p. 57) no poema.

Tal encenação sugere que o efeito de subjetividade desse sujeito é deflagrado a partir da experiência “pessoal” e “alheia” acerca do amor, da qual, paradoxalmente, “usa” e “rejeita” para “se formar”. Se considerarmos que o “você” no poema seria o “alguém” que admite um “amor”, – “*this love of yours*” (Britto, 2013, p. 89, grifo nosso) – que “perde tempo e espaço” (Britto, 2007, p. 47), isto é, que se abre à alteridade, o sujeito é duplamente tensionado, ora em certa adesão ora em oposição à percepção de “amor” desse “outro” no discurso poético, o que articula a impressão de uma subjetividade movente, formada por meio da tensão das posições enunciativas, da dúvida constante e de certo pessimismo no que diz respeito à relação amorosa.

A figura do “*queer fish*” (Britto, 2013, p. 89) ou do “peixe palerma” (Britto, 2007, p. 47), irrompe nos dois enunciados como uma forma de criticar de forma ainda mais ácida o “amor”, que ganha forma e movimentos ridículos, conferindo um efeito que desacredita o tema debatido, semelhante ao que a figura do panda articula em “História natural”. Observamos como a questão do sujeito e da construção do efeito de subjetividade são temas caros em **Tarde**. Contudo, o poema que mais tematiza a questão na obra é OP. CIT., PP. 164-65:

OP. CIT., PP. 164-65

“No poema moderno, é sempre nítida  
uma tensão entre a necessidade  
de exprimir-se uma subjetividade  
numa personalíssima voz lírica

e, de outro lado, a consciência crítica  
de um sujeito que se inventa e evade,  
ao mesmo tempo ressaltando o que há de  
falso em si próprio – uma postura cínica,

talvez, porém honesta, pois de boa-  
fé o autor desconstrói seu artifício,  
desmistifica-se para o ‘leitor-

irmão...’” Hm. Pode ser. Mas o Pessoa,  
em doze heptassílabos, já disse o  
mesmo – não, disse mais – muito melhor.

(Britto, 2007, p. 9)

Sabe-se que Fernando Pessoa é um dos poetas mais importantes para PHB. Segundo o poeta, Pessoa representava, entre outros aspectos, “[...] a possibilidade de forjar uma personalidade alternativa” (Britto, 2008, p. 12). No mesmo depoimento, Britto afirmou que, em determinado momento, parou de escrever poesia, devido às dificuldades em compreender como poderia a sua escrita poética se encaixar entre as influências das vanguardas. No entanto, segundo PHB, “a retomada da poesia se deu através da tradução. [...] Nas horas vagas, traduzia para o inglês poemas de Pessoa” (Britto, 2008, p. 12). Para além, segundo Britto, a leitura incansável de Pessoa, o ajudou a criar “Paulo”, seu sujeito poético:

Tal como elaboro um “Byron” para traduzir Byron, também elaboro um “Pessoa” quando leio Pessoa; e todos esses construtos vão alimentar e influenciar o construto “Paulo” que é o sujeito dos poemas que escrevo. Este sujeito lírico é, portanto, construído tal como todos os outros, e construído em parte com base nesses outros (Britto, 2008, p. 14).

Tal qual “Pessoana” em **Trovar claro**, “OP. CIT., PP. 164-65” é outro poema que busca no legado de Pessoa a própria matéria poética. Nesse poema, o poeta português serve de base para a discussão teórica sobre a questão do sujeito lírico como paradigma para a poesia moderna. Em “OP. CIT., PP. 164-65”, o sujeito lírico é posicionado em meio à emulação de uma citação teórica que discute o “poema moderno” (Britto, 2007, p. 9) e a expressão de “uma subjetividade/ numa personalíssima voz lírica” (Britto, 2007, p. 9) colocada em tensão à “consciência crítica” (Britto, 2007, p. 9).

Para Cintra (2009, p. 54) “OP. CIT., PP. 164-65” é um “[...] exercício de *persona*–crítico [...] que problematiza a crítica literária, ao ironizar marcas textuais de caráter ensaístico, em forma de soneto, inclusive, apresentando aspas e os números de páginas da suposta citação”. A autora reforça que o feito do poema está em posicionar um “[...] sujeito lírico [...] que não só conhece seu ofício, mas está de posse das marcas de um discurso que o outro lado da criação, o leitor profissional, administra” (Cintra, 2009, p. 54). Justamente por realizar, em um soneto, a “tensão” teórica da inserção do “eu”, da “necessidade/ de exprimir-se uma subjetividade” (Britto, 2007, p. 9) junto da “consciência crítica” (Britto, 2007, p. 9), esse poema ilustra o que Veras (2018, p. 280, grifo nosso) identificou na poesia de PHB como “[...] um dos pilares de sustentação de uma poética caracterizada pela **dramatização** dos limites da linguagem e da própria poesia”. Tensão essa que se desenvolve “[...] entre o discurso linear da prosa e o discurso pessoalizado da poesia” (Veras, 2018, p. 280).

Ressaltamos que essa característica dramática observada por Veras a partir do poema em questão corrobora a ideia do “teatro do eu”, calcado na dinâmica das posições enunciativas que abordamos na seção 2.1. Se estamos diante de um soneto que dramatiza uma dicção universitária para tratar de um tema teórico sobre poesia, não seria inadequado pensar que estamos diante de certo **recurso cênico**. Recuperando a ideia da “[...] máscara [como] símbolo da capacidade de tomar posse do outro e de nele atuar” (Penteado; Gagliardi, 2012, p. 129), observamos que “OP. CIT., PP. 164-65” engendra uma espécie de mascaramento do discurso poético por meio do discurso acadêmico. Nos últimos versos, percebemos o mote baudelairiano do “leitor-irmão”, o que reforça o recorte teórico proposto, ao tratar do endereçamento como ponto fundamental na discussão sobre a formação do sujeito no poema moderno.

Para além de “OP. CIT., PP. 164-65”, **Tarde** guarda a série “Uma doença”, que parte da obra pessoana para engendrar os três poemas desse ciclo poético. Uma epígrafe de Fernando Pessoa marca a “presença-ausência” do poeta na série: “há doenças piores que as doenças”.

Esse verso é de um dos últimos poemas que Pessoa escreveu e, *grosso modo*, posiciona um sujeito que enuncia a partir de uma “sensação” de descontinuidade entre o que se pode “sentir” na “realidade” e o que se pode “sentir” no “sonho”, no âmbito da fantasia. O “eu” pessoano parece enunciar a partir da sensação de inversão dos polos sensíveis de sua formação subjetiva. Tais aspectos são, em linhas gerais, retratados por PHB em “Uma doença”.

Vejamos trechos do poema “I”: “há doenças que são mais que doenças,/ que não apenas são à vida infensas/ como oferecem algumas recompensas [...] do não-se-estar-conforme-se devia/ e administrar a frágil fantasia de que se é o que ninguém seria” (Britto, 2007, p. 25). No poema “I” o verso de Pessoa é parafraseado para que o poema coloque o sujeito brittiano a enunciar sobre o “sentimento” de deslocamento e não pertencimento de si, bem como as possíveis “recompensas” de poder fingir e fingir-se na “frágil fantasia” de ser. Do poema “II”, temos os seguintes versos: “o mundo está fora de esquadro./ Na tênue moldura da mente/ as coisas não cabem direito” (Britto, 2007, p. 26). O sujeito é colocado a enunciar a dissociação entre o mundo “exterior” e o frágil pensamento do “eu”: “a consciência oscila um pouco,/ como uma cristaleira em falso” (Britto, 2007, p. 26). A imagem da consciência em comparação com a “cristaleira em falso” (Britto, 2007, p. 26), engendra um efeito duplo que expõe a fragilidade e a falsidade na constituição da impressão de subjetividade do sujeito lírico. Vejamos alguns versos do poema “III”: “nenhuma posição é natural./ Qualquer ordenação de pé e mão/ e tronco é tão-somente parcial/ e momentânea” (Britto, 2007, p. 27). O sujeito é posto a enunciar acerca da pose do corpo, ou seja, acerca da teatralização da imagem do “eu”. Não há naturalidade e integralidade, a casualidade é posta como constelação, que se mostra inútil ou “pouco funcional” (Britto, 2007, p. 27). Ao fim, podemos ler: “nenhuma é estritamente indispensável./ [...] Nenhuma é propriamente confortável./ Apenas uma é definitiva” (Britto, 2007, p. 27). Das posições lidas, a que é definitiva, parece ser a do “outro”, a do “você” do leitor que, por meio da leitura, assume a responsabilidade de realizar as demais posições no poema.

O próximo livro de poemas, **Formas do nada**, adensa alguns aspectos da lírica de Britto, principalmente no que tange à sondagem do acaso frente aos limites da linguagem poética. Heloisa Jahn, editora da obra que assina a orelha da primeira edição, escreveu: “*Formas do nada* exprime o confronto perfeitamente incooperante de um homem com seu entendimento”. Soma-se a essa impressão geral o que Veras (2015, s/p) observou na poesia de **Formas do nada** como “tarefa melancólica [...] de preenchimento provisório do vazio”. Ademais, o pesquisador apontou que a “tarefa” aporética da poesia de PHB se constitui pelo impasse entre “o desejo de

superação do acaso e a nítida consciência da relatividade insuperável da linguagem” (Veras, 2015, s/p). Portanto, observamos que diversos poemas em **Formas do nada** articulam um sujeito que, de maneira parecida ao sujeito de vários poemas de seu antecessor, **Tarde**, expõe um efeito de subjetividade cética e crítica em que “a crise da poesia – e da linguagem – acaba por desaguar numa inesperada afirmação do mistério, isto é, da existência de um universo inatingível pela linguagem e, portanto, pela consciência” (Veras, 2015, s/p). A partir de Veras (2015, s/p), podemos refletir que, de maneira geral, o efeito de subjetividade do sujeito em **Formas do nada** é construído a partir da “consciência” de

[...] que a experiência da crise só pode ser compreendida como uma constelação, onde convivem em constante tensão o reconhecimento da impossibilidade de superação do acaso, o enfrentamento do absurdo e a desconfiança a respeito do vazio da linguagem (Veras, 2015, s/p).

**Formas do nada**, como se pode notar, é uma obra constituída por meio das **crises**. A imagem da constelação – que nos faz lembrar da “constelação/ isenta de qualquer mitologia” (Britto, 2007, p. 10) – auxilia na visualização dessas crises que se avizinham. Se, por um lado, a crise advinda a partir da consciência crítica dos limites da linguagem em relação ao acaso funciona como uma espécie de *leitmotiv* ao decorrer do livro, a crise do sujeito aparece como vago ponto luminoso nessa mesma constelação. Segundo Alencar (2016, p. 76), essas crises articulam na enunciação lírica certo “tom de desencanto”. Contudo, a pesquisadora faz uma ressalva: “[em **Formas do nada**,] entretanto, o desencanto não está para o pessimismo; está mais para um exercício desinteressado da poesia que assume a **crise do sujeito lírico**” (Alencar, 2016, p. 76, grifo nosso). Em alguns poemas, como “Poesia prática”, observamos que o “[...] reconhecimento da impossibilidade de superação do acaso” (Veras, 2015, s/p) é desenvolvido em paralelo à crítica da realidade e ao reconhecimento da imprecisão do sujeito:

#### Poética prática

A realidade é um calhamaço insuportável?  
Tragam-me então resumos.  
A vida que se leva é um filme inassistível?  
Vejam só os anúncios.

São os limites do corpo intrusões malignas  
de um demiurgo escrito?  
O corpo não é preciso, e o espírito é impreciso:  
eu não é um nem outro.

Anda inconveniente a tal da poesia,

a significar?  
 Nada como um bom significante vazio  
 para abolir o azar.

(Britto, 2012a, p. 18)

A primeira estrofe do poema apresenta a estrutura basilar da enunciação, que se repetirá em todo o texto, isto é, a estrutura quase manualesca que, ao mesmo tempo que lança perguntas ao “outro”, em seguida oferece “soluções práticas”. Dessa forma, tanto a “realidade” quanto a “vida” são elencadas como categorias negativas para o sujeito, cujo efeito de subjetividade é verso a verso constituído de forma irônica e combativa. Frente à impossibilidade de ler a “realidade” ou “assistir” – na múltipla definição do verbo – a própria existência, o sujeito é colocado a oferecer, tanto a si quanto a um “outro”, o mínimo de linguagem e significação, representados tanto pelos “resumos” quanto pelos “anúncios”.

Na segunda quadra, percebemos que a questão do sujeito lírico é abordada de forma direta. A passagem das “intrusões malignas/ de um demiurgo escroto” (Britto, 2012a, p. 18) interferindo em um impreciso “corpo”, trata diretamente da formação do sujeito, que “sofre” a intrusão do poeta “demiurgo”, limitando-o no poema. A imagem configurada pelos versos: “o corpo não é preciso, e o espírito é impreciso:/ eu não é um nem outro” (Britto, 2012a, p. 18), retoma passagens de toda uma discussão moderna e contemporânea acerca do sujeito lírico, a começar pela correspondência com a máxima rimbaudiana: “Eu é um outro” (Rimbaud, 2020, p. 9). Contudo, ao passo que a “fórmula” de Rimbaud encena o instante da transição do “eu” que se abre à afetação da alteridade, o verso de Britto acrescenta certo impasse nessa lógica. “Eu não é um nem outro” (Britto, 2012a, p. 18), parece ter sido articulado a partir do que o poeta francês escreveu, porém, sua reelaboração agudiza a cisão e a tensão da formação do “eu”, engendrando o efeito de um sujeito deslocado e impotente – temas recorrentes em **Formas do nada** –, incapaz de completar o trânsito do “eu” ao “outro”.

A terceira e última quadra encerra o traço ético ou tensão primordial que dá o tom da obra como um todo. O poema, ao posicionar o sujeito a enunciar: “anda inconveniente a tal da poesia,/ a significar?” (Britto, 2012a, p. 18), abre sua enunciação para o reconhecimento da impertinência da poesia, ao menos de certa poesia que pretende “significar” a todo custo. Assim, vejamos a “solução prática” que o sujeito é posto a enunciar: “nada como um bom significante vazio/ para abolir o azar” (Britto, 2012a, p. 18). Tais versos guardam um duplo problema: um linguístico e outro poético. Na dimensão linguística, percebemos que se articula

como “solução” a quebra do signo linguístico<sup>102</sup>, pois, um “significante vazio” impossibilitaria a configuração do signo, isto é, corromperia a relação arbitrária que institui a compreensão desse signo na língua. Assim, a “solução” do “significante vazio/para abolir o azar” (Britto, 2012a, p. 18), não seria uma “solução”, pois aboliria o “azar” ou o “acaso” juntamente com as possibilidades de significações dessa “constelação de vazios”, isto é, aboliria a própria poesia.

A dimensão poética da problemática reside na recuperação, pelo poema e pelo livro de PHB, da questão do acaso como lugar central das reflexões em torno da linguagem ao longo do século XIX. Segundo Olga Kempinska (2008, p. 131), a partir da poesia de Alfred de Musset e, posteriormente, da *flânerie* de Baudelaire, o acaso vai “[...] deixando parcialmente de ser um tema, ele sofre uma transferência para o campo da reflexão sobre o fazer artístico, transformando-se numa questão pelo alcance do acaso na criação de uma obra de arte”. Na poesia moderna, o acaso é elaborado como questão principal a partir de Mallarmé. Segundo Kempinska (2008, p. 133), o acaso ou “azar” em Mallarmé, “[...] que encontrará sua expressão última [em] *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, refere-se a uma generalizada falta de finalidade e, com isso, a um princípio destruidor e uma derrota intelectual do homem”. Tal “derrota intelectual” consiste na consciência de que não se pode separar o acaso da linguagem, isto é, não se pode criar uma “linguagem poética” infensa à arbitrariedade da linguagem em si, pois “[...] as palavras que compõem o verso continuam sendo [...] arbitrárias e usadas também na comunicação cotidiana” (Kempinska, 2008, p. 135).

Voltando ao poema de Britto, a instituição do duplo problema – que, como visto, é um só problema de linguagem – por meio dos versos: “nada como um bom significante vazio/ para abolir o azar” (Britto, 2012a, p. 18), articula um **efeito de destruição da linguagem**, isto é, a quebra do signo linguístico e a abolição do azar são abordados como forma de enfrentamento de pressupostos teóricos importantes para o campo. Assim, o sujeito lírico em “Poética prática”, tem o efeito de sua subjetividade configurado tanto pela retomada teórico-crítica acerca do acaso quanto pela intertextualidade com Rimbaud e Mallarmé, bem como pela tópica da “derrota intelectual do homem” (Kempinska, 2008, p. 134) frente os limites da linguagem poética, o que culmina no “exercício desinteressado da poesia” (Alencar, 2016, p. 76) ou ainda na configuração de uma subjetividade desencantada. Todavia, como Veras (2015) e Alencar

---

<sup>102</sup> Cf. “O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. [...] Esses dois elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro. [...] Propomo-nos a conservar o termo *signo* para designar o total, e a substituir *conceito* e *imagem acústica* respectivamente por *significado* e *significante*” (Saussure, 2012, p. 106-107).

(2016) ressaltaram, esse sentimento geral de derrota e pessimismo não significa o não enfrentamento das crises. No ciclo poético “*Biographia literaria*<sup>103</sup>”, podemos observar alguns exemplos desse enfrentamento, contudo, nos ateremos ao poema “VII”, cuja questão do sujeito continua como tema central e, novamente, pode-se notar a influência da obra de Pessoa:

Nada disso foi do jeito que eu quis.  
Se fosse como eu quis, não haveria  
de ser tão sofrido, tão infeliz.  
Mas eu – o eu que sou – eu não seria.

Assim, não me lamento. Até me sinto  
como quem tem não o que foi pedido,  
e sim o que guiado pelo instinto,  
não pelo querer, teria querido.  
(...)

(Britto, 2012a, p. 35)

Os trechos acima remetem à “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, principalmente aos versos: “falhei em tudo./ Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada. [...] Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?” (Pessoa, 1998, p. 187). A tônica em ambos os recortes diz respeito ao efeito de autorreflexão do “eu” que, partindo da tópica do fracasso, são postos a enunciar sobre a interferência do acaso em suas “biografias”. Se, por um lado, o poema de PHB posiciona um sujeito “[...] guiado pelo instinto,/ não pelo querer” (Britto, 2012a, p. 35), o poema de Pessoa coloca o sujeito “com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada” (Pessoa, 1998, p. 186). Assim, nos parece que o ponto principal da enunciação em “VII” se trata de uma enunciação construída a partir de um sujeito cujo efeito de subjetividade ao mesmo tempo que remete à figura do homem derrotado pelo acaso, configura-se também como resistência. Afinal, por mais que o poema seja escrito sob os signos do “Nada”, do “fracasso” e da “infelicidade”, a figura do “eu” é colocada a persistir e se afirmar a todo instante: “o que não escolhi, mas me escolheu,/ é o que, ao fim e ao cabo, mais eu sou./ Não é o eu que eu me quis. Mas sou eu” (Britto, 2012a, p. 35).

O poema acima nos remete a outro poema e a uma pintura emblemática que o inspirou. “*Man in a chair*” é um poema que se destaca na obra de PHB, pois é explicitamente inspirado

---

<sup>103</sup> O título “biografia literária”, conforme lemos, essencialmente, a partir da obra de Ana Cristina Cesar, consiste em uma impossibilidade e, sobretudo, no fingimento de um “eu”. Mais uma vez, o poema evoca, desde o título, tanto a questão da configuração do sujeito quanto a reflexão sobre os limites da poesia.

em um quadro, algo inédito na obra do autor. Vejamos uma reprodução do quadro para, logo em seguida, abordar trechos do poema:

Figura 2 – “*Man in a chair*”, retrato pintado a óleo por Lucian Freud (1983-1985)



Fonte: <https://www.artchive.com/artwork/man-in-a-chair-1983-85-by-lucian-freud/>.

Consta na nota do editor em **Formas**: “o poema ‘*Man in a chair*’ foi inspirado no quadro de mesmo título de Lucian Freud” (Britto, 2012a, p. 75). No retrato acima, podemos ver um homem sentado em uma cadeira que parece posicionada próxima a um canto da sala. O terno do homem combina com todas as outras cores do ambiente. Entretanto, a harmonia do ambiente na tela não combina com a figura do homem. Sua expressão facial, cujo olhar fita o artista enquanto é retratado, sugere certo desconforto. Além disso, a posição corporal do sujeito é toda desconcertada, os ombros e principalmente as mãos estão posicionadas de maneira desconfortável, – para não dizer estranha – como se o homem estivesse tenso naquela situação. Partindo dessa cena de desconforto, PHB tenta capturar a tensão na pose do homem em seu poema homônimo, para refletir e colocar o sujeito lírico a enunciar sobre a própria tensão: “esperar sentado, mas sem/ relaxar os músculos. Mãos/ tensas nas coxas como quem/ prestes a se levantar. Não/ como quem, à espera, descansa./ E sim como se encurralado na cadeira. Sem esperanças/ nem expectativas. Sentado” (Britto, 2012a, p. 41).

No poema de Britto, o sujeito é posicionado como um observador que, a partir do seu contato com a obra, passa a enunciar como se entrasse e saísse do corpo tenso do homem sentado na cadeira. De saída, a enunciação nos versos em destaque nos lembra tanto o conceito de “autor expandido” (Benjamin, 2011, p. 76), aquele que afeta e é afetado pela obra de arte,

processo do qual engendra sua autorreflexão e a hipótese de Collot (2018) do “sujeito lírico fora de si”, esse que deixa de se pertencer para ter a sua “subjetividade” configurada a partir das relações estabelecidas com a alteridade. O que nos interessa mais diretamente é que PHB parece abordar toda a questão das crises e da impossibilidade da poesia frente ao acaso a partir dessa imagem, em que a poesia, ainda que desencantada, aguarda como o homem na cadeira, “esper[a] sentad[a], mas sem/ relaxar os músculos [...] prestes a se levantar” (Britto, 2012a, p. 41).

Se por um lado a poesia é severa, tensa e contingencial, como se algo estivesse errado nesse complexo sistema, em alguns versos do poema “IV”, de “Cinco sonetos frívolos”, o sujeito é posto a nos advertir que não convém esperar que “[...] no próximo instante/ o erro vai ser dissipado./ Não vai. O logro é absoluto./ Melhor relaxar os músculos/ e aproveitar o espetáculo” (Britto, 2012a, p. 27). Veremos que na próxima obra, **Nenhum mistério**, continuaremos a discutir as crises e os seus efeitos na formação da subjetividade do “eu” e como se opera o desencanto em relação à poesia. Como parece nos adiantar o sujeito em **Formas do nada**: “paciência. Haverá tempo de sobra/ pra [nos dedicarmos] à contemplação/ da folha em branco e outras formas do nada./ Depois, com sorte, restará uma obra” (Britto, 2012a, p. 34).

Segundo Serrano (2023, p. 62), **Nenhum mistério** recupera, desde o título, “[...] um verso de *One art*, de Elizabeth Bishop, na versão em português do próprio PHB”. O pesquisador afirma que “[...] os poemas da seção de abertura trabalham insistentemente a ideia de *perda*, razão pela qual parecem restaurar, ao menos em parte, uma dicção mais sóbria, reduzindo-se a voltagem irônica” (Serrano, 2023, p. 62). Uma breve leitura de “Uma arte”, na tradução de PHB, nos faz levantar questões de interesse para uma melhor compreensão da obra:

A arte de perder não é nenhum mistério;  
tantas coisas contêm em si o acidente  
de perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,  
a chave perdida, a hora gasta bestamente.  
A arte de perder não é nenhum mistério.  
(...)

(Darin; Bartolomeu, 2021, p. 7 *apud* Bishop, 2001, p. 309)<sup>104</sup>

<sup>104</sup> Cf. “*The art of losing isn’t hard to master,/ So many things seem filled with the intent/ To be lost that their loss is no disaster./ Lose something every day. Accept the fluster/ of lost keys, the hour badly spent./ The art of losing isn’t hard to master (...)*” (Darin; Bartolomeu, 2021, p. 7 *apud* Bishop, 2001, p. 308).

Percebemos que, tanto no texto de origem quanto na tradução, há no poema de Bishop um sujeito lírico que “endereça” sobre a “arte de perder” – espécie de tema para um refrão que se repete ou no início ou no final de alguns tercetos – quase de forma a **ensinar** a um “você”. E qual lição ou lições nos “ensinaria” esse sujeito? Vejamos mais alguns trechos: “depois perca mais rápido. [...] Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero/ lembrar a perda de três casas excelentes. [...] Perdi duas cidades lindas. [...] Tenho saudade deles. Mas não é nada sério” (Darin; Bartolomeu, 2021, p. 7 *apud* Bishop, 2001, p. 309). Nota-se que o poema desenvolve uma progressão das coisas que se perdem: primeiro as chaves, depois o relógio, depois as casas, as cidades etc. É interessante notar a mudança das posições enunciativas ao longo dos versos. O que começou como um endereçamento a um “você”: “Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero” (Darin; Bartolomeu, 2021, p. 7 *apud* Bishop, 2001, p. 309), vai se transformando em uma enunciação do “eu”: “Perdi o relógio de mamãe [...] Perdi duas cidades. [...] Tenho saudade deles” (Darin; Bartolomeu, 2021, p. 7 *apud* Bishop, 2001, p. 309).

Por meio dessa progressão, pensando na questão do sujeito lírico no poema contemporâneo, podemos perceber que a principal lição que se pode apreender a partir do poema de Bishop e sua tradução é em relação à dramatização da subjetividade, tanto por meio do endereçamento como pelas mudanças de posições enunciativas, cujo ponto de virada está justamente nessa transição do “outro” para o “eu”. Quando o endereçamento acerca da pressuposta e recomendada aceitação da perda se transforma na dramatização de um efeito de espanto e sofrimento do “eu”, que “vivencia” as **“suas perdas”** no poema, a impressão que antes poderíamos ter de um discurso sério e filosófico, sobre a aceitação da perda, vai sendo desmontada pelo tom teatral e meio charlatão<sup>105</sup> desse sujeito que, antes de tudo, é um “fingidor”. Talvez isso seja uma espécie de aprendizado deixado pela tradução da obra de Bishop<sup>106</sup>: o exercício criativo sobre o verso de forma a engendrar uma espécie de “irritação”

<sup>105</sup> Serrano (2023, p. 120) ao observar “a presença de uma configuração teatral nos poemas [de PHB], que não raro resvalam para o farsesco”, aproxima as contribuições de Schlegel que, ao associar a figura do poeta ao “bufão” – essa personagem cômica que, *grosso modo*, se assemelharia, em sua função, tanto ao palhaço como ao ator – aponta para o “[...] potencial crítico do discurso irônico, que permitiria ao artífice da poesia avaliar, *de dentro*, o seu próprio fazer artístico” (Serrano, 2023, p. 120).

<sup>106</sup> Destaca-se também a epígrafe de Emily Dickinson, – algo novo em relação aos livros anteriores – o que parece mostrar como o trabalho com ambas as poetas norte americanas é importante para a poesia de PHB: “[Não tivesse eu visto o Sol/ Sofrível a sombra seria/ Mas a luz fez de meu Deserto/ Terra ainda mais baldia –]” (Britto, 2018, p. 5). Se em “Uma arte”, percebemos uma visada dramática e irônica sobre a perda, algo não tão fácil, como o próprio poema articula, a epígrafe de Dickinson parece remeter à “consciência crítica” acerca dos limites da poesia. Esses versos, por constituírem a epígrafe do livro, guardam um “gesto” minimamente destinado, como se expusesse essa crise ao leitor e, implicitamente, o “convidasse” a pensar sobre os espaços possíveis dessa “mínima lírica”.

na e da linguagem, investindo na dramatização, para que se extraia ao máximo a tensão entre aquilo que se pensa e aquilo que se constrói no poema.

Consideremos alguns trechos de “Nenhuma arte”: “os deuses do acaso dão a quem nada/lhes pediu, o que um dia levam embora;/ [...] Mas não ter tido nunca nada não/ seria bem melhor – ou menos mau?” (Britto, 2018, p. 9). A princípio, vemos que esse poema retoma uma ideia já desenvolvida em **Formas do nada**, a dos “deuses do acaso”: “pois não se bole impunemente/ [...] com o acaso,/ esses deusinhos perigosos” (Britto, 2012a, p. 14). Ao passo que o poema vai posicionando o sujeito a enunciar a ação do “acaso”, que “leva embora” a “coisa” dada, vai surgindo o questionamento do “eu” como enfrentamento. Para Leila Darin e Vivian Bartolomeu (2021, p. 9): “se ‘Uma arte’ é o ensinamento, ‘Nenhuma arte’ é o aprendizado: o eu lírico do poema de Britto cumpre o papel do discípulo-questionador, que reflete sobre a lição de seu mestre e não aceita a indiferença diante da perda”.

O sujeito brittiano é colocado a enunciar de maneira reflexiva sobre a questão da perda de forma direta, como se depurasse a carga irônica em “Uma arte”: “[...] É como enxergar um começo/ no que não pode ser senão o fim./ Ontem foi ontem. Amanhã não há./ Hoje é só hoje. Os deuses são assim” (Britto, 2018, p. 9). O efeito de subjetividade do sujeito em “Nenhuma arte” se arvora em uma dicção mais sóbria, como apontou Serrano (2023), e se desenvolve a partir da relação intertextual com o poema de Bishop. Diferentemente do primeiro poema, em “II”, a reflexão sobre a perda divide espaço com o “sentimento de perda” do sujeito: “Tempo agora perdido/ (todo tempo se perde)/ vivo só nos vestígios/ que resistem por leves (tudo que pesa afunda)/ no mais raso da pele/ onde o que foi desejo/ (tudo que fica dói)/ até hoje lateja” (Britto, 2018, p. 10). Dessa vez, aquilo que sente a pressão dos “deuses do acaso” (Britto, 2018, p. 9), é o “corpo” do “eu”. Enquanto no poema anterior o sujeito foi colocado a resistir por meio de seu questionamento, em “II”, a “pele” é configurada como outro tipo de resistência à perda. É na superfície, na “pele” da linguagem, que o sujeito tem a sua “subjetividade” articulada: “no mais raso da pele/ onde o que foi desejo/ (tudo que fica dói)/ até hoje lateja” (Britto, 2018, p. 10). A sensação é que o poema engendra para o “eu” um “mínimo corpo” que pode resistir à perda, algo que verificamos a partir dos termos vinculados à sensibilidade e organicidade do corpo que encerram cada um dos quatro últimos versos: “pele”, “desejo”, “dói” e “lateja”.

A “latência”, como possibilidade do deflagrar do desejo, pode ser lida como o modo pelo qual o sujeito no poema de Britto “se encarna” na linguagem para melhor resistir e enfrentar os “deusinhos perigosos” (Britto, 2012a, p. 14). A aproximação entre “corpo” sensível

e a formação do sujeito lírico não é fortuita. Segundo Collot (2018, p. 16, grifo nosso) “o sujeito lírico [...] existe somente para se **encarnar** numa língua e num mundo. Não o cosmos etéreo das ideias e dos ideais, mas o **universo físico e sensível**”. Assim, o teórico francês, com base nas contribuições de Lorand Gaspar<sup>107</sup>, passa a investigar “[...] na linguagem poética algo de nossa experiência mais física” (Collot, 2018, p. 109). Em suma, Collot (2018) chama a nossa atenção para que pensemos esse “corpo de palavras” do poema em ressonância com o nosso corpo sensível, como se um se “nutrisse” do outro, performando a “matéria-emoção”. Partindo dessa abordagem sensível, ancorada a preceitos biológicos, observamos que a impressão de certa “estrutura corporal” no sujeito lírico do poema “II”, atua como suporte sensível à construção subjetiva, um “quarto estado da matéria” que “lateja” a contrapelo da perda e guarda, em sua “pele” de linguagem, o “desejo” do “eu”: “se a matéria se torna inteiramente escritura, a linguagem poética, em um tipo de quiasma, se faz carne” (Collot, 2018, p. 130).

**Nenhum mistério** é um livro que, por vezes, evoca o corpo como suporte para determinada reflexão teórica e metapoética. É o caso do poema “XVII”, da série “Caderno”, cuja enunciação lírica abre possibilidades interessantes para que escrevamos brevemente acerca das questões teóricas sobre o sujeito poético: “confinado num corpo/ de dúbia propriedade/ provido de um contorno/ muito bem delineado,/ procura na palavra/ (por mais escarnecida)/ a possibilidade/ de uma saída” (Britto, 2018, p. 45). No poema “XII” de **Nenhum mistério**, apesar da temática parecida, a dinâmica na enunciação é oposta a, por exemplo, o que ocorre no poema “II”, de “Sete sonetos simétricos”, em **Macau**. Se naquele poema, tanto a forma quanto o conteúdo traziam a leitura para o centro, – tanto do poema quanto às problemáticas do “eu” – de modo a propiciar a reflexão a partir da “clausura” e de certa “inércia”, nesse poema tanto a forma quanto o conteúdo nos fazem pensar, de início, sob a perspectiva do movimento e do “sair para fora” do sujeito, “do cerne à casca” (Britto, 2018, p. 45).

Observamos que o sujeito é colocado a equacionar brevemente o problema da formação do sujeito, isto é, seu “corpo confinado” no poema e a “dúbia propriedade” (Britto, 2018, p. 45) de uma persona que, apesar do “[...] contorno/ muito bem delineado” (Britto, 2018, p. 45), tem como núcleo o vazio ou certa “presença-ausência”. Notamos que, nos versos finais, o sujeito é colocado a enunciar determinada trajetória para “fora de si”. Mesmo restringido à palavra “mais

---

<sup>107</sup> “Para Lorand Gaspar, a poesia coloca em ação um *Quarto estado da matéria*. [...] Gaspar se propõe a reencarnar a escrita na experiência concreta, a ‘rematerializá-la’. [...] Em Gaspar, essa intuição de uma unidade profunda da matéria vivente se apoia em um conhecimento medicinal do corpo humano e em uma curiosidade sempre alerta às paisagens naturais e às descobertas da biologia” (Collot, 2018, p. 124-125).

escarnecida” (Britto, 2018, p. 45), o “eu” passa da “possibilidade/ de uma quase saída/ rumo a um outro eu” (Britto, 2018, p. 45) até chegar a “uma boa máscara” (Britto, 2018, p. 45), o que, como sabemos, alude à dramatização na linguagem que se abre à alteridade de um “rosto outro”.

Falamos acima da “máscara” como símbolo da passagem do “eu” ao “outro”. No derradeiro poema da série, intitulado “XVII”, nosso foco incidirá, para além do endereçamento, na execução de certo **mascaramento** do “eu” à medida em que o poema avança:

Naquela página antiga,  
 não se lê mais o que escreveu  
 o proprietário do caderno  
 (que por acaso sou eu.

(Melhor dizendo: um eu que fui  
 já não sei quando nem onde,  
 e que pensava ser alguém  
 que nunca foi, nem de longe.

(O que também não quer dizer que  
 quem escreve agora nesta tela  
 seja precisamente o ser que  
 julga ser, tampouco aquela

pessoa ainda incognoscível  
 que anos depois virei talvez  
 a ler isso que, noutro agora,  
 leitor irmão, agora lês.

(No entanto, mesmo sem saber  
 se sou quem fui ou sou ou somos,  
 nem por que faço isso que faço,  
 escrevo até cair de sono.)))).

(Britto, 2018, p. 50)

O poema articula uma espécie de imbricamento de enunciações que iniciam em momentos diferentes do poema. Em cada uma delas, o sujeito – ou “um” sujeito, ou ainda vários – é posto a enunciar sobre outra enunciação. No início, o sujeito lírico é posicionado a enunciar sobre o caderno antigo; “naquela página antiga/ não se lê mais o que escreveu/ o proprietário do caderno/ (que por acaso sou eu” (Britto, 2018, p. 50). O parêntese é o sinal elegido para quebrar com a enunciação anterior e marcar o início de uma outra. O “proprietário do caderno”, mal é posto em cena e já é interrompido por outra inclusão: “(melhor dizendo: um eu que fui/ já não sei quando nem onde” (Britto, 2018, p. 50). Se, por um lado, a forma do poema vai sendo construída de maneira desajeitada, pela forma errática que a enunciação vai sendo elaborada, o

tema principal, em linhas gerais, é desenvolvido em torno do que Combe (2010) observou como **devoir** do sujeito lírico, isto é, versa sobre o “vir a ser” desse sujeito indefinido que, por fim, entendemos que corrobora a forma abrupta e desajeitada. Podemos tomar de empréstimo um procedimento narrativo para tentar desvelar mais um pouco sobre a construção do poema. Ao pensarmos na *mise en abîme*, em sua concepção geral que diz respeito a “[...] um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante” (Rita, 2010, s/p), causando um processo de reflexividade literária, percebemos que o poema de Britto engendra algo similar. A enunciação lírica, como que arquitetada dentro dessa lógica da *mise en abîme*, parece causar uma espécie de mal-estar ao leitor. A sensação que temos é de estar, a cada novo bloco enunciativo que se sobrepõe, mais distantes de um “eu”.

Se, por um lado, o “eu” parece escapar em meio a essa lírica “em abismo” – que inclusive mistura as temporalidades: “(que por acaso sou eu” (Britto, 2018, p. 50), “[...] um eu que fui” (Britto, 2018, p. 50) e “quem escreve agora nesta tela” (Britto, 2018, p. 50) – o leitor é evocado, novamente, como o “leitor irmão” (Britto, 2018, p. 50). Contudo, sabemos que esse verso baudelairiano traz também a dimensão “hipócrita” nessa tarefa de endereçar, ou seja, a partir dessa “irmandade dissimulada”, perguntamos: a qual “eu” ou “eus” esse leitor se assemelharia? A pergunta não tem resposta, eis a provocação nesse endereçamento que reside na estratégia teatral na qual o “eu” vai sendo elaborado ao mesmo tempo que é “escondido” pela “cenografia” da enunciação. O poema vai engendrando um sujeito cujo efeito de subjetividade lembra a fita de Möbius, pois não afirmariamos com precisão o início e o fim desse sujeito em cada cena enunciativa. Por fim, alguma dessas “vozes” é reposicionada, por meio da escrita, de volta ao “caderno”: “no entanto, mesmo sem saber/ se sou quem fui ou sou ou somos,/ nem por que faço isso que faço,/ escrevo até cair no sono.)))))” (Britto, 2018, p. 50).

Carolina A. Rezende (2018, p. 122), ao abordar a “criação de cena” na poesia, afirma que: “performativamente, a linguagem se cria enquanto evento [...] criar uma cena é, nesse sentido, criar uma possibilidade para a poesia simular-se, dissimular seu sentido, provocando uma margem de indecisão no verso”. Percebemos a criação desse “evento de dissimulação” no poema acima, em que a dramatização do “eu” opera na “margem de indecisão” (Rezende, 2018, p. 122). Outro notável poema da obra também traz certa aura de “evento dramático”, por ser realizado nessa zona limítrofe onde a poesia pode simular-se. “*Plaudite, amici*”<sup>108</sup> é um soneto

---

<sup>108</sup> Retirado de “*Plaudite amici, comoedia finita est*”, que seria algo como: “Aplaudam, amigos, a comédia acabou”.

cuja enunciação, realizada a partir do teatro, pouco a pouco, passa a sustentar uma reflexão sobre a vida: “seria muito bom saber sair de cena/sem fazer cenas, sem roubar a cena, [...] mesmo os maiores canastrões têm seu momento/ de glória, [...] pois na vida há tempo/ mesmo pras coisas mais ridículas, [...] derramamentos nem um pouco cabralinos” (Britto, 2018, p. 66).

Em um primeiro momento, os trechos em destaque articulam o sujeito como se ele “reconhecesse” a sua condição de “ator amador” que, posto a “improvisar”, não sabe “[...] sair de cena/ sem fazer cenas, [...] pena/ que nessas horas se improvisa” (Britto, 2018, p. 66). Na sequência, o “eu”, como se já iniciado, é posicionado de forma a ponderar seus momentos de glória, considerando positiva a sua condição de “bufão”: “mesmo os maiores canastrões têm seu momento/ de glória, de prima-donismo o mais rasteiro” (Britto, 2018, p. 66). Do teatro, somos levados à poesia, ou melhor, à “poesia enquanto vida”: “[...] pois na vida há tempo/ mesmo pras coisas mais ridículas, [...] mas perfeitamente vivíveis,/ derramamentos nem um pouco cabralinos/ mas necessários” (Britto, 2018, p. 66). Percebemos que o efeito de subjetividade do “eu” é construído por meio da encenação de uma autorreflexão desse “eu”, protagonista de um teatro do nada, que “está em cena” não estando, que “vive” o banal, o ridículo e a necessária emoção “pouco cabralina”, sem, de fato, viver. No cerne de “*Plaudite, amici*”, reside a questão da inapreensibilidade, tanto da poesia como da vida, disso sobre o qual “[...] se improvisa, e que ninguém/ respeita nada quando foge do roteiro” (Britto, 2018, p. 66).

Em **Fim de verão**, último trabalho de PHB, a verve crítica ou a lucidez do verso é realizada em plena forma. O poeta e contista Fabrício Corsaletti, que assina o texto de orelha do livro, adverte para que não caíamos na “trapaça” dos versos melancólicos e desencantados com os quais nos depararemos em **Fim de verão**. Há, para Corsaletti, “o prazer dessa voz de se dizer, de se fazer forma justa [...] há uma alegria, [...] a alegria de criar”. Por vezes, a obra recorre à musicalidade e às metáforas musicais para criar. Chamam a atenção, por exemplo, os nomes dos poemas que abrem e encerram o livro: “Anacruse” e “Coda”, ambos são empréstimos da teoria musical e, *grosso modo*, demarcam, respectivamente, a introdução e o encerramento de uma peça musical. Para além da referência musical – que em outros poemas se desdobrará em evocação de compositores, como Beethoven e Cartola – “Anacruse” engendra, de maneira criativa, a já conhecida lírica crítica e irônica de Paulo Henriques Britto: “em sua mais recente coletânea/ ele retoma os mesmos velhos temas,/ [...] pois o que temos é uma poesia/ bem calculista, sarcástica, fria, [...] pouco musical,/ presa ao prosaico [...] imune ao visceral, ao sentimento,/ [...] em suma, uma poesia rala e pobre” (Britto, 2022, p. 9).

De forma semelhante ao que acontece em “OP. CIT., PP. 164-65”, o autor recupera o uso das aspas para introduzir a dicção alheia em seu poema. Em “OP. CIT., PP. 164-65”, o texto simulava uma citação de um texto acadêmico, voltando-se para a discussão teórica acerca do sujeito. Em “Anacruse”, o poema simula “[...] o que parece ser um recorte crítico [...] com ares de resenha, sobre a própria obra. É com esse registro caricatural, que tira sarro de quem escreveu e de quem lê, que *Fim de verão* é desvelado ao leitor” (Silva, 2023, s/p). Acrescentamos que esse “gesto”, tal qual acontece no poema de **Tarde**, pode ser interpretado como uma estratégia dramática na enunciação. Conforme Rezende (2018, p. 122), se o entendimento de “cena”, como performance na e da linguagem, reside na capacidade da poesia em **simular-se**, o que propiciaria “[...] a desestabilização desse fazer [por] forças que interrompem, alteram e reinventam o destino da palavra”, a encenação do poema, que é transvestido e “absorve” o “outro”, representado pela dicção da resenha<sup>109</sup>, pode ser considerado um evento performático.

Ainda no âmbito da encenação, a seção “Ao leitor”, composta por dez sonetos, tanto de estilo petrarquiano como monostrofico, funcionaria quase como uma “carta de apresentação” da poesia de PHB a quem, porventura, não conhecesse os demais volumes, razão pela qual nos ateremos com mais propriedade a essa seção. Nos interessa, particularmente, aqueles em que se desenvolvem temas afins à formação do sujeito e que versam sobre a relação com o leitor. No poema que abre o ciclo, o sujeito é posicionado a chamar a atenção do leitor para a dinâmica enunciativa, apontando para a diferença entre o “Ser” e “si-mesmo”: “se fosse o Ser quem fala no poema/ eu calaria a boca, e é até possível/ que o escutasse, um pouco. Sem problema;/ seria, eu sei, um papo de alto nível/ mas *esta* fala aqui – garanto – vem/ de um mero estar, minúsculo, mortal,/ prosaico e costumeiro” (Britto, 2022, p. 10). De forma irônica, os trechos em destaque posicionam um sujeito que enuncia, com crítica severa, sobre a própria condição que, como sabemos, não é de **Ser** e sim de **estar**. Nos versos finais, esse “eu” lírico “minúsculo” e “mortal” é engendrado como se encontrasse na linguagem poética – a da palavra “trapaceira” – uma forma de se “irmanar” ao leitor, realizando aquilo que o título da seção evidencia: a travessia do “eu” ao “outro” do leitor: “[...] fala sempre, sempre, na primeira/ e singular pessoa que está

---

<sup>109</sup> “A maior parte do que se afirma nessa falsa resenha, de fato, poderia servir de rótulo para a poesia do autor, [...] Mas fica difícil acreditar que [PHB] assinasse embaixo das proposições, como a de Iumma Maria Simon, que imputam às tendências contemporâneas um abandono da historicidade – falta de perspectiva histórica que se traduziria no poema em questão na ideia de uma poesia “isenta de passado”. Também é certo que o autor não rotularia de “rala e pobre” a poesia de seu tempo, [...] o verso final, a propósito, soa quase como uma paródia da equação “poesia ruim, sociedade pior”, título do famoso ensaio de Simon e Dantas. Mais provável, portanto, é que estejamos diante de um poema que recupera certo discurso crítico no intuito claro de ironizá-lo” (Serrano, 2023, p. 82).

sendo/ agora e aqui, como qualquer ser vivo/ com o dom da palavra (a trapaceira),/ tal qual faz quem me lê neste momento” (Britto, 2022, p. 10).

Enquanto no poema “II”, podemos ver a cumplicidade ser estabelecida entre o “eu” e o leitor, no poema “III”, a discussão, ainda voltada para a configuração do sujeito, engendra a relação entre o poeta e sua “criatura”, como se expusesse ao leitor os momentos da formação do “eu” no poema: “quem fala no poema é mais ou menos/ quem assina – mais menos do que mais. [...] Quem sempre falará/ no poema é uma voz esviscerada, uma voz, na verdade, de ninguém,/ ou – se não for o caso de quem – de nada” (Britto, 2022, p. 12). Nos primeiros versos, o sujeito é posto a enunciar que, em relação ao poeta, consistiria de uma “versão simplificada, com pequenos/ acréscimos e cortes colossais” (Britto, 2022, p. 12) que, de alguma forma, ainda estaria “presa” à assinatura do poeta, esse gesto tangível em que a mão risca o papel. Na última parte, o sujeito, após ser colocado a refletir sobre o momento de sua escritura, que sabemos ser o instante fugaz entre a sua criação e seu apagamento, enuncia sobre a “voz esviscerada” (Britto, 2022, p. 12), que é a sua, essa “voz” à deriva, sem qualquer “assinatura” que a fixe por completo. O poema é capaz de articular o passo a passo da construção da impressão subjetiva em seus versos, evocando seus atores – o poeta, o texto, o sujeito – não para cristalizar determinada abordagem teórica, mas exemplificando o impasse que cria essa “voz lírica”.

Em relação ao endereçamento, apesar da seção inteira ser destinada ao leitor, dois poemas em específico merecem destaque. O primeiro é o poema “VI”, em que o sujeito é posto a endereçar a banalidade de seu artifício a um “você”, que “julga” absolutamente acostumado com essa condição: “é um som insignificante/ esse que chega ao seu ouvido,/ já ouvido muitas vezes antes” (Britto, 2022, p. 15). Percebe-se que o som repetido, já ouvido muitas vezes, parece se referir à banalidade na própria poesia de PHB. Segundo Serrano (2023, p. 15), ao revisitar a poesia brasileira a partir dos modernistas, de maneira geral, o conceito de “banalidade” em poesia diria respeito a “[...] uma série de procedimentos associados ao que temos chamado de linhagem do *rebaixamento* da poesia moderna”. Esse “rebaixamento”, na poesia de PHB, seria efetuado pela abordagem de temas teóricos e filosóficos, por vezes dentro de formas fixas e muitas vezes associadas a certa dicção nobre que, ao serem incorporados pelo discurso metacrítico, adquiririam um “tom menor, sarcástico” (Da Silva, 2010, p. 179). Nesse caso em particular, observamos que essa “banalidade” – elaborada como estratégia – é direcionada tanto a quem faz quanto a quem lê poesia, com vemos nos últimos versos: “[...] ‘ah, velha música

besta’, você comenta [...], ‘eu é que não caio mais nesta/ paródia de máquina do mundo’,/ tomando nota, ao mesmo tempo, no caderno de apontamentos” (Britto, 2022, p. 15).

Nota-se que o “eu” é colocado a denunciar a hipocrisia desse leitor, que desdenha ao passo que estima, fazendo anotações da “[...] velha música besta” (Britto, 2022, p. 15) em seu caderno. Contudo, percebemos que o sujeito também é posto como hipócrita, pois na medida em que o poema o engendra a **falar pelo leitor**, escapa o seu artifício: a paródia. Como se vê, a tal paródia diz respeito à “máquina do mundo” que, desde o “canto X”, de **Os lusíadas**, até o poema homônimo de Drummond, articula tanto a face maravilhosa quanto o estranhamento desse tema emblemático para certa tradição poética em língua portuguesa. O poema de Britto, ao evocar a “máquina do mundo”, por meio do “rebaixamento”, isto é, da “cópia” ou paródia, constrói uma impressão de cumplicidade falseada, cuja insinceridade entre o “eu” e o leitor é o que constrói o efeito de um processo de leitura crítica de um leitor de poesia.

No âmbito dessa relação entre sujeito e leitor, cujo endereçamento é construído como estratégia performática que, na obra de PHB, engloba a formação da “subjetividade” do sujeito, a crítica de poesia e as relações intertextuais com outros poetas e artistas em geral, o poema “II”, de “Ao leitor”, toma de empréstimo a discussão sobre linguagem e realidade para articular o endereçamento enquanto “[...] estratégia de irritação e de sedução do leitor” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 104):

É assim: entre a palavra e a coisa em si  
vigora uma espécie de acordo tácito  
de convívio. Não há fusão aqui,  
abolição de fronteiras: no máximo

um casamento branco, ou um contrato  
(mesmo que nunca passado em cartório)  
restringindo ao mais mínimo o contato  
entre as partes, e tornando irrisório

e inofensivo o teor de real  
que porventura seja detectado  
no substantivo mais substancial.

E desse modo não corre perigo  
nem mesmo o espírito mais delicado.  
Leia até rebentar, leitor amigo.

(Britto, 2022, p. 11)

Em linhas gerais, o tema central no poema é desenvolvido a partir de um problema essencial sobre o qual os estudos da linguagem e a poesia de Britto se debruçam: a relação entre

a “palavra” – a linguagem – e a “coisa em si” (Britto, 2022, p. 11), ou seja, a realidade extralinguística. Segundo Veras (2015, p. 3), na poesia contemporânea brasileira, a obra de PHB constitui “[...] um espaço privilegiado [para a abordagem do] problema semântico-filosófico dos pontos de contato entre a linguagem poética e a realidade extralinguística”. Todavia, o pesquisador chama a atenção para o fato de que, mais do que simplesmente tematizar a crise da linguagem, a poesia de PHB realiza a **dramatização** dessa crise. Assim, o sujeito é posto a fingir por meio da linguagem poética, essa “palavra trapaceira”, uma abordagem lúcida que destina ao leitor, “sua leitura” de que “[...] a poesia de nosso tempo se realiza menos como uma poesia *em* crise e mais como uma poesia *da* crise” (Veras, 2015, s/p).

Daí a predominância do discurso metacrítico no poema e na obra de PHB. Essa verve metacrítica, – metapoética – se pensada sob a lógica da dramatização, concebendo a escrita poética como um desdobramento “[...] essencialmente dramático” (Penteado; Gagliardi, 2012, p. 127), realiza no discurso do poema a **encenação** do “[...] encontro da literatura consigo mesma. [de um] enamoramento *da* linguagem, *na* linguagem” (Rezende, 2018, p. 120-122). Para além do problema acerca da poesia e seus limites em relação à realidade extralinguística, há o endereçamento ao “leitor amigo” (Britto, 2022, p. 11) ao fim do poema. Tal encenação de uma “amizade” com o leitor por meio do discurso crítico e filosófico acerca dos limites da linguagem, carrega consigo um apelo dramático. Já vimos que o mote baudelairiano: “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (Baudelaire, 2003, p. 14), já articulado a outros poemas de PHB, institui um duplo efeito. O primeiro, diz respeito do engendramento de uma cumplicidade falseada, pois ao mesmo tempo que endereça, assemelhando o leitor a si – tornando-o “amigo” – o poema posiciona o sujeito a manter o caráter hipócrita, cujo interesse está em mobilizar um leitor a “ler até rebentar”, ou seja, a “[...] espera[r] do leitor um movimento mínimo de reação crítica” (Veras, 2022, p. 99), assumindo o compromisso de viabilizar o projeto do poema.

O segundo ponto é que ao endereçar, o sujeito lírico é colocado a abrir o poema a outra forma de inconstância, afinal, mesmo que tenhamos indícios desse leitor por meio da “cumplicidade desconfiada” que é estabelecida nos poemas da seção, relembramos as contribuições de Santiago (2002), esse leitor é múltiplo, “um” e “todos” ao mesmo tempo. Assim, percebemos que o poema “II” realiza tanto o drama metapoético em torno e a partir da crise da poesia como por meio da incorporação desse “outro hipócrita”, que é “[...] **chamado** ao interior da configuração enunciativa com a finalidade de aí assumir a posição dupla de destinador e destinatário” (De Sermet, 2020, p. 278).

Desse modo, saímos de **Fim de verão** com a impressão de que a configuração do sujeito lírico na obra de PHB se fundamenta em um efeito de subjetividade que perfaz todos os outros: a articulação de uma refinada “autoconsciência” do “eu” lírico. Vejamos trechos de dois poemas de PHB: 1) “nem tudo que tentei perdi, restou/ a intenção de ser alguém ou algo/ que não se pode ser [...] tão forte que vencesse esse meu medo” (Britto, 1982, p. 19). 2) “dormir um sono de ninguém/ qual rosa de Rilke (ou Cartola),/ um sono sem palavras, sem/ a precária caranguejola/ da consciência, a oferecer/ esses placebos peçonhentos” (Britto, 2022, p. 79). Nos dois casos – separados por quatro décadas de produção poética e intelectual – o fio condutor por onde se forma o sujeito, seja como em 1), posto a enunciar um efeito de subjetividade, de forma mais direta, a partir do que “sente”, seja como em 2), do sujeito colocado a criticar a poesia e a própria “autoconsciência”, cedendo sua posição “pessoal” de “eu” para outros poetas, há no efeito de autocrítica o “[...] reconhecimento da lucidez possível” (Da Silva, 2010, p. 188). Efeito esse que perpassa o “[...] drama de vogais e consoantes” (Britto, 2022, p. 16), que é a poesia de Britto, evento em que o poeta dobra a linguagem sobre si mesma, elaborando o seu lirismo irônico, (auto)crítico e essencialmente aberto à alteridade.

## 5 “A SUBJETIVIDADE SE PARECE COM UM ROUBO INICIAL”<sup>110</sup>

Como observamos no início desse trabalho, tanto Ana Cristina Cesar quanto Paulo Henriques Britto têm pontos em comum em sua atividade literária. O interesse de ambos pela tradução e pelos Estudos Literários, por exemplo, fez com que ACC, cada vez mais interessada na área de Estudos da Tradução, tivesse contato com o trabalho de tradução de PHB. Segundo texto de apresentação assinado por Maria Luiza Cesar – mãe de ACC – em **Escritos da Inglaterra**:

No primeiro semestre de 1983, Ana Cristina preparava o curso Poesia Moderna Traduzida, que iria dar na PUC do Rio de Janeiro, a partir de agosto daquele ano. O planejamento estava feito: T.S. Eliot, Pound, Whitman, Maiakóvski, Baudelaire, Mallarmé, Kaváfis, Paulo Mendes Campos, José Paulo Paes, Paulo Henriques Britto, Ivan Junqueira – entre outros autores e tradutores, relacionados numa extensa bibliografia. O curso não se realizou (Cesar, 2016, p. 318).

Apesar do curso não ter se realizado, percebe-se que o trabalho de tradução de Britto havia despertado o interesse da poeta e tradutora. Outro fato que se verifica é que Britto sofreu influência direta da leitura e dos apontamentos críticos que ACC fez daquele que foi o seu primeiro grande trabalho como tradutor de poesia. Em 1987, Britto conseguiu emplacar, na recém-inaugurada editora Companhia das Letras, uma ideia que já o acompanhava desde os primeiros anos de carreira: traduzir e lançar, no Brasil, uma antologia inédita de poemas de Wallace Stevens, poeta norte-americano cuja vida e obra eram, em grande parte, desconhecidas ao público brasileiro. Nos agradecimentos, presentes no texto de introdução da antologia, consta o seguinte:

Entre as diversas pessoas que, ao longo dos anos, fizeram críticas e sugestões às minhas traduções de poemas de Stevens, gostaria de agradecer a duas em particular: Ítalo Moriconi Jr., que leu e releu muitas versões e forneceu-me inúmeras soluções inteligentes; e, ainda que postumamente, Ana Cristina Cesar, a qual, nas suas últimas semanas de vida, dispôs-se a ler algumas das minhas traduções, fazendo comentários minuciosos que me foram de grande utilidade (Stevens, 1987, p. 15).

A partir desses pontos de contato, em que os dois poetas estiveram, de alguma forma, na mesma “órbita” no que diz respeito aos Estudos de Tradução, à docência e o fazer poesia, podemos dizer que tanto ACC quanto PHB auxiliaram – e auxiliam – a consolidar algumas

---

<sup>110</sup> Retirado de “inverno europeu”, presente em **A teus pés**.

“linhas de força” que viriam a ser observadas em parte da poesia brasileira contemporânea. Ao ler e reler Ana C., entrar em contato com sua obsessiva incursão em direção à “mobilização do outro” (Cesar, 2016, p. 294), com a “ladroagem” poética e com a escrita dramatizada, que desmonta a carta, o diário e o cartão-postal, torna-se impossível não enxergar a sua influência em publicações recentes de poesia no Brasil. Parece ser o caso, por exemplo, do livro: **Quatro horas a mais** [2019], da poeta e psicanalista Flávia Drummond Naves [Fláviad’aves]. Tanto a edição quanto alguns poemas retomam aspectos extratextuais<sup>111</sup> e textuais da correspondência, é o caso do poema: “Belo Horizonte, agosto de 2013”, em que a autora faz usos do *enjambement* para cortar a sintaxe e abrir os versos para múltiplas possibilidades de leitura, além de dramatizar de maneira contraditória e obsessiva a “distância não sentida” em relação a um “outro”. Sem falar na autorreferenciação, isto é, versos do poema que remetem ao título do livro em si, algo que acontece frequentemente na escrita de ACC, principalmente em seus primeiros livros.

Poderíamos traçar um caminho parecido a partir da obra de Britto. Se nos atermos ao trabalho inventivo com as formas fixas, ao engendramento de uma refinada lírica (meta)crítica e (auto)irônica e no efeito de consciência do “eu” na enunciação, observamos que a poesia do poeta e tradutor Matheus Guménin Barreto<sup>112</sup> encerra algumas dessas características. Em seu último trabalho: **História natural da febre** [2022], destacamos o poema “Tempo”, soneto monostófico – cujos versos, em sua maioria, são decassílabos – em que o sujeito é posto a enunciar de forma que tanto parece remeter ao efeito de autorreflexão sobre os “cercos” e “muros” da linguagem que o cria, quanto parece articular um encontro amoroso com o “outro”. Essa dramatização por meio de um lirismo crítico, bem como a construção monostófica do soneto, em alguma medida, pode ser observada dentre os “Dez sonetos sentimentais”, de **Liturgia da matéria**.

Não desejamos, com esse breve desvio de rota, determinar qualquer correlação imediata entre a obra de ACC e PHB no trabalho poético de Fláviad’aves e de Barreto. Sabemos que as poucas características de Ana C. e Britto que foram colocadas em cotejo com os poetas acima não são observáveis apenas na poesia dos dois. O que foi apresentado vai na direção de expor

---

<sup>111</sup> Por aspectos extratextuais, nos referimos à edição do livro, cuja capa e contracapa simulam o formato de correspondência, isto é, são elaboradas em forma de envelope e o papel escolhido como suporte para esses elementos em muito se assemelha ao papel pardo usado na fabricação de envelopes e caixas.

<sup>112</sup> Cf. SILVA, Elvis Barbosa C.; VERAS, Eduardo. Configurações do sujeito lírico na poesia de Matheus Guménin Barreto. **Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade - Igarapé**, [S. l.], v. 15, n. 3, p. 51–70, 2023. DOI: 10.47209/2238-7587.v.15.n.3.7291.

uma pequena parte de trabalhos recentes que participam, em alguma medida, daquilo que ACC e PHB realizaram e realizam enquanto questão poética, articulando uma espécie de **ética da dramatização** de e para alguma poesia brasileira de nosso tempo. Assim, não se pode deixar de pensar sobre as possibilidades de diálogo com outros autores, tendo em vista que a própria poesia de ACC e PHB é categoricamente intertextual.

O caso da intertextualidade em ambos os poetas é, como vimos, recurso fundamental para a formação da impressão de subjetividade do sujeito lírico em suas obras. ACC e seu “doce coração cleptomaniaco” (Cesar, 2013, p. 59), nunca escondeu sua “vampiragem”, ao contrário, adotou como uma das características fundamentais de seu trabalho, como pudemos observar na captura de referências das obras de Pessoa e Baudelaire e da cultura *pop* em si, como nas canções de Roberto Carlos. Como breve exemplo ainda não comentado, voltamos ao “índice onomástico<sup>113</sup>” (Cesar, 2013, p. 124). Nele, um dos referenciados é Manuel Bandeira, de quem “rouba” os versos: “belo belo belo/ Tenho tudo quanto quero” (Bandeira, 1955, p. 55) para criar o seu verso: “belo belo. Tenho tudo que fere” (Cesar, 2013, p. 36). A substituição do verbo “querer” pelo verbo “ferir” aponta para o próprio ato de “ladroagem”, pois reescrever é, também, “ferir” o texto anterior. Assim, temos a impressão de um sujeito que “reflete” sobre a própria condição, que “sabe” que se tem de “ferir” a linguagem pela linguagem para “construir” seu próprio poema, objeto estético que, como assegura Collot (2018), é um construto de “matéria-emoção”.

Segundo Camargo (2003, p. 151), “a obra de Ana Cristina Cesar é a obra de uma leitora, de uma tradutora que lê para escrever, sugando e transformando, como um vampiro”. Desse procedimento de apropriação e recriação artístico-cultural sobre aquilo que se lê ou ouve dos outros, estabelece uma escrita poética aberta ao contágio da alteridade e, ao mesmo tempo, interdita quanto a uma pretensa “confessionalidade”. Fica em jogo o traço palimpséstico na obra da autora, pois não é que com a “vampiragem” a poeta tenha por objetivo criar algo inédito, rompendo com a matéria de onde se suga “[...] gêneros, frases e palavras para nutrir-se” (Camargo, 2003, p. 150), mas sim “[...] **desentranhar a própria palavra tecida na palavra alheia**” (Camargo, 2003, p. 144, grifos nossos).

---

<sup>113</sup> O “índice onomástico”, por si só, já é um **gesto de encenação**. Ao passo que “revela” a estratégia da poeta, listando os nomes de suas principais influências ao leitor, “escamoteia” referências fundamentais, que inclusive têm versos parafraseados na obra de ACC. É o caso da já comentada “ausência”, no “índice onomástico”, de Pessoa e Baudelaire, vimos que ambos “se fazem presentes” em alguns poemas da autora.

PHB também deixa às claras sua “construção” intertextual. Desde os já referenciados Pessoa, Baudelaire e Poe, até Bishop e Dickinson, poetas que foram, em seus livros mais recentes, sensivelmente mais incorporadas dentro de sua obra. Um exemplo disso é a série “Treze traduções e treze variações sobre um poema de Emily Dickinson<sup>114</sup>”, cujo título é autoexplicativo: trata-se do poema: “*‘Faith’ is a fine invention/ when Gentleman can see – / but Microscopes are prudent/ in an Emergency*” (Britto, 2022, p. 46) seguido por três traduções do autor que preservam o sentido geral em relação à crítica a determinado conceito de fé que não se deve sobrepor ao olhar científico em uma emergência. Quanto as treze variações que advém do poema de Dickinson e das três traduções, o que mais chama a atenção é que, doze variações criticam de forma ácida determinada “fé” instrumentalizada: “torna o microscópio visível/ o que é infinitesimal./ É outro o poder da fé:/ traveste de bem o que é mal” (Britto, 2022, p. 49). A última variação, entretanto, é usada para criticar todas as outras variações: “o prudente, com seu microscópio,/ um dia morre, sozinho./ E o cavalheiro da fé?/ – Morre igualzinho” (Britto, 2022, p. 50). E se ACC, “rouba”, menos explicitamente, versos de letras de Roberto Carlos, PHB escreve toda uma seção poética a partir de um verso dos *The Doors*, como acontece em **Macau**, especificamente na série: “Nove variações sobre um tema de Jim Morrison”, cuja passagem: “*you know the day destroys the night/ Night divides the day*”, da canção: “*Break On Through (To The Other Side)*”, serve de epígrafe e mote principal para os poemas.

Conforme Alencar (2016, p. 128, grifos nossos), tal elaboração intertextual da dicção poética de PHB, da forma a um “sujeito lírico de natureza dialogal, [...] que emerge de seus poemas, sejam sonetos ou não, [por meio de] **uma construção desentranhada de suas leituras**”. Em relação esse “lirismo desentranhado”, que também se aplica à ACC, Britto se mostra consciente e afirma a relevância desse processo na elaboração de seu sujeito. Ao falar, por exemplo, da influência da poesia de Stevens<sup>115</sup>, PHB comentou:

<sup>114</sup> Em **Fim de verão**, observa-se uma patente crítica à situação política brasileira, principalmente em relação ao descompromisso frente a pandemia de COVID-19. Para além das “Treze variações”, há a seção: “*Vers de circonstance* (Brasil, 2020)”, que critica o “estado de espírito” de um país arrasado pela crise sanitária, pelo negacionismo, pelo ódio e pelo agenciamento político e ideológico da “fé”.

<sup>115</sup> Segundo Hamburger (2007), “Wallace Stevens fez um uso reduzido de *personae*. A própria linguagem lhe serviu de máscara: a máscara do estilo. O conflito entre a identidade empírica e poética foi representado por seu vocabulário e dicção, seu extremo artifício e preciosismo por um lado, e pela fala coloquial desataviada e desabrida, por outro. [...] A maior parte de seus primeiros poemas [...] são poemas sobre poesia, ou sobre o processo poético, embora lancem mão de uma ampla esfera de experiências sensíveis” (Hamburger, 2007, p. 157-158). Como observamos por todo o capítulo 4, algumas das características listadas por Hamburger acima também são claramente identificáveis na poesia de PHB, principalmente o que diz respeito ao preciosismo de seu estilo, ao uso de um registro da língua próximo da fala e em relação à metapoesia.

O Wallace Stevens foi talvez o que deixou marcas mais fundas porque eu o li quando ainda estava em formação. [...] Dele peguei duas coisas importantes: um certo olhar filosófico, uma poesia muito pensante, de caráter introspectivo, e uma coisa meio objetiva, liberta do eu, porque o Fernando Pessoa, que foi minha leitura básica, reforçou um lado muito autocentrado, [...] de esmiuçar o eu. O que eu gostei do Stevens é que ele voltava seu olhar filosófico para outras coisas, para o mundo, para a arte, para os objetos. Para mim, isso foi muito bom porque me obrigou a sair um pouco do “eu” (Britto, 2005, s/p).

Diz muito a respeito da poesia de PHB o fato dele considerar e implementar em sua prática tanto a maneira mais “objetiva” de Stevens em abordar o “eu” quanto a já referendada influência de Pessoa acerca de uma “subjetividade dramatizada”. PHB sempre tentou trilhar um percurso que considerasse tanto a elaboração sobre a expressão individual do “eu” como determinado legado formal em relação à seriedade de se trabalhar o poema com rigor técnico. Segundo Serrano (2023, p. 30), o poeta construiu algo como um “[...] *caminho do meio* [...], cavando seu espaço particular dentro do panorama retrospectivo da tradição”. Não podemos deixar de notar semelhanças entre essa vontade de PHB de se descentralizar, isto é, de tirar o “eu” como centro de sua enunciação poética, com o que Collot (2018) estabeleceu como condição para a formação do sujeito lírico: **sair de si** para pertencer de forma recíproca a um “eu” e a um “outro”.

Sabemos que parte dessa “vampiragem” ou “desentranhamento lírico” na obra dos dois poetas advém de poetas como Baudelaire e Pessoa. Convém aproximarmos alguns desses exemplos para analisar como são estabelecidas essas relações intertextuais em ACC e PHB. Ana C., por exemplo, “desentranha” o mesmo tema baudelairiano do “leitor hipócrita” em alguns de seus poemas. Nos versos: “é para você que escrevo, hipócrita. Para você – sou eu que te sacudo os ombros e grito verdades nos ouvidos” (Cesar, 2013, p. 245), o sujeito é colocado a retomar o verso do poema “Ao leitor”, de Baudelaire, de forma a engendrar uma “[...] zona de impacto entre a teatralização da intimidade [para convocar o] leitor, de quem se espera uma reação em forma de leitura, no lance de dados de um fio puxado” (Veras, 2020, p. 168). Em outro poema, intitulado: “uma resposta a angela carneiro, no dia dos seus anos”, o mesmo mote reaparece: “alguém disse que é para você que escrevo, hipócrita, fã, cônjuge craque, de raça, travestindo a minha pele, enquanto gozas?” (Cesar, 2013, p. 276). Ana C. Cernicchiaro (2010) escreveu que, tal referência a Baudelaire põe em cena

[...] a multiplicidade deste seu outro, que goza travestindo a pele do poeta, que goza neste espaço de encontro entre dois corpos: o poema. Mais do que um lugar de contato, aliás, o poema é [...] um corpo que, como pêndulo, se dirige ao leitor (Cernicchiaro, 2010, p. 188).

Em linhas gerais, podemos dizer que os dois poemas articulam um endereçamento que recupera o verso baudelairiano para conclamar a participação do “outro”. Tal conclamação passa pelo efeito de subjetividade desse “eu” lírico que, nos dois poemas, se desenvolve por meio do “corpo”, seja pela sacudida violenta dos ombros do leitor, seja pela destinação do prazer sexual. Nos poemas de Britto em que se identificou o “desentranhamento” do mesmo mote, o endereçamento, ainda que igualmente realizado como estratégia de provocação do leitor, ocorre de forma mais cínica que corporal. Vejamos esses versos do poema “V” dos “Dez sonetóides mancos”, de **Macau**: “e assim tornamo-nos, senão irmãos, leitor hipócrita,/ ao menos cúmplices, você e eu” (Britto, 2003, p. 61). O poema articula um sujeito que, na impossibilidade de uma relação “entre irmãos”, “convida” o leitor e se tornar cúmplice em uma elucubração filosófica sobre o “acaso”: “nada não leva a nada” (Britto, 2003, p. 61). Em **Nenhum mistério**, é a vez do “leitor hipócrita” (Britto, 2003, p. 61) tornar-se “leitor irmão” (Britto, 2018, p. 50). Relembramos que se trata do poema “XVII” de “Caderno”, em que o sujeito é posicionado a forjar uma irmandade em meio ao abismo enunciativo, onde não há referência de um único “eu” para que se estabeleça a pretensa “irmandade”. A ocorrência mais recente ficou ao encargo do poema “II”, da série “Ao leitor”, de **Fim de verão**: “leia até rebentar, leitor amigo” (Britto, 2022, p. 11). Nesse verso, a “amizade” é engendrada de forma traiçoeira, pois o leitor é intimado a participar da atividade “inofensiva” que é a significação poética. O que mais chama a atenção nessa utilização do verso de Baudelaire por Britto é a encenação por trás de cada endereçamento. Seja como “hipócrita”, “irmão” ou “amigo” o que o sujeito é levado a propor ao leitor é uma relação fundamentalmente falsa, engendrada pela característica performática do endereçamento que, travestido de diferentes graus de “familiaridade”, objetiva trair o leitor.

Considerando o “desentranhamento” no verso baudelairiano para a construção dos poemas acima, podemos inferir que, em ACC, o endereçamento ao “leitor hipócrita” visa, sobretudo, **mobilizar** o leitor e “**seduzir**” pelo “toque” dos “corpos”, de forma a manifestar-se tanto pela retomada do mote como pela destinação desse “desejo” do sujeito. Na poesia de PHB, o “desentranhamento” de tal mote prefere **irritar** o leitor ao investir na hipocrisia e na subversão das relações com o leitor que na questão corporal. O sujeito, ao longo da obra de Britto, é posicionado a adaptar o verso original: “hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (Baudelaire, 2003, p. 14) de acordo com a demanda do poema e a partir das três possíveis relações com o leitor do verso: “cumplicidade”, “fraternidade” e “amizade”. ACC e PHB se

igualam na hipocrisia do ato, pois sabemos que o endereçamento em poesia, é sobretudo um “empenho performático [...] que produz no texto um movimento [que configura uma] estratégia de irritação e de sedução do leitor” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 103-104). Cada qual, a seu modo, dramatiza sobre esse “problema da destinação” (Siscar, 2016b, p. 122) do endereçamento lírico, fazendo desse jogo transitivo e impróprio em relação ao “eu” e ao “outro”, uma importante estratégia enunciativa em seus projetos poéticos.

A “presença-ausência” de Pessoa, como vimos nos capítulos destinados aos dois poetas, influencia seus respectivos projetos poéticos. De modo a analisar como isso afeta a obra de ambos, convém examinarmos, em conjunto, passagens em que a obra de Pessoa é evocada na poesia de ACC e de PHB. Em “final de uma ode”, Ana Cristina retoma os aspectos dramáticos de “ode triunfal”, de Álvaro de Campos. Percebemos que no poema de ACC, a referência à obra pessoana causa um “**drama da intimidade**”, que articula um efeito doloroso e estranho no “eu”, que passa a representar o mesmo estado febril do sujeito em “ode triunfal”: “sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente, [...] eu estava dando gargalhadinhas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento, [...] ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor” (Cesar, 2013, p. 21). Essa “convulsão” atinge seu ápice quando o sujeito, ao passar por todo esse “sofrimento”, é articulado a desejar a heteronímia: “quisera dividir o corpo em heterônimos” (Cesar, 2013, p. 21). O “desejo” pela heteronímia guarda o gesto de, ao “dividir o corpo” (Cesar, 2013, p. 21), também destinar o “sofrimento do eu” ao “outro”. Dessa forma, notamos que na poesia de ACC a literatura conclama e, por vezes, se confunde com o corpo, característica que Veras (2020, p. 168) assinalou como fundamental para a articulação da “teatralização da intimidade” na poesia da autora. Em “final de uma ode”, o efeito de subjetividade do sujeito é construído tanto pela evocação da obra pessoana, que passa a ser dramatizada pela “afetação física” do sujeito, como pela destinação dessa “dor súbita” (Cesar, 2013, p. 21) ao “outro”.

Como sabemos, o poema “OP. CIT., PP. 164-65”, de PHB, a exemplo de “final de uma ode”, também parte da influência da obra pessoana para engendrar sua enunciação lírica. Contudo, a retomada de Pessoa acontece de forma diferente nesses poemas. No texto de Britto, Fernando Pessoa é retomado como o poeta que melhor representa o “poema moderno” (Britto, 2007, p. 9), em que uma “personalíssima voz lírica” (Britto, 2007, p. 9) se coaduna à “consciência crítica/ de um sujeito” (Britto, 2007, p. 9). A enunciação do poema é desenvolvida de modo a problematizar a crítica literária, principalmente no que diz respeito a formação do

sujeito lírico. Em “OP. CIT., PP. 164-65”, a “presença-ausência” de Pessoa engendra um “**drama (meta)crítico**”, performado pelo falseamento do discurso acadêmico no poema, que simula a citação de um texto acadêmico. O sujeito, após a suposta leitura da “citação”, é colocado de maneira a expor sua opinião, o que nos apresenta mais detalhes dessa impressão de subjetividade do “eu”: “[...] o Pessoa,/ em doze heptassílabos, já disse o/ mesmo – não, disse mais – muito melhor” (Britto, 2007, p. 9), ainda que, ironicamente, seus onze primeiros versos sejam integralmente dedicados à discussão teórica que o sujeito é posto a desprezar. Notamos que o poema configura um sujeito poético que “considera” a obra de Pessoa, bem como a poesia moderna que ele representa, como “muito melhor” (Britto, 2007, p. 9) que a abordagem teórica encenada ao longo do poema, isto é, o efeito de subjetividade é elaborado em torno da suposta “autoconsciência”, que oscila entre a crítica literária e a poesia moderna.

Na retomada de Pessoa por ACC, não só em “final de uma ode”, mas em outros poemas, como “três cartas a navarro”, identificamos a “passagem do patético ao poético” (Collot, 2018, p. 45). Em “final de uma ode”, por exemplo, ao encenar o “lusitano torpor” (Cesar, 2013, p. 21), o sujeito é posicionado a encenar, passo a passo, a conversão de um efeito de “experiência emocional” (Collot, 2018, p. 21), isto é, as “dores” e “convulsões” desse “eu” em “experiência estética” (Collot, 2018, p. 21), o poema em si. Já em “OP. CIT., PP. 164-65”, o efeito de subjetividade é, em certa medida, elaborado ao contrário. Se utilizarmos as mesmas contribuições de Collot (2018) acerca da reelaboração poética da experiência no poema, verificamos que no poema de PHB, ainda que de forma menos direta que no poema de Ana C. devido à dissimulação da citação, o efeito de subjetividade parece ir do “poético”, ou seja, da crítica literária que esconde a “voz” do “eu” em razão da exposição teórica, ao “patético”, quando o sujeito “aparece” no final do soneto para “expor” sua preferência pela obra pessoana em detrimento da teoria.

Cabe uma última reflexão sobre a intertextualidade como recurso para elaborar a impressão de subjetividade em ACC e PHB. Segundo Veras (2020, p. 167), que analisou a obra de ambos em relação à determinada “herança cabralina”, com a qual os dois dialogam em sua poesia, escreveu: “cada uma à sua maneira, as poéticas de [PHB] e [ACC] respondem criticamente ao legado de Cabral a partir daquilo que eu chamaria de reinvestimento do corpo como instância inseparável da textualidade”. De fato, como observamos nos capítulos 3 e 4, o corpo é retomado e reconfigurado poeticamente na obra de ambos de várias formas e para vários

fins. Em Ana C., o poema “Minuta de férias”, retirado de **Antigos e soltos**, coaduna, justamente, a dimensão corporal da “experiência” do “eu” à poesia de Pessoa e Cabral:

1

Fraturó as mãos. Me reúno com casal em lugar ermo. Máquina de escrever é peça irônica entre bagagens. “Faz vinte dias não olho o espelho” me diz ela. “Faz vinte dias não escrevo palavra” digo-lhe em revide. Estaríamos a falar da mesma coisa? Enquanto isso eu e ele discutimos a grandeza dos poetas. Entre um Pessoa e outro me aconselha estilo enxuto. Estaria a falar em pouca lágrima? Faço pouca fé. [...] Manietada a memória não escapa das três extremidades. Nem mãos tenho para atirar a flauta seca ao mar. No gesso estéril aqueço mitologias: o casal se encolhe exato e cabe na palma branca e dura que me atrela.

(Cesar, 2013, p. 330)

De início, a “fratura das mãos” já nos remete a um sujeito posto a enunciar a partir da cisão ou fragmentação de seu “corpo”, algo que ocorre em outros poemas da autora, como em “13 de setembro de 1977”: “voltar a escrever enfrentar o fantasma do gênio outra vez. Sonhar que é uma falsa grávida. [...] Meus pedaços trabalham detachados, olho pra mão, pra letra, pra perna, pros dentes escovados” (Cesar, 2013, p. 378). Por mais sutil que possa parecer, o verbo “fraturar” que inicia o poema flexionado na primeira pessoa do singular, abre as possibilidades de leitura para que analisemos as “fraturas” nas relações que se formarão entre o “eu” e a alteridade, representada pelo “casal” e pelos poetas com os quais o texto dialoga. O diálogo entre o “eu” e “ela” é sintomático em relação a essa prenunciada cisão do sujeito: “‘faz vinte dias não olho o espelho’, me diz ela. ‘Faz vinte dias não escrevo palavra’ digo-lhe em revide. Estaríamos a falar da mesma coisa?” (Cesar, 2013, p. 330). É interessante notar a simetria das “falas”, ambas correspondem a determinado impedimento em relação ao reconhecimento ou construção de si, da “subjetividade”. “Ela”, que parece impedida de “olhar-se” no espelho, não pode se “reconhecer”, enquanto o sujeito lírico, impedido de “escrever”, também se encontra no mesmo impasse, pelo mesmo período. A questão que o sujeito “destina” é o que, por fim, nos faz pensar que o “eu” e “ela” estejam interligadas, como se fossem a mesma *persona*: “estaríamos a falar da mesma coisa?” (Cesar, 2013, p. 330).

Assim, reconhecer-se no espelho e escrever seriam, no poema e, em linhas gerais, na obra da autora, maneiras similares de formação do efeito de intimidade, pois guardam em suas especificidades o caráter artificial, a possibilidade do fingir. Nesse sentido, tanto o espelho, que proporciona certa imagem de quem o olha – sempre passível de distorção a depender do espelho –, quanto a escrita que, subordinada à linguagem poética, torna-se mais infensa aos “rasgos de

Verdade” (Cesar, 2013, p. 68), são recursos que, no texto, aproximam o “eu” do “outro” pelo impasse, de maneira a inferirmos que talvez estejamos lendo a bifurcação da mesma “voz” lírica.

Ainda sob a égide das fraturas e das possíveis relações com a alteridade, notamos que “minuta de férias” é engendrado por meio de triangulações. Para além do triângulo que envolve o sujeito lírico e o casal (relativo ao conteúdo, âmbito interno) e o triângulo composto por sujeito, poema e leitor (relativo à leitura, âmbito externo), há a relação triangular a nível intertextual ou de influência, que consideramos ser formada por meio da relação entre o “eu”, Pessoa e Cabral. Nos versos a seguir, podemos ler como esse triângulo intertextual é desenvolvido: “enquanto isso eu e ele discutimos a grandeza dos poetas. Entre um Pessoa e outro me aconselha estilo enxuto. Estaria a falar em pouca lágrima? Faço pouca fé. [...] Nem mãos tenho para atirar a flauta seca ao mar” (Cesar, 2013, p. 330). Nesse trecho, o que se segue pode ser resumido como uma espécie de aconselhamento poético ao “eu”, a partir da poesia de Pessoa.

Nesse diálogo encenado, o interlocutor “propõe” uma possível mudança ao estilo poético do “eu”, como se o texto engendrasse um “ele antilírico”, que sugere ao “eu” um estilo conciso e menos lírico, com “pouca lágrima” (Cesar, 2013, p. 330), alternativa que o sujeito “rejeita”. Se por um lado Pessoa foi citado, de modo a constituir um lado desse triângulo mais voltado à elaboração do efeito de subjetividade, a outra influência que se faz “presença-ausência” é a de Cabral. Diante da impossibilidade de seu corpo e de sua escrita, o que provoca uma sensação de entrave na construção da “subjetividade” desse sujeito, o poema articula essa *persona* a remeter à “Fábula de Anfion”. Em: “nem mãos tenho para atirar a flauta seca ao mar” (Cesar, 2013, p. 330), há a explícita intertextualidade com todo o poema de Cabral, especialmente em relação aos versos finais, em que Anfion lança ao mar sua flauta: “a flauta, eu a joguei/ aos peixes surdos-/ mudos do mar” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 92). Talvez o principal ponto de diferenciação entre o poema de ACC e a “Fábula de Anfion” seja que, Anfion, mesmo imobilizado diante do fracasso de seu projeto, tem o seu “corpo” desimpedido para se livrar da flauta, jogando-a ao mar. Já o sujeito “manietado” do poema de Ana Cristina, com suas mãos fraturadas, é posicionado de forma a não ter escolha, mantendo a flauta consigo.

No entanto, é a partir da posse da flauta que se propõe uma saída ao impedimento do “eu” em “minuta de férias”: “no gesso estéril aqueço mitologias: o casal se encolhe exato e cabe na palma branca e dura que me atrela” (Cesar, 2013, p. 330). Se no poema de Cabral, a flauta é

o símbolo máximo do acaso e da infiltração indomável da subjetividade no poema: “uma flauta: como/ dominá-la, cavalo/ solto, que é louco?” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 92), no texto de ACC a simples posse da flauta parece fazer com que o sujeito, pela imaginação, consiga ultrapassar sua “limitação física” para elaborar sua história sobre a alteridade, o casal, que passa a fazer parte das “mitologias” do sujeito. A mão engessada, tal qual a “luva” em **Lovas de pelica**, consegue “desentranhar” e manipular o “real” do poema para recriá-lo em outro objeto estético, com certa “assinatura” do sujeito. Assim, entre o “gesso estéril” (Cesar, 2013, p. 330) e a flauta, “minuta de férias” dramatiza a tensão entre o silêncio “puro” de certa poesia antilírica e o indomável acaso da subjetividade lírica.

Destacamos o papel que o poema designa ao sujeito, no sentido de posicioná-lo no centro dessa relação conflituosa entre poesia lírica e antilírica. Em meio a esse impasse de corpos, formas de engendramento de um efeito de expressão individual e linhas poéticas divergentes, a enunciação coloca o sujeito a encenar um “caminho poético singular”. Tal percurso do “eu”, apesar de visivelmente estabelecer esse sujeito mais voltado à poesia lírica, o que pode ser inferido tanto pela não recusa da influência de Pessoa como pelo efeito que a flauta parece ter tido sobre a sua “imaginação”, não desconsidera a possibilidade de ser **performar sobre** o cabralino “gesso estéril” (Cesar, 2013, p. 330), o próprio lirismo a partir de **uma “herança poética”** (Siscar, 2010, p. 153, grifo nosso) **multifacetada**.

Afinal, na obra de Cabral o deserto, a folha de papel em branco, a cal, entre outros, são símbolos não de uma esterilidade de onde não se consegue elaborar ou retirar nenhuma poesia, mas de algum controle sobre a palavra. De modo geral, o que se põe em “minuta de férias”, é a dramatização das crises, seja em relação ao corpo impedido, seja no que tange à suposta clivagem do “eu” em “ela” e, sobretudo, entre determinada poesia lírica, personificada no texto pela figura e obra de Pessoa e certa poesia antilírica, remetendo a determinada “herança cabralina” (Veras, 2020, p. 154), no que diz respeito ao viés mais rigoroso e construtivista<sup>116</sup>. O mais interessante é perceber que, a despeito do que ACC mencionou sobre os “poetas marginais”, seus contemporâneos e, em alguns casos, amigos, fazem parte de uma geração “anticabralina por excelência” (Cesar, 2016, p. 185), o mesmo não se pode afirmar de sua poesia. Segundo Siscar:

---

<sup>116</sup> Segundo Veras (2020, p. 155, grifo nosso), as leituras mais cuidadosas da obra de Cabral apontam para um projeto calcado em “[...] uma reflexão poética sobre o ideal da poesia, não exatamente antilírica *tout court*, mas como língua compartilhável, [o que] explica o desejo de controle composicional, inseparável do controle da **subjetividade, que passa a ser pensada como uma construção realizada no plano das relações da linguagem com o mundo**”.

Quando afirmam que a nova poesia de sua época (que conhecemos como poesia marginal, ou pós-tropicalista) é “anticabralina por excelência”, [...] parece ser no sentido especificamente da presença de temas idiossincráticos, rebeldes à homogeneização esteticista. A teoria da poesia de Ana C. não difere essencialmente da de Cabral, no ponto específico da superação da relação ingênua entre linguagem e realidade (Siscar, 2016b, p. 109).

Portanto, a relação da poesia de ACC com a de Cabral é muito mais complexa e potencialmente mais produtiva se observada a exemplo do que se passa em “minuta de férias”, onde se desenha uma relação triangular, resultado da soma de linhas diferentes que se tocam e formam um projeto aberto a “[...] reivindicar uma poesia que se abre para a subjetividade, para o corpo, para o desejo, sem, contudo, abrir mão de um trabalho com o signo” (Veras, 2020, p. 158). Em “minuta de férias”, a relação com a obra de Cabral é elaborada de forma construtiva, possibilitando que se articule um efeito de subjetividade que não erga “[...] o objeto contra o sujeito, o corpo contra a mente, a letra contra a significação, [a fim de não] perder o essencial, e o mais difícil de conceber: [...] sua implicação recíproca” (Collot, 2018, p. 18).

Um dos diversos poemas na obra de PHB que dialogam com a obra cabralina é “Idílio”. De maneira similar ao que é engendrado no poema de ACC, ainda que as referências à “Psicologia da composição” sejam executadas de forma mais contundente e farta, nesse poema de Britto identificamos uma enunciação poética que é também estabelecida entre determinada concepção de poesia lírica e certa “poesia apolínea” identificada com a de Cabral:

#### Idílio

Um sonho, musculoso e maternal,  
um sonho quer pacificar o mundo.

Desejo de formas claras e puras,  
de nitidezes simples, minerais,  
certezas retilíneas como agulhas.

Nada de nebuloso, frouxo ou úmido  
há de turvar o brilho do cristal  
de uma razão sem jaça e sem nervuras,  
sem óleos malcheirosos e carnisais.

O sonho, sorridente e diurnal,  
espargirá sobre um tûmulo de d vidas  
flores estritamente artificiais,

entre diagonais e ângulos agudos.  
O sonho quer estrangular o mundo.

(Britto, 1997, p. 77)

Predominantemente lírico, o “idílio” em parte da tradição poética ocidental, diz respeito à uma pequena composição que idealiza acerca de temas amorosos, campestres, religiosos ou utópicos<sup>117</sup> sendo, portanto, comparável ao universo semântico do “sonho”. Sonho que, aliás, é também identificado na obra de PHB desde **Liturgia**, como podemos relembrar do primeiro verso de “Logística da composição”: “só o sonho é inevitável” (Britto, 1982, p. 37) e no poema “persistência do sonho”: “– névoa densa e teimosa/ que não há sol que dissolva” (Britto, 1982, p. 53). Apenas a partir desses dois versos, já podemos compreender em que medida a poesia de Paulo Henriques Britto reage à “herança cabralina” (Veras, 2020, p. 154) no que tange, principalmente, ao questionamento de certa leitura de antilirismo executado, cultuado e difundido por meio da obra de João Cabral de Melo Neto. No próprio “Indagações a João Cabral”, cujo título já exemplifica claramente o posicionamento crítico do poeta, podemos ler: “não escrever sobre si,/ como se fosse onanismo/ sentir-se com algum desejo./ Escrever sim sobre coisas/ porque só é limpo e real/ o mineral e alheio?” (Britto, 2013, p. 98). Verificamos que a tensão que existe entre o legado cabralino e a poesia de Britto – tensão essa que persiste em todos os livros, com maior ou menor projeção – se assenta não na recusa convicta dessa influência, mas na crítica a uma poesia fundamentada na busca da “[...] ausência de impressões digitais” (Veras, 2020, p. 164).

Voltando a “Idílio”, observamos que, nesse soneto de PHB, – cuja organização estrófica foi replicada nos “Sete sonetos simétricos”, em **Macau** – duas formas de sonho são interpostas. Tais noções de “sonho” parecem dialogar com a obra de Cabral, principalmente a partir de “Psicologia da composição”. Na obra de Cabral, o “sonho” é comparável à poesia invadida pelo acaso e por uma subjetividade vívida, por vezes corpórea e animalesca: “o acaso, raro/ animal, força/ de cavalo, [...] o acaso, vespa/ oculta nas vagas/ dobras da alva/ distração” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 89-90). Nesse sentido, os primeiros versos de PHB aparentam ser associados a essa concepção corporal e subjetivista de “sonho” ou poesia: “um sonho, musculoso e maternal,/ um sonho quer pacificar o mundo” (Britto, 1997, p. 77). Em cotejo com “Psicologia da composição”, compreendemos que “pacificar” pode estar no verso de Britto empregado com o mesmo efeito da flauta de Anfion que, atacada pelo acaso, constrói Tebas “[...] entre/ mãos frutíferas, entre/ a copada folhagem” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 91), ainda que em meio ao deserto.

---

<sup>117</sup> Cf. “Idílio” (Ceia, 2009, s/p).

Em suma, diríamos que o “sonho musculoso”, esse “raro/ animal [com] força/ de cavalo” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 89) que “[...] quer pacificar o mundo” (Britto, 1997, p. 77), em muito se parece com a consciência na obra de Cabral acerca da “subjetividade indomável” na produção poética, ainda que haja “[...] o desejo de controle composicional, inseparável do controle da subjetividade” (Veras, 2020, p. 155). Entretanto, sabemos da disposição cabralina em exercitar o controle por meio das figuras minerais, claras e artificiais. PHB traz para “Idílio” algumas dessas imagens em grande parte do poema: “desejo de formas claras e puras,/ de nitidezes simples, minerais, certezas retilíneas como agulhas” (Britto, 1997, p. 77). A partir desse terceto, passamos a entrar em contato com um “sonho” de outra espécie, ou seja, aquele mais afinado com aquilo que o sujeito cabralino “deseja” evitar na enunciação: “esta folha branca me proscreeve o sonho,/ me incita ao verso/ nítido e preciso./ Eu me refugio/ nesta praia pura/ onde nada existe/ em que a noite pouse” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 93).

Por mais que o sujeito no poema de Britto seja posicionado e enunciar de forma a retomar certa dicção antilírica, em que “nada de nebuloso, frouxo ou úmido/ há de turvar o brilho do cristal” (Britto, 1997, p. 77), em “Psicologia da composição”, o sujeito lírico na referida obra de Cabral é disposto de maneira a evidenciar o fracasso em se tentar abolir por completo a subjetividade da palavra: “o poema, com seus cavalos,/ quer explodir/ teu tempo claro; [...] seu cimento/ mudo e fresco./ (O descuido ficará aberto/ de par em par;/ um sonho passou, deixando/ fiapos, logo árvores instantâneas/ coagulando a preguiça.)” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 94-95). Como que reiterando o fracasso desse “sonho antilírico”, o poema insiste: “o sonho, sorridente e diurnal,/ espargirá sobre um túmulo de dúvidas/ flores estritamente artificiais,/ entre diagonais e ângulos agudos” (Britto, 1997, p. 77). Esse “sonho diurnal”, mais uma vez, reforça o diálogo com “Psicologia”, em que a noite é onde reside o “açúcar do podre” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 95), ou seja, atua como metáfora para a subjetividade que corrompe o “poema solar”.

A flor, no soneto de PHB, é retomada em seu caráter “estritamente artificial” (Britto, 1997, p. 77), sem espaço para os “[...] óleos malcheirosos e carnavais” (Britto, 1997, p. 77). Já a flor em Cabral, especialmente em “Antiode”, vai sendo transformada, ao longo do poema, em paralelo ao efeito de autoconsciência do sujeito acerca do próprio trabalho poético. Assim, o poema vai deixando sua dicção mais lírica e ingênua: “delicado, escrevia:/ flor!” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 98) para construir a impressão de uma autorreflexão do “eu” acerca da materialidade da palavra “flor”: “[...] (te escrevo:/ flor! Não *uma*/flor, nem aquela/ flor-virtude.

[...] Flor é a palavra/ flor, verso inscrito/ no verso” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 101). Por fim, o último verso de “Idílio” se contrapõe ao ideal de “sonho antilírico” elaborado até então: “o sonho quer estrangular o mundo” (Britto, 1997, p. 77).

O poema de PHB é elaborado pelo “desentranhamento” da célebre problematização entre a poesia lírica e a antilírica na poesia de Cabral. O sujeito, ao “colocar” ambas inicialmente como “sonho”, articula seu “posicionamento” como se “considerasse” utópica uma produção poética que não se propusesse a criticar a tradição, a realizar determinada “[...] **leitura reflexiva da tradição**, [para] recombinar a pluralidade dos passados possíveis e **presentificá-la, como diferença**” (Campos, 1997, p. 269, grifos nossos). Esse traço (meta)crítico do sujeito lírico em “Idílio”, que sabemos que constitui o efeito de subjetividade em grande parte dos poemas de PHB, se propõe a ir além da crítica, isto é, “se apresenta como gesto de origem de uma poesia que se construirá no limiar entre a consciência do nada e o reconhecimento da necessidade de dizer” (Veras, 2020, p. 164). Atitude que vai na contramão de uma concepção mineral e de “[...] fria natureza / da palavra escrita” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 96), como podemos conferir no trecho do poema “II” de “*minima poetica*”:

(...)  
 palavra é coisa feita, construída  
 de uma matéria turva e densa, impura  
 como tudo que tem a ver com vida.  
 A pedra só é bela, embora dura,  
 se meu desejo em torno dela tece  
 uma carne de sentido, e acredita  
 que desse modo abrande e amolece  
 o que só por ser áspero me excita  
 (...)

(Britto, 2013, p. 101)

Tanto os poemas de ACC como os de PHB que dialogam com outros poetas e obras, e mesmo “desentranham” de versos alheios para constituírem o seu “corpo poético”, não o fazem de maneira apartada em relação ao certo mal-estar que alguns críticos observam na poesia brasileira da atualidade, principalmente no que tange à busca por outras formas de mobilizar e se comunicar com o “outro”. Conforme Siscar (2010, p. 153), esse “cisma” na poesia brasileira em muito se deve a como os poetas interagem ou “[...] negam o vínculo com a tradição poética imediatamente anterior, [e reconsideram a] herança poética fundada no cisma da oposição entre a poesia concretista [...] e a poesia do cotidiano”.

Se, por um lado, podemos dizer que os poetas da geração a partir de 1970, tinham que lidar com esse mal-estar generalizado de maneira, em sua maioria, a se posicionar a favor ou contra determinada herança poética, na geração de autores que começaram a publicar no final da década de 1970 e início da de 1980, como é o caso de ACC e PHB, alguns poetas passaram a assumir como tarefa reconsiderar o que se desenvolvia poeticamente nas gerações anteriores de modo a

[...] reavaliar a herança [advinda dessas gerações e], atravessá-la no seu próprio elemento. [...] Desse ponto de vista, alguns dos mais interessantes autores da época são aqueles que sentiram o desacordo, a tensão conflituosa na qual se posicionaram não somente ante a oposição formalismo/informalismo, mas também frente à angústia dos projetos que eles mesmos tinham instaurado como ponto de partida (Siscar, 2010, p. 155-156).

Consideramos que tanto Ana Cristina Cesar como Paulo Henriques Britto, à sua maneira, incorporaram em seus projetos a tarefa de se posicionarem em um lugar privilegiado em relação a essa tensão das correntes vanguardistas, pois ambos executam movimentos de aproximação e distanciamento em relação a essa crise, mostrando-se cientes das possibilidades que essa dinâmica oferece a seu próprio trabalho. Se ACC e PHB buscam em Pessoa e Baudelaire certa referência central para **dramatizar em sua poesia a crise de identidade do sujeito lírico e a destinação ao “outro”**, também é certo que não fecham completamente sua prática para determinada influência da “poesia marginal”, principalmente no que diz respeito à conquista dessa geração em propiciar uma nova visada acerca da **autoexpressão no poema** e em **exercitar sua poesia sobre a linguagem informal sem deixar de estabelecer conexões com a cultura pop**.

Como visto, o mesmo movimento de reavaliação e “desentranhamento” vai em direção a Cabral para reaver o que se pode aplicar como recurso técnico e construtivo e o que se pode criticar do legado cabralino, lembrando que essa crítica não é estanque, pois ela desagua nos poemas, isto é, passa a ser **dramatizada como questão poética** em suas obras. Isso para ficarmos apenas nos poetas cuja intertextualidade e influência ficaram mais patentes e foram mais importantes para o percurso dessa pesquisa, mas lembramos dos inúmeros poetas anglófonos que os influenciaram como Wallace Stevens, Sylvia Plath e Elisabeth Bishop, sem falar em alguns que ambos traduziram, como Emily Dickinson e William Carlos Williams. Segundo Alencar, para quem Ana Cristina e Paulo Henriques são poetas que exercitam em sua poesia essa “crise” de modo produtivo,

[...] o lirismo de ambos é construído tendo em vista a consciência da linguagem. Isso não significa, exatamente, a negação da subjetividade, mas a sua existência encenada na forma de diários íntimos e cartas, em Ana C., e na forma de ‘memória do lido’ ‘em lugar da memória do vivido’ [...], em Paulo Henriques Britto (Alencar, 2016, p. 126, grifos nossos).

Tomando de empréstimo uma observação de Serra (2014, p. 82) sobre a poesia de PHB, que ampliamos para a obra de ACC, observamos que, tanto um como outro são como “mestre[s] de resumo[s] [que realizam] a magistral decantação de um amplo arquivo poético”. Arquivo esse que reclama outros arquivos, formando uma constelação de referências, traduções, epígrafes, paráfrases, variações, citações, entre outras possíveis formas de **desentranhar** da alteridade poética para construir o próprio texto. Essa dimensão intertextual em ambos reflete a permeabilidade de seus projetos poéticos que se abrem a “[...] um outro que é absorvido na criação, evidenciando, [...] o lugar e a importância da alteridade que [...] será assumida pela figura do leitor, em um corpo-a-corpo jamais apaziguado pela linguagem” (Rezende, 2018, p. 122).

Se por um lado a “vampiragem”, como visto, é um *modus operandi* no trabalho dos dois poetas, vejamos mais alguns exemplos de como o sujeito lírico é formado na poesia de ambos, com especial atenção à elaboração do efeito de subjetividade e ao uso do endereçamento como estratégia. Sabemos que em muitos poemas de Ana Cristina Cesar, o sujeito é articulado de maneira a endereçar sua “intimidade” ao leitor. Contudo, em um poema originalmente rejeitado, – que foi parar na “Pasta rosa” até ser descoberto – Ana C. engendra um sujeito cujo efeito de subjetividade reside, prioritariamente, na “autoconsciência”:

sou eu que escrevo agora, aqui nesse cais deserto onde entra sem ser visto um velho cargueiro inglês. Percebo que o seu segredo é que, ao dizer “eu”, este texto realiza a junção entre o real (esta minha vida ou quem a viva), o simbólico (este discurso ou pronome eu que aqui deliro) e o imaginário (este ouvir constante da minha própria biografia); e, ao realizar esta junção, manifesta também o momento que consciente e inconsciente se encontram sobre as pedras úmidas do porto e ao que tudo indica é aí que são produzidos clandestinamente desejos informuláveis. O desejo que me foi devolvido (formulo agora) é o de ser não apenas uma personalidade, mas sobretudo uma Personalidade (que são as únicas personalidades que ganham – eu não disse “merecem – biografias).

MERA QUESTÃO DE MAIÚSCULAS OU MINÚSCULAS

... E assim torturada a minúscula baronesa de macau imita seu cônjuge e rola pelo chão sob os olhares espantados do escritor Carlos Saldanha e da sua falsa coruja, enquanto ecoam pela sala as palavras do seu mestre:

“E basta de comédias na minh’alma!”

(Cesar, 2013, p. 420)

De saída, o poema coloca o sujeito a enunciar-se: “sou eu que escrevo agora” (Cesar, 2013, p. 420), em meio ao “cais deserto”, esse “lugar” de chegadas e partidas que, veremos, é também uma metáfora interessante para pensarmos a questão da subjetividade. O fato do “eu” ser criado em uma situação do “agora”, nos faz lembrar em um dos aspectos levantados por Roche-Jacques (2020) sobre a elaboração dramática na escrita poética: a “presentidade”, ou seja, o efeito criado na enunciação que confere dramaticidade, sobretudo, por configurar a escrita de maneira a dar a impressão de “[...] um evento ‘ao vivo’ no qual algo está em jogo” (Roche-Jacques, 2020, p. 46). O que está em jogo nesse poema diz respeito, em grande medida, a “revelar” o segredo da enunciação lírica, como se o sujeito se distanciasse do texto poético para, de fora dele, expor seus meandros criativos: “percebo que o seu segredo é que, ao dizer ‘eu’, este texto realiza a conjunção entre o real, [...] o simbólico [...] e o imaginário” (Cesar, 2013, p. 420).

O efeito de autoconsciência do “eu” é estabelecido como capaz de enunciar as condições e etapas de sua formação por meio da psicanálise lacaniana. Assim, desse encontro entre o “real”: “(esta minha vida ou quem a viva)” (Cesar, 2013, p. 420), o “simbólico”: “(este discurso ou pronome eu que aqui deliro)” (Cesar, 2013, p. 420) e o “imaginário”: “(este ouvir constante da minha própria biografia)” (Cesar, 2013, p. 420). Recorrendo brevemente à teoria de Lacan, cuja contribuição reside na complexificação em torno do desenvolvimento da subjetividade para além de “consciente” e “inconsciente”, notamos que o sujeito lírico nesse poema é configurado de maneira a encenar um efeito de subjetividade que se fundamenta em uma “autoanálise do eu”. As categorias de “real”, “simbólico” e “imaginário”, na concepção lacaniana, dizem respeito à constituição interdependente da mente humana. Em suma, diríamos que o “real” seria aquilo que não acessaríamos, contudo, por intermédio do “simbólico”, isto é, a linguagem e do “imaginário”, aquilo que seria próprio da imaginação, cria-se um efeito de “real” do qual temos acesso<sup>118</sup>.

Esse encadeamento de instâncias diferentes – nó borromeano de Lacan – que forma a psique humana, engendra o próprio conceito de sujeito para a psicanálise lacaniana, tendo o “simbólico” como categoria principal. Não nos esqueçamos que tudo começa pela entrada do sujeito na linguagem por meio da enunciação: “ao dizer ‘eu’, este texto realiza a conjunção” (Cesar, 2013, p. 420). Esse sujeito, “pronome que delira”, “enlaça” as demais categorias para

---

<sup>118</sup> Cf. “Considerações a respeito do conceito de Real em Lacan”, Wilson C. Chaves (2009).

“realizar” “[...] o momento [em] que consciente e inconsciente se encontram sobre as pedras úmidas do porto e ao que tudo indica é aí que são produzidos clandestinamente desejos informuláveis” (Cesar, 2013, p. 420). Ao sermos apresentados à concepção no poema de elaboração do desejo, estamos, enfim, diante do que é estipulado como “subjetividade” do sujeito. A menção ao “cais deserto” (Cesar, 2013, p. 420) e do “porto” de “pedras úmidas” (Cesar, 2013, p. 420) nos faz lembrar dos versos finais do poema “II”, de “Sete sonetos simétricos” em **Macau**: “porque nenhum descobridor na história/ (e algum tentou?) jamais se desprende/ do cais úmido e ínfimo do eu” (Britto, 2003, p. 42).

Aproximando os dois poemas, tendo em vista essa dinâmica enunciativa da impressão de “autoanálise” do sujeito no poema de ACC, podemos ler esses versos de PHB aproximando a figura do “descobridor” à do poeta que, devido ao seu trabalho sobre a linguagem (o simbólico), está também sujeito aos **desejos clandestinos** que invadem e constituem o poema. Partindo dessa leitura, é como se esse sujeito brittiano “afirmasse” que, assim como o nó borromeano de Lacan teoriza sobre a constituição do sujeito por meio da linguagem, do dizer “eu”, o poeta lírico, na configuração do efeito de subjetividade no poema, não poderia se desvencilhar de tais categorias que se interlaçam seja no “porto” de “pedras úmidas” (Cesar, 2013, p. 420) ou no “cais úmido e ínfimo do eu” (Britto, 2003, p. 42).

Voltando para a elaboração do desejo no poema de Ana C., percebe-se que por meio dos “desejos informuláveis” (Cesar, 2013, p. 420), engendrados pela tensão entre “consciente” e “inconsciente”, – entre “ficção” e “biografia”, entre “eu” e um “outro eu”, etc. – o processo de formação da subjetividade passa a distinguir a “personalidade” de uma “Personalidade”: “o desejo que me foi devolvido (formulo agora) é o de ser não apenas uma personalidade, mas sobretudo uma Personalidade” (Cesar, 2013, p. 420). A maneira pela qual o sujeito é articulado a enunciar seu “desejo”, nos remete à fala de Ana Cristina sobre a “consciência trágica” (Cesar, 2016, p. 303) em constatar que “[...] um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos, [...] texto é só texto, nada mais que texto” (Cesar, 2016, p. 303). Assim, observa-se que o “desejo” dessa “personalidade” é se tornar uma “Personalidade”, com P maiúsculo, no sentido de ultrapassar a sua condição de *persona*, de ser um sujeito com “biografia”, pois essas “[...] (são as únicas personalidades que ganham – eu não disse “merecem – biografias)” (Cesar, 2013, p. 420). A sensação que temos é a de que esse “eu” lírico “deseja” ir na contramão do sujeito “[...] no poema [que] é mais ou menos/ quem assina – mais menos do que mais./ Versão simplificada [...] que é pra poder caber na pauta estreita” (Britto, 2022, p.

12). O sujeito no poema de ACC “requer” sua integralidade e sua unidade psíquica para, dessa forma, ser configurado como algo que não possa mais caber somente na pauta estreita, ter sua “subjetividade” una, e não “[...] lacanianamente estilhaçada” (Moriconi, 1998, p. 16). Entretanto, como fica evidente no final da primeira parte, tudo não passa de um certo desmedimento, ou: “MERA QUESTÃO DE MAIÚSCULAS OU MINÚSCULAS” (Cesar, 2013, p. 420).

A parte final do poema fica espacialmente apartada da primeira e, de fato, nada tem a ver com a discussão psicanalítica sobre a formação do sujeito. O que mais chama a atenção nessa passagem final é a mudança de tom em um mesmo poema: na primeira parte, como já dito, a enunciação é desenvolvida no campo teórico sobre a formação da subjetividade, já na segunda parte, o que se lê é a cena bizarra da “minúscula baronesa de macau” (Cesar, 2013, p. 420) que, “torturada” pela emoção que dramatiza, rola pelo chão sob os olhares assustados de uma plateia. O espaço cênico, a sala, poderia ser tanto uma sala qualquer, onde toma espaço um sarau entre amigos – destaca-se a figura de Carlos Saldanha como “espectador”, “poeta marginal” também publicado em **26 poetas hoje** – quanto uma sala de teatro qualquer. De qualquer maneira, a “voz” de fundo à toda essa encenação vem do último verso do poema “Opiário”, de Álvares de Campos: “e basta de comédias na minh’alma!” (Cesar, 2013, p. 420). No poema de Campos – destinado a Mário de Sá-Carneiro – o navio atravessa o canal de Suez, de regresso do Oriente, rumo a Portugal, o que afeta grandemente o sujeito, que, a bordo, é engendrado de forma melancólica a falar de maneira dramática sobre o vício e sobre as suas sensações confusas, especialmente a crise de identidade: “não tenho personalidade alguma. [...] Não posso estar em parte alguma” (Pessoa, 1998, p. 114). O poema de ACC parece recuperar essa carga dramática do poema de Álvaro de Campos para, além de deixar ridículo e patente a encenação na segunda parte, **reforçar o caráter dramático** da primeira, em que se debate a formação do sujeito.

Observa-se que, na obra de ACC, a questão da formação do sujeito poucas vezes é tratada de maneira mais direta, de forma expositiva, – ainda que literária – como no poema acima, isto é, sem muitos rodeios “confessionais” ou tentativas de persuadir o leitor. Na obra de PHB acontece o contrário, a impressão que se tem é que Britto prefere desenvolver tais questões teóricas, (meta)críticas e filosóficas de forma direta, apostando na capacidade de contenção da forma para atingir os efeitos desejados. Como um verso em “Fisiologia da composição” aponta, – aspecto reiterado e expandido em Serra (2014) – o poema, a enunciação

poética em PHB é “[...] menos arquitetura/ que balística” (Britto, 2003, p. 17), o que quer dizer que o rigor formal, a concisão e a destinação parecem ser operados no poema, na grande maioria das vezes, sob pressão que, por sua vez, explode em direção ao leitor. Vejamos outro poema de PHB em que tematiza, de maneira diferente, alguns aspectos da formação do sujeito:

Cosmogonia para todos

Num mesmo espaço, lado a lado,  
entre um começo imemorável  
e um fim inimaginável,

O vivido e o só desejado  
se acotovelam, imiscíveis,  
e de algum modo convivem,

formando um cosmo compacto  
em que graus vários de existência  
– da mais ostensiva presença

ao nada mais contrafacto –  
compactuam na convicção  
de que seguem em direção  
a uma coisa qualquer, e não  
(o que não é a mesma coisa)  
a qualquer coisa.

(Britto, 2022, p. 40)

O poema traz em seu título a sinopse do que devemos esperar por meio da leitura. O termo “cosmogonia” se aproxima à ideia de “nascimento do universo”. Transportado para uma abordagem filosófica, podemos interpretar a “cosmogonia” ainda como um fenômeno de nascimento do sujeito, de seu “universo” próprio. Sendo assim, pelo título, fica relativamente bem definido ao leitor, – característica que é menos assertiva nos poemas de ACC, até porque, muitos de seus poemas não têm título – que o poema abordara alguma espécie de “explicação da criação” de forma mais direta e objetiva, afinal, trata-se de um poema para “todos”. Eis outro ponto de semelhança na poesia de ACC e PHB: ambas articulam suas estratégias de endereçamento próximas da noção de “exercício de cidadania”, o que põe em cena a “travessia” do poema e do “eu” em direção à alteridade como um modo de reforçar o “[...] valor ético-político da tensão entre autoria e leitura, [...] considerada uma estratégia simultânea de sedução e irritação de interlocutores/leitores” (Pedrosa, 2014, p. 73).

A princípio, “cosmogonia para todos” engendra o espaço que, tal qual o poema, também encerra uma temporalidade própria: “num mesmo espaço, lado a lado,/ entre um começo

inmemorável e um fim inimaginável” (Britto, 2022, p. 40). Segundo Silva (2023, s/p), “em *Cosmogonia para todos* [...] o poema é o campo para o qual as contradições concorrem e onde passado, presente e futuro se imiscuem”. Um olhar mais atento para esses primeiros versos é capaz de enxergar a dimensão humana desse “espaço-tempo”. Se utilizarmos a conceituação lacaniana a partir do poema de Ana Cristina, o “inmemorável”, estaria próximo do conceito de “real” ou algo como “inacessível” e o “inimaginável”, próximo ao conceito oposto ao de “imaginário”, isto é, certa incapacidade de criação. Ambos, como visto, dizem respeito à formação da subjetividade do “eu”, sugerindo que o poema aborda a “cosmogonia” no sentido do “nascimento” do Ser.

Os próximos versos corroboram tal versão: “o vivido e o só desejado/ se acotovelam, imiscíveis, e de algum modo convivem,/ formando um cosmo compacto” (Britto, 2022, p. 40). A exemplo de outros poemas de **Fim de verão** em que se dramatiza uma “poesia *da* crise” (Veras, 2015a, s/p), “cosmogonia para todos” põe em cena o momento primordial da crise de identidade própria da formação do sujeito lírico. Assim, o “vivido”, ou seja, a “biografia” ocupa o mesmo espaço do poema com o “desejado”, isto é, o **dever** de um sujeito (Combe, 2010, p. 128), que “requer” “[...] não ser apenas uma personalidade, mas sobretudo uma Personalidade” (Cesar, 2013, p. 420). Nesse sentido, é como se Britto buscasse realizar uma solução poética de parte daquilo que desenvolveu teoricamente acerca do conceito de “Pós-lírica”, principalmente no que tange à problemática entre a “memória do vivido” (Britto, 2000, p. 126) e a “memória do lido” (Britto, 2000, p. 126). Conforme Britto, o poema lírico deve, sobretudo, buscar a identificação com a experiência do seu leitor ao tematizar a experiência do autor:

Para o poeta lírico, a memória individual é a principal matéria-prima poética; para o poeta pós-lírico [...] são as suas leituras que constituem o material básico a ser elaborado pela poesia. [...] A poesia lírica proporciona ao leitor o prazer de identificar-se com o poeta enquanto ser humano que viveu as mesmas experiências básicas, e ao mesmo tempo diferenciar-se dele pelas circunstâncias pessoais. Lendo Emily Dickinson, que viveu em outro país e outro século, que era mulher enquanto sou homem, que nunca saiu da casa paterna enquanto eu já morei em mais de dez endereços, [...] dá-me um prazer intenso constatar que temos uma série de intuições semelhantes. [...] Foi ao comparar essas percepções e pensar suas semelhanças e diferenças que elaborei parcelas importantes da **minha persona lírica**, que por sua vez é uma parcela importante do que considero a **minha personalidade** (Britto, 2000, p. 129, grifos nossos).

Já que, na poesia em geral, muito se deve à questão da intertextualidade, – sendo a própria poesia de PHB, como já mencionado, amplamente intertextual – fica evidente como o

autor considera que deva ser concebido o poema lírico contemporâneo: deve-se privilegiar o discurso a partir da “memória do vivido” (Britto, 2000, p. 126) e, quando realizado em conjunto com a “memória do lido” (Britto, 2000, p. 126), deve-se privilegiar o “[...] prazer de toda escrita teórica [ou] as próprias questões poéticas, [aproximando-se] do discurso crítico” (Britto, 2000, p. 129-130). Desse modo, poderíamos pensar “cosmogonia para todos” como uma possível realização poética desse poema lírico contemporâneo idealizado por Britto, cuja enunciação, ainda que voltada para uma discussão teórico-filosófica, não fecha seu jogo de significações de modo que o leitor necessite recorrer a “[...] um cabedal de conhecimentos de tal modo especializado que a leitura só se torna viável se for feita paralelamente com uma série de notas e explicações” (Britto, 2000, p. 128).

Em suma, ao enunciar sobre o momento inicial de formação do sujeito lírico, o poema pode também destinar ao leitor conceitos primordiais sobre a formação da subjetividade humana, tal qual observamos na abordagem lacaniana. Se na criação do sujeito do poema, são necessários o trabalho do “olhar estetizante” (Cesar, 2013, p. 68) sobre determinada “biografia”, ou ainda o “[...] trabalho simultâneo da emoção e da matéria verbal” (Collot, 2018, p. 16), na formação da subjetividade do ser humano, a memória articularia o “mito de formação” a que todos estariam submetidos. Quanto à dramatização nesse poema de Britto, verificamos que ela é desenvolvida a partir das lacunas que emergem desse “cosmo compacto” (Britto, 2022, p. 40) do poema, “em que graus vários de existência – da mais ostensiva presença/ ao nada mais contrafacto – / compactuam na convicção/ de que seguem na direção/ a uma coisa qualquer” (Britto, 2022, p. 40). Ao consideramos que a dramatização da escrita poética encontra seu potencial ao “[...] provoca[r] uma margem de indecisão no verso” (Rezende, 2018, p. 122), percebe-se que, por meio dessa “cosmogonia”, em que o “eu” “discorre” sobre o paradoxo de uma “ostensiva presença contrafactual”, certa teatralidade é reforçada por meio da inconstância e da imprecisão de uma linguagem poética que, dobrada sobre o próprio “mito de formação”, reitera a encenação de suas crises internas.

Pela via do corpo, tanto ACC como PHB performam uma escrita que também toca na questão da crise do sujeito e da poesia. Frequentemente, a obra de ACC engendra poemas nos quais o corpo é constantemente evocado, tanto para “seduzir” o leitor, criando um efeito de intimidade, como para teorizar sobre literatura. A exemplo, recuperamos trechos de “Arpejos”, em que o sujeito, “[...] com coceira no hímen” (Cesar, 2013, p. 26), “expõe” a “intimidade” de seu “corpo” ao passo que “reflete” sobre leitura: “meus olhos leigos na certa não perceberam

que um rouge a mais tem significado a mais. [...] Em vez decidi me dedicar à leitura” (Cesar, 2013, p. 26). Em outros, a superfície do corpo e do poema se confundem na enunciação: “o coração tem pouca ironia de tardinha/ segredos carnais à flor da pele/ poemas desencarnados aguardando” (Cesar, 2013, p. 320). Em alguns casos, o rosto é a parte do corpo posta em cena para dramatizar (des)encontros com o “outro”:

ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. [...] Aguardo crise aguda de remorsos. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção (Cesar, 2013, p. 26).

Já em alguns poemas de PHB, o corpo é, muitas vezes, um corpo estranho, animalesco e ridículo, como o caso do “panda/ desgracioso” (Britto, 1997, p. 83), do “cágado inútil”, “com as quatro patas viradas pro ar” (Britto, 2003, p. 9) e do “peixe palerma” (Britto, 2007, p. 47). O corpo aparece ainda como um entrave gerado pelo próprio poema: “música ingrata, música orgulhosa,/ capaz de se enquistar nos intestinos/ [...] em cálculos duros e cristalinos” (Britto, 2012a, p. 15). Em outros textos, o rosto – tal qual o sujeito na terceira parte de “Arpejos” – é tanto o meio pelo qual se configura o efeito de subjetividade como o principal motivo de estranhamento: “alguém esboça um gesto/ – mas não, não era esse o gesto, e o rosto/ o tempo todo não é mais o mesmo” (Britto, 1997, p. 75). Convém aproximarmos dois poemas em que o rosto é a parte do corpo eleita para tematizar o estranhamento na enunciação que, veremos, desliza para uma reflexão sobre o estranhamento próprio na construção desse “corpo incorpóreo” que é o sujeito poético:

onze horas

Hoje comprei um bloco novo.  
Pensei: a você o bloco, a você meu oco.  
Ao lápis a mão e os pensamentos em coro  
Me sugeriam rimas e sons mortos.  
Para, coisa. Se oculta, rosto.  
Cessa estes ecos porcos,  
Esta imundice coxa, este braço torto  
Reabre o tapume verde do poço,  
Salta dentro, ao negrume tosco  
E se nada resta afoga-se no lodo  
Para que sobre o resto do nada, o sono.  
(Sussurro.) Euvocê.

*maio/68*

(Cesar, 2013, p. 145)

Publicado pela primeira vez no volume póstumo **Inéditos e dispersos** e a julgar pela datação logo abaixo do poema – característica que desapareceria em trabalhos posteriores – “Onze horas” foi escrito aos quinze anos da poeta. A princípio, há a menção ao “bloco” no poema que, além de remeter a um simples bloco de anotações ou à escrita do diário, é vinculado ao efeito de desejo do sujeito lírico e ao endereçamento: “pensei: a você meu bloco, a você meu oco” (Cesar, 2013, p. 145). O bloco é posicionado enquanto objeto que movimenta o desejo tanto de organizar poeticamente um sujeito e seus “[...] pensamentos em coro” (Cesar, 2013, p. 145) quanto como meio de abrir ao “outro” o “vazio” desse sujeito: “[...] a você meu oco” (Cesar, 2013, p. 145). O endereçamento do “oco” ao “você” solicita o preenchimento tanto do sujeito lírico como do “bloco”, dois “corpos” que, mais uma vez, se confundem na poesia de ACC. Sendo a poesia de Ana Cristina em muito pautada na conjugação erótica entre texto e corpo, não se pode deixar de inferir o “convite” à relação sexual com a alteridade, “[...] para que o outro venha, assuma seu tesão e sua responsabilidade (Siscar, 2023, p. 15), junto ao “corpo do eu” e do bloco. A relação entre o “eu” e o “você”, provavelmente o “leitor”, é exercitada desde o início e culminará em uma radicalização tanto da forma quanto do “desejo” do “eu”. Nesse sentido, o endereçamento nesse poema também funciona como estratégia de ampliação dos efeitos de leitura, algo como o **compartilhamento de uma “experiência da crise”** (Pedrosa, 2014, p. 81), já que esse “tesão” no texto é impraticável enquanto relação íntima entre corpos, o tesão no poema é da ordem de um “tesão encenado”, ainda mais fingido que o “tesão do talvez” (Cesar, 2013, p. 90).

O “bloco” surge para deflagrar a escrita de um modelo específico de texto poético e de exercício de subjetividade, isto é, com “[...] rimas e sons mortos” (Cesar, 2013, p. 145). A enunciação lírica do sujeito que, em um primeiro momento, está voltada principalmente a configurar a impressão de subjetividade do sujeito pelo ato de escrever poesia em seu bloco novo, é interrompida: “para, coisa. Se oculta, rosto” (Cesar, 2013, p. 145). O “rosto”, em conjunto com outros vocábulos que remetem ao “corpo”, formam no poema um “corpo estranho”, um tanto quanto disfuncional: “meu oco” (Cesar, 2013, p. 145), “rosto oculto” (Cesar, 2013, p. 145), “braço torto” (Cesar, 2013, p. 145). Como citado anteriormente, esse corpo grotesco é muito realizado na poesia de PHB, contudo, no caso da poesia de ACC, observa-se a tendência de **endereçar esse corpo a um “outro” como estratégia para a “sedução”**, voltada para a construção do efeito de subjetividade. Relembremos, nesse sentido, o poema “I”: “enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus

bicos. Então rabisco as folhas deste álbum” (Cesar, 2013, p. 206), em que a enunciação é desenvolvida “[...] entre a teatralização da intimidade e a convocação do leitor” (Veras, 2020, p. 168).

Para além da encenação do desejo, nesse poema, “ocultar o rosto” é também colocar o sujeito a criticar determinada poesia de “[...] rimas e sons mortos” (Cesar, 2013, p. 145). As passagens que remetem a um corpo atrofiado parecem ser engendradas também como crítica a determinada poesia que não admite a manifestação afetiva, posicionamento que o “eu” “dramatiza”: “para, coisa. Se oculta, rosto./ Cessa estes ecos porcos,/ esta imundice coxa, este braço torto/ Reabre o tapume verde do poço,/ salta dentro, ao negrume tosco./ E se nada resta afoga-se no lodo/ Para que sobre o resto do nada, o sono” (Cesar, 2013, p. 145). A impressão que o sujeito “passa” ao se referir aos poemas como “[...] rimas e sons mortos” (Cesar, 2013, p. 145), como “coisa” e ao esconder o “rosto”, sugere que o “eu” é posicionado a escamotear do poema qualquer traço de subjetividade, “[...] estes ecos porcos,/ esta imundice coxa” (Cesar, 2013, p. 145). Tal descrição remete à poesia antilírica, que estava em alta no ano em que “Onze horas” aparentemente foi escrito (1968). O que o sujeito encena acerca dessa crise, entre endereçar e “endereçar seu corpo” a um “outro”, por si só, consiste em um exercício que contradiz esse suposto posicionamento antilírico do “eu”. Vale lembrar que, esse conflito entre as vanguardas literárias brasileiras desse período (1960-1970) foi vivenciado tanto por ACC como por PHB. Britto chegou a destacar que essa tensão entre duas correntes estéticas diferentes, principalmente no que diz respeito à formação da subjetividade no poema, o fez se considerar “[...] um primitivo, um romântico anacrônico; por isso me envergonhava de meu melhor poema muito mais do que de meu conto mais desengonçado” (Britto, 1991, p. 265).

A contrapelo do discurso antilírico, a distância pretendida e exercitada entre subjetividade e poema é superada, o sujeito é recomposto de modo a subverter tal distanciamento encenado no poema por meio do último verso: “(sussurro.) Euvocê” (Cesar, 2013, p. 145). O movimento que reconfigura o sujeito no poema, bem como restabelece sua “subjetividade”, é a aglutinação do “eu” ao “outro”: “Euvocê” (Cesar, 2013, p. 145), o que nos faz pensar na abordagem teórica contemporânea que busca compreender a formação do efeito de intimidade do “eu” a partir de relação com a alteridade no poema. Conforme Collot (2018), as relações no poema devem ser verificadas segundo suas implicações recíprocas, isto é, na retomada crítica sobre a lírica moderna, evita-se a leitura que mutile as relações entre texto e sujeito lírico. O que é articulado no poema a partir do verso: “para, coisa. Se oculta, rosto.”

(Cesar, 2013, p. 145), gera um abismo e a impossibilidade de troca entre duas instâncias – “coisa” seria o poema e “rosto” representaria a “subjetividade” – que, de fato, não se opõem. Em Collot (2018) fica explícito como o autor e parte da crítica pretende reelaborar como a “afetividade” é realizada na poesia moderna e contemporânea. A própria fórmula “matéria-emoção”, – sob a qual o poeta e professor francês se debruça para desmistificar reducionismos interpretativos – sugere a superação de tal visão dicotômica:

A poesia moderna nos convida a [...] tentar compreender como o sujeito lírico se constitui em uma relação com o objeto, a qual passa, nomeadamente, pelo corpo e pelo sentido, mas que faz sentido e nos comove através da matéria do mundo e das palavras. [...] No poema, misturam-se intimamente a expressão de um sujeito, a construção de uma imagem do mundo e a elaboração de uma forma verbal (Collot, 2018, p. 18).

Na direção do que Collot (2018) escreveu acerca do poema constituir-se como campo de confluência entre subjetividade, imagem de mundo e elaboração verbal, Rabaté (2005, p. 69, Tradução de nossa autoria)<sup>119</sup> chama a atenção para uma noção de sujeito lírico não só enquanto processo, mas como acontecimento permeável: “o estado do ‘eu’ lírico tem uma particularidade que parece remeter simultaneamente para uma voz singular, para um tema específico e, ao mesmo tempo, tem uma transparência, uma porosidade particular”. A concepção em Collot (2018) de um sujeito lírico como “mistura íntima” e heterogênea com a linguagem e a alteridade, bem como a imagem em Rabaté (2005) desse sujeito formado por meio de sua “porosidade”, isto é, que “se deixa” invadir pelas tensões encenadas no poema sem perder a sua “voz”, corresponde, em alguma medida, ao que Siscar, a partir da poesia de ACC, apontou como provável modelo de dramatizar de forma sensível “[...] outro tipo de experiência da ética” (Siscar, 2011, p. 48). O ensaísta, de maneira a compreender como, na poesia contemporânea, são engendradas novas “políticas da intimidade”, afirma que a impressão de subjetividade deveria ser elaborada “[...] em sua produtividade característica, [como] um modo de apontar para os vazios da interioridade em que nos situamos; um modo tão contundente que transforma esses vazios em espaço de convivência, de destinação, de herança” (Siscar, 2011, p. 48).

Nesse sentido, em “onze horas”, ao nos depararmos com esse último verso que, “secretamente”, desliza o “eu” em direção ao “outro”: “(sussurro.) Euvocê” (Cesar, 2013, p. 145), observamos certa encenação desse “[...] espaço de convivência, de destinação, de

---

<sup>119</sup> Cf. “*Le statut du «je» lyrique a ceci de particulier qu'il semble à la fois renvoyer à une voix singulière, à un sujet précis et en même temps il a une transparence, une porosité particulière*”.

herança” (Siscar, 2011, p. 48), já que percebemos que essa aglutinação, para além de ser engendrada a partir do trânsito entre o “eu” e o “você” e performar o conceito de “implicação recíproca” (Collot, 2018, p. 18), recupera o gesto criativo de poemas como “*El desdichado*” de Nerval, em que o sujeito “desliza” para ocupar a posição de vários “outros”, e a máxima rimbaudiana do “eu é um outro” (Rimbaud, 2020, p. 9). Em última instância, poderíamos pensar ainda que, o impasse entre a encenação do “desejo carnal” e o próprio endereçamento, constitui uma forma de “teatro paratópico”, no que diz respeito à impossibilidade da comunhão dos corpos. Entretanto, de certa forma, o poema dramatiza a nível verbal uma alternativa para o “encontro” entre o sujeito e o “outro” por meio da conjunção entre os elementos de valores dêiticos “eu” e “você”.

De forma a conduzir a discussão em torno do “corpo” e os possíveis desdobramentos teóricos acerca do sujeito, apresentamos um poema de PHB que posiciona um rosto que se revela estranho ao próprio “eu”:

I

Esse rosto que me olha de esguelha  
(talvez para não ser reconhecido)  
Não é o mesmo que ontem vi no espelho,

o rosto familiar de um velho amigo  
que desde sempre eu via à minha frente  
e que no entanto agora anda sumido.

Não. Este novo é um rosto diferente,  
de quem está ali a contragosto,  
só por honra da firma, e se ressentido

da obrigação de refletir um rosto  
que – fora um ou outro aspecto físico  
que nada significa – é o seu oposto.

(Um dos dois rostos é um impostor, no mínimo.  
Um dos dois vai ouvir: Pára com isso,  
porra. É com você mesmo, seu cínico.)

(Britto, 1997, p. 115)

O tema do não reconhecimento de si e do “outro” é frequente na poesia e na prosa de PHB. Nos versos finais de “Balancete”, de **Liturgia da matéria**, após o sujeito “rever” e “recriar” o seu “passado” na enunciação, podemos ler: “falhei até no fracasso. Agora o jeito/ é me encarar de frente/ e me reconhecer” (Britto, 1982, p. 32). No conto “Uma visita”, presente

em **Paraísos artificiais**, o narrador-personagem, ao ser retirado da cama quando prestes a dormir, ouve uma voz lhe chamar da rua, de frente ao seu prédio. O homem de frente ao prédio parece, paradoxalmente, estranho e familiar:

[...] Vou até a janela e olho para baixo. Na rua vejo um vulto em pé, bem em frente ao prédio, com o rosto voltado para cima. O rosto está imerso na penumbra [...] não me é possível reconhecê-lo; mas a pessoa que me olha do meio da rua, [...] claramente me reconhece, me cumprimenta e [...] pede que eu jogue a chave com a naturalidade de quem já fez esse pedido muitas vezes antes (Britto, 2004, p. 18).

E assim, entre a vaga impressão de familiaridade e o desconhecimento de si e do “outro”, a narrativa vai sendo encapsulada até que os dois personagens são levados a trocar de posição e, conseqüentemente, embaralhar o foco narrativo. Um exemplo mais recente do trabalho do autor com essa tópica, pode ser visto no poema “IV” do ciclo “*Quatre nuits d’un rêveur*”, em **Fim de verão**: “alguém me chama lá fora/ (ninguém que eu conheça/ num lugar que nunca vi/ (que ao mesmo tempo é aqui/ [...] pedindo que eu desça agora. [...] É quando por fim respondo/ minha própria voz me desperta/ e ninguém me chama mais” (Britto, 2022, p. 44).

Se, no poema de ACC, o rosto servia de metáfora para a subjetividade constantemente reprimida ao longo do texto, o poema de Britto em questão encena uma concepção de “rosto” próximo do que simboliza a máscara, o que, ao invés de impedir a construção da subjetividade, abre para possibilidades de leitura diversas, já que a enunciação se ocupa em desenvolver um sujeito posicionado diante de uma estranha “subjetividade espelhada”. A partir dos versos iniciais: “esse rosto que me olha de esguelha/ (talvez para não ser reconhecido)/ Não é o mesmo que ontem vi no espelho,/ o rosto familiar de um velho amigo” (Britto, 1997, p. 115), fica patente que o sujeito “suspeita” do próprio reflexo no espelho. A partir daí o poema é articulado em torno desse “cisma” do “eu”, a impressão que temos é de estar acessando as elucubrações do sujeito acerca da dissociação da imagem que “vê”, seu “eu dessemelhante”, e a própria “memória”. O próprio efeito de passagem de tempo, entre um “ontem” e um “agora”, reforça a cisão e o efeito de estranhamento desse “eu”. Nessa enunciação pendular, o “rosto familiar” (Britto, 1997, p. 115) se torna “um rosto diferente” (Britto, 1997, p. 115) e, gradativamente, vai se transformando em um rosto “impostor”, como se a “autoimagem” do “eu” fosse paulatinamente sendo transfigurada em simulacro ou máscara. O rosto que é refletido ao sujeito lírico não é o “seu” e nem mesmo de seu “velho amigo” (Britto, 1997, p. 115), isto é, da “memória” da própria “feição”, mas de “alguém” desconhecido.

Nos tercetos seguintes, a discussão se adensa, o sujeito é colocado a analisar mais a fundo seu “outro eu”: “[...] este novo é um rosto diferente,/ de quem está ali a contragosto,/ só por honra da firma, e se ressentido/ da obrigação de refletir um rosto/ que – fora um ou outro aspecto físico/ que nada significa – é o seu oposto” (Britto, 1997, p. 115). O mais interessante é que, dessa vez, paradoxalmente, o sujeito parece compreender o seu “outro eu” refletido no espelho. Se antes, a enunciação se pautava no efeito de memória e no “estranhamento” do “eu” diante desse “outro”, nesses versos, o sujeito parece enunciar **de dentro** da figura desse “outro”, como se pudesse invadir a “subjetividade” alheia para “sentir” o “desgosto” e o “ressentimento” dessa imagem que representa o sujeito lírico. O suposto ponto de virada desse impasse é articulado no último terceto: “(um dos dois rostos é um impostor, no mínimo./ Um dos dois vai ouvir: Pára com isso,/ porra. É com você mesmo, seu cínico.)” (Britto, 1997, p. 115). Não coincidentemente escritos entre parêntesis, tais versos parecem endereçados ao leitor, como se a intenção fosse preparar o leitor acerca do enfrentamento entre os “dois rostos”. Contudo, eis o ponto de semelhança fundamental entre esse poema de PHB e “Onze horas”, de ACC: o conflito, apesar de endereçado e anunciado, tal qual o “teatro paratópico” do “tesão do talvez” (Cesar, 2013, p. 90), não se realiza. Terminamos a leitura do poema sem descobrir quem é, de fato, o impostor, entretanto, nossa tarefa não necessita dessa confirmação. Pela impostura identificada ao longo do texto, podemos inferir que o efeito de subjetividade, tanto no poema de ACC como no poema de PHB, é construído como enganação e promessa. O que realmente difere, em relação à construção da impressão de subjetividade nos dois poemas, diz respeito à relação do “eu” com a alteridade.

No poema de Ana C., ocorre um movimento de “dentro para fora”, espécie de **oferecimento de si e conclamação do outro em si** como questão central para o desenvolvimento tanto do efeito de subjetividade como da discussão teórica nos versos seguintes. No poema de Britto, o movimento é contrário, parte da “impressão” distorcida do “outro” no espelho, isto é, tudo acontece “de fora para dentro”. Da **impressão negativa do “outro” (de “um si”) no espelho** ao **“teatro do conflito”**, a impressão de subjetividade vai sendo elaborada no poema. Essa diferenciação diz respeito também à questão do desejo, ou seja, se no poema de ACC o sujeito “destina” seu “desejo de preenchimento” ao “outro”, o sujeito no poema de PHB repugna o que enxerga no espelho, relação que é articulada ao contrário daquilo que Nancy afirmou sobre imagem e desejo: “a imagem é desejável ou ela não é imagem” (Nancy, 2016, p. 102). O sujeito não “deseja” a sua imagem, pois não a reconhece,

bem como não aceita a sua “novidade” ou “[...] um ou outro aspecto físico” (Britto, 1997, p. 115) idêntico. Entretanto, é a partir dessa contradição, que é estabelecida a partir desse espaço intervalar e desconfortável, que o poema desenvolve a impressão de subjetividade desse “eu”.

Ao aproximarmos as contribuições de Collot (2018) das análises acima, parece válida a leitura de que, em ambos os casos, os sujeitos são configurados a encenar um tipo de “experiência do despertencimento”. Segundo Collot (2018, p. 51), é por meio da relação com a alteridade que o sujeito é configurado como um “estranho por dentro – por fora”. Nesse processo, o “eu” lírico é colocado a dramatizar sobre determinada “experiência de despertencimento de si”, – representada pelo “oco” do sujeito no poema de ACC e por meio do “rosto desconhecido no espelho” no poema de Britto – “não para se contemplar no narcisismo do eu, mas para se realizar a *si mesmo como um outro*, [...] [em uma] relação constitutiva com um exterior que o altera” (Collot, 2018, p. 52). Ampliando a discussão de Collot (2018) sobre o papel fundamental da alteridade na formação do sujeito para a teoria da poesia em si, destacamos um comentário de Maulpoix (2005, p. 155, Tradução de nossa autoria) para reforçar que tanto os poemas de ACC e PHB como a obra poética de ambos, encerram determinado: “[...] esforço da poesia [...] em querer falar com o mundo, com os outros, consigo mesma, ou mais precisamente com a quantidade de alteridade que trazemos dentro de nós”<sup>120</sup>.

Se por um lado, observamos que os poemas analisados – “dramas rápidos mas intensos” (Cesar, 2013, p. 90) – em conjunto nesse capítulo exercitam certo “drama da destinação” (Siscar, 2018, p. 613), no sentido de ampliar os efeitos dramáticos acerca da crise e da formação do sujeito poético tendo em vista a coparticipação da alteridade, por outro, na obra dos dois poetas, encontramos poemas que articulam uma enunciação mais direta e lúcida no que diz respeito à formação do sujeito:

poema óbvio

Não sou idêntica a mim mesmo  
sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista  
Não sou divina, não tenho causa  
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:  
Sou a própria lógica circundante

(Cesar, 2013, p. 172)

<sup>120</sup> Cf. “*L’effort de la poésie [...] à vouloir prendre langue, avec de monde, avec autrui, avec soi-même, voire plus précisément avec la quantité d’altérité que l’on porte en soi*”.

“Poema óbvio” é, tal qual nos é introduzido pelo título, um texto em que forma e conteúdo são articulados em conjunto para comunicar algumas considerações óbvias acerca da “voz” que “fala” no poema. Bem distante dos poemas longos, como **Correspondência completa**, em que a narrativização prolixa do discurso se apoia no jogo do endereçamento difuso de uma “carta desmontada”, esse poema de ACC é curto, claro e, de modo geral, não endereça de maneira contundente. A principal linha de desenvolvimento em sua enunciação é tratar de maneira enfática e expositiva sobre a configuração do sujeito lírico. Em todos os versos, o pronome pessoal “eu” é utilizado para introduzir algum tópico relativo ao sujeito que, como observado na grande maioria dos poemas de Ana Cristina, carrega consigo a marca de gênero: trata-se de uma enunciação a partir de uma “voz” de “mulher moderna desconhecida” (Cesar, 2013, p. 68). A julgar pela maioria de negativas que engendram ou mesmo iniciam versos do poema, artifício que reforça a ideia de uma formação problemática do sujeito, verificamos que a “crise de identidade” do sujeito será também desdobrada teoricamente em “crise da poesia”.

No primeiro: “não sou idêntica a mim mesmo” (Cesar, 2013, p. 172), o que se expõe é a cisão desse “eu”. “Saber-se” não “idêntico a si”, tal qual acontece com os “dois rostos” no poema de PHB, é o que deflagra a crise de identidade na poesia moderna e contemporânea. Ainda que não ser idêntico não signifique uma total e completa não correspondência entre autor e sujeito, o importante é que saibamos, e o poema como um todo explicita isso, que noções como: **unidade** e **constância** não se aplicam às concepções teóricas relacionadas à questão do sujeito na contemporaneidade, sobretudo aquelas com as quais trabalhamos neste trabalho.

O verso seguinte reforça a clivagem do “eu” e investe no caráter dinâmico de formação do sujeito: “sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista” (Cesar, 2013, p. 172). Cercado de inconstância, esse “eu” se apresenta errático e fugidio. Se, como visto em Paz (1984, p. 18, grifo nosso), “[...] a modernidade nunca é ela mesma: é **sempre outra**” e, ao se debruçar sobre a obra de Fernando Pessoa, o crítico escreveu que “o verdadeiro Pessoa é **outro**” (Paz, 1984, p. 202, grifo nosso), podemos reafirmar que essa inapreensibilidade da modernidade enquanto questão poética se manifesta na formação do sujeito lírico como um provável sintoma. Assim, o sujeito e os eventos no poema, sejam em relação ao tempo, ao espaço ou a quem o lê, estão sempre em **devir**.

Em “não sou divina, não tenho causa” (Cesar, 2013, p. 172), podemos interpretar que o sujeito continua a ser posicionado a enunciar sobre temas caros à crítica literária moderna e

contemporânea. Em específico, pode-se enxergar correspondências dessa “fala” do sujeito tanto em relação à dessacralização da poesia como acerca do conceito de “crise” em relação à falta de projeto coletivo na poesia brasileira contemporânea. Ao “dizer” que não é “divina”, esse sujeito “rejeita” qualquer possibilidade de identificação que, porventura, leve o leitor mais desavisado a associá-lo com algo “espiritual” ou fruto da “inspiração”. A “dizer” que não tem “causa”, esse sujeito parece “posicionar-se” em meio à “cisma da poesia” (Siscar, 2010), no que tange a não adesão em projetos poéticos coletivos e tampouco na realização específica de uma poesia baseada em “[...] valores [...] como ‘nacionalidade’, ‘subjetividade’, ‘experimentação’” (Siscar, 2010, p. 152).

Os dois últimos versos encerram o texto de maneira a pôr em cena o questionamento acerca da funcionalidade do sujeito no poema: “não tenho razão de ser nem finalidade própria:/ sou a própria lógica circundante” (Cesar, 2013, p. 172). Não ter “razão” ou “finalidade”, em linhas gerais, reafirma outra obviedade: o sujeito, enquanto elaboração estética gerado apenas no poema, se afasta de qualquer correlação direta com ideias e sentimentos humanos. Por mais que no instante do poema possamos investigar os efeitos de subjetividade, – o que pressupõe um efeito de raciocínio desse “eu” – a ideia da “lógica circundante” (Cesar, 2013, p. 172), que “sai de si” e finaliza seu ciclo no mesmo lugar em que começou, – o nada – deve prevalecer quando lidamos com o sujeito lírico enquanto questão teórica e poética. Enquanto o “poema óbvio” aborda a problemática em torno da clivagem do eu de forma enfática, sem subterfúgios ou digressões, “Ao sair da sala”, poema de Britto, dramatiza a mesma questão a partir de uma cena enunciativa entre o sujeito e o leitor:

Ao sair da sala

*And yet nothing has been changed except what is  
Unreal, as if nothing had been changed at all.*

Wallace Stevens

Você ao sair da sala  
Escuta um murmúrio discreto.  
Pensa: é alguém que me fala  
em pleno discurso direto.

Porém não é nada disso.  
É o murmúrio impessoal  
do silêncio quebradiço  
que se ouve mal e mal

onde não há o que se ouça.  
Se ao seu ouvido ele soa

como algo que talvez possa  
emanar de alguma pessoa,

é pra desdizer a certeza  
de que, atrás da porta fechada,  
na sala ainda há pouco acesa  
agora não há nada.

(Britto, 2018, p. 68)

A princípio, observamos que o poema de PHB se difere do poema de ACC pela inclusão explícita do “outro” – “você” – no poema. Ao contrário do “poema óbvio”, cujo “eu” é posicionado à frente de toda a enunciação lírica, “ao sair da sala” endereça ao leitor a problemática sobre essa “voz” incutida no poema: “você ao sair da sala/ escuta um murmúrio discreto./ Pensa: é alguém que me fala/ em pleno discurso direto” (Britto, 2018, p. 68). Mais uma vez, recuperando Maulpoix (2005), estamos diante de uma situação-problema “fantasmática”, em que o poema instaura a dúvida ao passo que engendra uma espécie de comunicação entre o sujeito e seu interlocutor. É como se o sujeito, travestido de “murmúrio discreto” (Britto, 2018, p. 68), invadisse o “pensamento” do leitor para “performar” o discurso direto elaborado no poema. Assim, a execução de: “pensa: é alguém que me fala/ em pleno discurso direto” (Britto, 2018, p. 68), um discurso direto que conecta tanto a forma quanto o conteúdo do poema é, segundo observamos em Rezende (2018), uma das formas pelas quais a linguagem poética se desdobra em **cena**, ao investir na (dis)simulação do próprio sistema.

A partir dessa interação mútua entre o “eu”, o leitor e a linguagem, em consonância com o que Collot (2018, p. 55) observa como “embricamento lírico”, o poema é desenvolvido de maneira a articular alguns pressupostos teóricos acerca do sujeito, tal qual notamos no poema de Ana Cristina. Entretanto, o foco teórico aqui incide mais sobre a constituição da impressão de subjetividade do sujeito. Nos versos seguintes: “porém não é nada disso./ É o murmúrio impessoal/ do silêncio quebradiço/ que se ouve mal e mal/ onde não há o que se ouça” (Britto, 2018, p. 68), o sujeito é colocado a deixar claro ao leitor que esse “murmúrio” no poema, além de “impessoal” é comparável a um “silêncio quebradiço” (Britto, 2018, p. 68), tamanha a sua insignificância, para usar um termo caro a PHB. Por trás do exercício aparentemente banal sobre essa “mínima voz”, o poema, a princípio, é mais radical do que o poema de ACC, a propor uma “impessoalidade” nessa voz “que se ouve mal e mal” (Britto, 2018, p. 68). Como visto, no bojo do verso “não sou idêntica a mim mesmo” (Cesar, 2013, p. 172), pode-se retirar determinada proposição lógica que abre margem para que esse sujeito também não seja

“discrepante a si mesmo”, o que resguardaria algum traço de subjetividade mais ou menos afinado com a própria crise de identidade do “eu”.

“Ao sair da sala”, até seus últimos versos, não deixa essa margem, o sujeito é posicionado a rebaixar qualquer vestígio de subjetividade que o leitor possa notar. No entanto, há uma reviravolta: “se ao seu ouvido ele soa/ como algo que talvez possa/ emanar de alguma pessoa,/ é pra desdizer a certeza/ de que, [...] na sala ainda há pouco acesa/ agora não há nada” (Britto, 2018, p. 68). Como se denunciasse a característica “trapaceira” dessa “voz”, nesses versos, o sujeito é articulado a destinar ao leitor a inconstância do sujeito lírico. Se antes o posicionamento engendrado no sujeito era, em linhas gerais, voltado para afirmar a banalização desse “murmúrio” e rebaixar do efeito de subjetividade do “eu”, nos trechos em destaque nota-se que a enunciação muda para o modo condicional ao mesmo tempo que posiciona um “ele” como referente ao “murmúrio impessoal” (Britto, 2018, p. 68), o que instaura uma contradição, já que o pronome “ele” é pessoal.

O ápice dessa enunciação que vai “desdizendo suas certezas” é quando o poema deixa subentendido que possa haver “algo que talvez possa/ emanar de uma pessoa, [...] atrás da porta fechada,/ na sala ainda há pouco acesa” (Britto, 2018, p. 68). Esse poema de Britto tem uma epígrafe de Stevens que, em uma tradução livre de nossa autoria, seria algo como: “e ainda nada foi mudado, exceto o que é/ irreal, como se nada de fato houvesse mudado”<sup>121</sup>. “Ao sair da sala” recupera esse efeito de imprecisão, desenvolvido entre a mudança e a persistência na epígrafe de Stevens para, a partir do “irreal”, representado pela “voz” do sujeito lírico, dramatizar uma cena enunciativa “repleta de vazios”. Toda essa inconstância acerca da formação do sujeito nos faz lembrar do célebre poema: “preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios (Cesar, 2013, p. 88). Em comparação à “sala aparentemente vazia” do poema de PHB, “os quartos vazios”, no poema de Ana Cristina Cesar guardariam também algum “murmúrio [que] ao seu ouvido ele soa” (Britto, 2018, p. 68). Da leitura dos poemas acima, podemos afirmar que em ambos se realiza estética e criticamente, em certa medida, o que Maulpoix (2005) elaborou como características básicas da constituição do sujeito lírico:

O sujeito lírico não existe. Objeto fantasmático de leitura ou de amor, [...] uma criatura virtual, desprovida de identidade estável mas dotada de rostos numerosos [que] não passa de uma imagem, ou melhor, [d]a elaboração arriscada de uma figura mítica da poesia “em carne e osso”, uma encarnação

---

<sup>121</sup> Cf. “*And yet nothing has been changed except what is/ unreal, as if nothing had been changed at all*”.

do poder da palavra, sobretudo, segundo as suas próprias páginas, acentos e “poses” (Maulpoix, 2005, p. 147, Tradução de nossa autoria)<sup>122</sup>.

Talvez o principal ponto em comum tanto em “poema óbvio”, como “Ao sair da sala” e no poema de uma linha de ACC seja a capacidade da enunciação lírica, nos três casos, em **dramatizar** tanto a **discussão teórica** acerca da crise do sujeito e da poesia em si quanto a **comunicabilidade** com o “outro”. Não seria inadequado tentar expandir essa compreensão, a partir da seleção de poemas aqui comparados, para a poesia dos dois poetas como um todo, se considerarmos que a questão da dramatização em ACC e PHB passa, necessariamente, pela construção de um particular lirismo crítico.

Segundo Collot (2018, p. 52-54), o lirismo na poesia contemporânea seria uma espécie de fenômeno essencialmente aberto à alteridade, conjugando subjetividade – “mundo interior” – à objetividade “mundo exterior”. Assim, conforme Collot (2018), se o lirismo engendra o “sentimento”, mediado pela linguagem poética que, como um tipo de “corpo”, performa o intercâmbio entre interior e exterior no poema, observamos nas obras de ACC e PHB, que o mesmo lirismo, realizado segundo essa dinâmica de configuração dos efeitos de subjetividade, também conjuga a experiência leitora e crítica de ambos em relação à poesia em geral, algo que pode ser qualificado “[...] pelo reconhecimento e, claro, pela **dramatização poética dos limites da poesia** [junto] à preocupação com a especificidade do discurso poético” (Veras, 2015b, p. 198, grifo nosso).

Conforme procuramos apresentar nesse trabalho, tanto ACC como PHB desenvolvem em suas obras uma “ética da dramatização”, que diz respeito, predominantemente, aos modos pelos quais articulam a formação do efeito de intimidade (subjetividade) em suas respectivas enunciações poéticas. Se pudéssemos sintetizar como os dois poetas, de forma geral, realizam essa “ética da dramatização” em seus poemas, poderíamos estipular um duplo movimento essencial ao processo. Esse movimento consiste em construir um sujeito lírico “autoconsciente”, tanto em relação à sua condição “íntima” e limitada de *persona* textual como acerca de sua “responsabilidade” em “sair de si”, abrindo o seu processo de formação subjetiva à alteridade e solicitando, das mais diversas maneiras, a coparticipação do leitor.

---

<sup>122</sup> Cf. “*Le sujet lyrique n'existe pas. Objet fantasmatique de lecture ou d'amour, [...] une créature virtuelle, dépourvue d'identité stable mais dotée de visages nombreux. [...] Il n'est après tout qu'une image, ou plutôt l'élaboration hasardeuse d'une figure mytique de la poésie «en chair et en os», une incarnation de la puissance du verbe, et cela, avant tout, au gré de ses propes pages, de ses accents et de ses «poses»*”.

Assim, Ana Cristina Cesar, que exercitou a desmontagem da carta e do diário para compor o próprio estilo, que buscou incessantemente compreender e realizar em seus poemas a destinação ao “outro” e que articulou em seu trabalho crítica própria, a partir de sua vivência e estudo das vanguardas e outros movimentos poéticos, concebeu um projeto poético singular em que a “experiência lírica [compreendida como a] experiência de um presente que ‘transborda’ o presente; de uma enunciação absolutamente assinada e, ao mesmo tempo, impessoalizada” (Rabaté, 2005, p. 72. Tradução de nossa autoria<sup>123</sup>) serviu de base para a construção de um “teatro da intimidade”. Paulo Henriques Britto, por sua vez, engendrou desde seus primeiros trabalhos em poesia – com a qual manteve relação, a princípio, conflituosa como vimos – uma ética também peculiar no que diz respeito a elaborar uma dicção poética entre a construção de um efeito de subjetividade e o desenvolvimento de uma (auto)crítica consciente quanto à necessidade de provocar o leitor. Muito da reflexão metacrítica na poesia de PHB pode nos levar a reelaborar parte das problemáticas teóricas acerca dos limites da linguagem e da poesia em si, principalmente no que tange às (in)capacidades de representação ou apresentação poética do mundo extralinguístico.

---

<sup>123</sup> Cf. “*l’expérience lyrique [...] l’expérience d’un présent qui «déborde» le présent; d’une énonciation absolument signée et dans le même geste impersonnalisée*”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciarmos esta pesquisa, expusemos como o sujeito lírico é, incontornavelmente, um “Ser” de dúvida, de difícil conceituação e impossível apreensão. Por mais que no poema se diga: “eu”, vimos como essa entrada e consequente formação do sujeito pela linguagem, no fundo, não nos permite mais do que vislumbrar *flashes* dessa performance lírica, cuja “certidão de nascimento” já vem acompanhada de sua “certidão de óbito”. Afinal, até que ponto poderíamos sugerir correspondências entre esse “eu” de papel e o poeta sem cair no “obscurantismo biográfico [?]” (Cesar, 2013, p. 317). Por outro lado, até que ponto não estaríamos olhando para essa “crise de identidade” e enxergando apenas acenos para a teoria, para a crítica literária, concebendo a poesia apenas como “sóbrios sortilégios da sintaxe [?]” (Britto, 1997, p. 69). Nunca nos foi tão inquietante e reveladora a imagem do “funâmbulo” sobre o “abismo”. Que fazer? – Perguntariam “Mary” e “Gil”.

Tais questões ocupam fronteiras que, na verdade, não são bem fronteiras, pois, como Collot (2018, p. 17) observou, trata-se de “[...] superar as divisões que frequentemente petrificam o debate contemporâneo sobre poesia”. Para tanto, relembramos o que Combe (2010, p. 124) destaca enquanto abordagem mais propositiva acerca da configuração do sujeito em poesia, que seria “[...] abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um ‘jogo’”. Assim, ao observarmos o cerne da problemática do sujeito, pretendemos, quando analisamos o efeito de subjetividade nos poemas, abordar o tema tanto a partir do “espaço íntimo”, em que o poema articula a impressão do desejo, dos sentimentos, da autoconsciência crítica e da memória desse “eu”, como a partir do “espaço concreto”, esse que a linguagem desenvolve como campo de “conquistas” e “fracassos” em torno desse mesmo “eu”.

Diante do exposto, podemos afirmar que tanto na obra de Ana Cristina Cesar quanto na de Paulo Henriques Britto, a questão do sujeito lírico, bem como os principais aspectos acerca da configuração da impressão de subjetividade no poema, perpassa pelo investimento crítico na elaboração da *persona* posta a encenar em seus poemas. Se a crise do sujeito, evidenciada desde nomes do romantismo alemão, inglês e francês ao longo do século XIX, cindiu em dois o que era consolidado como “voz” do poeta nos poemas, poetas como ACC e PHB – apoiados, obviamente, pela leitura de poetas como: Baudelaire, Rimbaud, Pessoa e Dickinson, para quem o “eu” no poema já era fundamental questão – ajudaram a formar o que alguns teóricos da poesia contemporânea brasileira chamam de “subjetividade lacanianamente estilhaçada”

(Moriconi, 1998, p. 16) ou, ainda, espécie de “‘eu’ lacerado” (Süssekind, 1993, p. 317). Não por acaso, ambas as imagens sobre esse processo de clivagem são violentas, pois trata-se de um engendramento violento, que desestabiliza a pretensa e, em alguma medida, romântica concepção acerca da unidade do sujeito.

O mais interessante é notar que os dois poetas são, antes de tudo, leitores extremamente habilidosos de poesia, o que os permite operar suas *personas* de forma consciente e crítica. A impressão que temos ao ler ACC e PHB é que os dois aproveitaram (aproveitam) o máximo possível desse artifício, sempre em direção ao próximo passo que dariam (dão) ao engenhoso “organismo” que criavam (criam). No caso de ACC, o sujeito lírico em sua obra – formado entre múltiplos nomes e assinaturas como vimos – é instaurado a partir do espaço criativo fundado entre a dramatização de uma “escrita de um si” e a “escrita de um outro”. A autora soube manejar sua “verbal volúpia” (Cesar, 2013, p. 201), investindo na “insinceridade” do seu fazer poético, destinando e dividindo seu “fazer número” (Cesar, 1995, s/p) com o leitor.

Quanto a formação do sujeito em PHB, verificamos que o efeito de subjetividade engendrado se alicerça em uma linguagem irritada, que articula um efeito de pessimismo e desencantamento com a poesia, e irritante, já que destina essa linguagem irritada ao leitor. Essa “subjetividade cética”, que se articula no “eu”, faz do “ácido saber de nossos dias” (Britto, 2007, p. 87), isto é, a crítica, um método de olhar para si e para o mundo. Muito daquilo que o “eu” nos poemas de PHB é posicionado a encenar como efeito de intimidade, vem justamente de certa “autoconsciência” da tensão entre a linguagem e o que está “fora” dela. Conforme Veras (2015a), a poesia de PHB tem como ponto nevrálgico a tensão entre interior e exterior da língua, isto é, uma problemática em torno da linguagem poética e da realidade extralinguística. Britto traz para dentro de sua enunciação lírica uma abordagem crítica e excessivamente lúcida em relação à própria questão da subjetividade.

Para a construção do “eu” lírico na poesia de PHB, frequentemente, a discussão metapoética serve de base para a “exposição” da impressão subjetiva do sujeito. Assim, por exemplo, ao nos depararmos com o sujeito posto enunciar que: “é estritamente pessoal/ o que isto queira dizer,/ por mais lógico e formal/ o impulso que impele você/ a encher de riscos o vazio/ [...] o gesto pretende-se frio; no entanto, seu rastro é ardente” (Britto, 2022, p. 20), observamos que essa crítica “para fora”, em direção ao “você” e a essa linguagem “pessoal” que “risca o vazio”, se coaduna a um efeito de subjetividade elaborado “para dentro”, em torno do “eu”, que escapa à uma lógica estritamente formal do poema, deixando um “rastro ardente”.

Podemos estipular que a poesia de PHB desenvolve, enquanto **performance**, uma **incansável escrita de questionamento à tradição poética brasileira das vanguardas**. Esse “cisma” da poesia contemporânea é dramatizado na obra de Britto tanto de maneira a criticar o tecnicismo e efetuar certa releitura do paradigma cabralino, como de forma a criticar o derramamento lírico e a reelaborar o efeito de intimidade a partir da “memória do lido” (Britto, 2000, p. 126) e da “memória do vivido” (Britto, 2000, p. 126).

Em contrapartida, a “força motriz” da qual a poesia de ACC se vale para configurar o “eu” vem, essencialmente, da **performance sobre e em direção à alteridade**: “houve um poema/ que guiava a própria ambulância [...] e saía,/ sirenes baixas,/ recolhendo os restos das conversas,/ das senhoras” (Cesar, 2013, p. 235). É claro que, assim como a poesia de Britto, Ana C. se ocupa em realizar literariamente aquilo que exercita intelectualmente em relação à teoria e crítica literária. Uma prova disso se faz patente em ensaios como: “Nove bocas da nova musa”, em que a poeta discorre sobre a prevalência da “discursividade” e da “quebra com a sintaxe” na “poesia marginal” (Cesar, 2016, p. 185) e, anos mais tarde, publica **Luvras de pelica**, que realiza, entre outras inúmeras nuances, a radicalização da discursividade e da quebra sintática em um texto poético.

Entretanto, percebe-se que a alteridade – o “outro”, tão buscado pela poeta – é, sobretudo, de onde o sujeito lírico “solicita” o encontro, o toque, o segredo, a paixão, a correspondência etc. Assim, o “outro” é considerado “matéria-prima” de onde se “furta” a possibilidade teatral para a dramatização da subjetividade. Tal característica, para Sússekind (2007) é levantada seja pela falsa intimidade lançada ao leitor sobre “acontecimentos biográficos” ou pela polifonia desordenada de vozes outras, própria de “[...] uma ‘arte da conversação’, ou de um ‘texto escrito que fala’” (Sússekind, 2007, p. 34). Relembramos que, ACC encontra na heterogeneidade discursiva e na já referida “vampiragem” (Camargo, 2003, p. 150), estratégias de construção palimpséstica dessa “intimidade falseada”, pilar do seu “teatro do eu”. Vimos que esse “[...] mínimo teatro da ética” (Leal, 2018, p. 7), coloca em cena um “texto louco”, em que tanto o sujeito – desconhecida “mulher moderna” (Cesar, 2013, p. 68) – quanto seu interlocutor são chamados a ocupar esse “lugar” de criação, onde a “Verdade” não se aplica e sim o “olhar estetizante” (Cesar, 2013, p. 68).

Por se tratar de uma poesia destinada, voltada para o “outro”, ao longo da obra da poeta, a dramatização do efeito de subjetividade recorre ao endereçamento como estratégia. Desta maneira, o sujeito é posicionado a investir em direção ao leitor, o provocando e seduzindo para

envolvê-lo em sua “intimidade”, e então, de súbito, enganá-lo. Afinal, “[...] um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando” (Cesar, 2016, p. 303). Enquanto ACC engendra “Ana C.”, “Ana Cristina”, “Júlia”, “r.” entre outras “máscaras”, PHB, por sua vez, articula “Paulo”, sujeito lírico construído tendo Pessoa como principal referência. Essa “máscara”, assim como a *persona* “Ana C.”, carrega em sua assinatura parte do nome de quem a cria. Trazendo tal reflexão para próximo da teoria do sujeito, sabemos que esse “eu” é constituído a partir do espaço intervalar entre o “si próprio” e o que está “fora do eu”. Como Maulpoix (2005, p. 151) escreveu, trata-se de considerar não só a abertura em direção ao leitor, mas de enxergar o intervalo que forma esse sujeito também entre o “eu” desse sujeito, elaboração ficcional e o “mim” do poeta e sua “experiência emocional” (Collot, 2018, p. 21).

Segundo Veras (2020, p. 162), “[...] a poesia de Britto é capaz de relançar a problemática – e a centralidade do eu – sem abrir mão das conquistas da crítica moderna ao lirismo e à poesia”. Sabe-se que uma das “conquistas da crítica moderna” (Veras, 2020, p. 162) são os estudos acerca do endereçamento poético, pois, além de ser considerado como certo erro programático na ideia de centralidade do eu – já que, geralmente, sua estratégia reside em descentralizar esse “eu”, projetando a enunciação “para fora” – a ideia de um texto como “carta aberta” ou “convite” a um leitor, para além do que parece uma tendência de certa poesia brasileira contemporânea, um dos recursos para elaboração de uma impressão de subjetividade mais utilizados na obra de ACC e PHB.

Nessa “travessia”, o que difere a enunciação lírica de PHB da enunciação em ACC talvez seja a maneira pela qual Britto destina ao leitor. Diante do “drama da destinação” (Siscar, 2018, 613), PHB engendra seu endereçamento de maneira a, essencialmente, irritar seu interlocutor. Tal efeito é construído, ao decorrer de todos os livros, por meio da dicção irônica, da abordagem repetitiva de temas como o fracasso e o banal, o “nada” e a poesia, a música e o silêncio, bem como pela encenação da relação intratável do sujeito com o leitor que, como visto, muitas vezes é “expulso” do poema. Em suma, o “drama brittiano”, levado a cabo também pelo endereçamento, se baseia, de certa forma, na ideia de desassossegar o “leitor hipócrita”, de fazê-lo reagir sempre “colocando aqui e ali uma trava” (Britto, 2012a, p. 15).

Na obra de ACC, ainda que somente como parte do espetáculo, o leitor é aquele a quem o sujeito é posto a “jogar-se aos pés”, aquele a quem o poema engendra o sujeito a convidar a espiar pela fechadura procurando a intimidade, a ver o seio à mostra. Nos poemas de Britto, o leitor é – quando não ridicularizado: “– tinha graça! –/ o muito que lucrámos com vossa

desgraça” (Britto, 2012a, p. 58), convidado a representar seu papel de crítico e encarar, em conjunto com o “eu”, de forma mais direta os problemas que se impõem na enunciação lírica. Um exemplo disso é o que ocorre em “ontologia sumaríssima”, em que o sujeito é colocado a intimar o leitor a, simplesmente, refletir sobre “umas quatro ou cinco coisas [que] no máximo, são reais” (Britto, 2013, p. 107) para, ao fim, demolir o pouco e rebaixado acúmulo filosófico empreendido: “fora essa quatro ou cinco/ não há nada,/ nem tu, leitor/ nem eu” (Britto, 2013, p. 108).

Tanto ACC como PHB encerram em seu fazer poético o que poderíamos pontuar como uma reencenação das questões em torno do sujeito – tanto em aspectos temáticos como formais – associada à dramatização do “eu”. Conforme discutimos em 1.2, em comparação à parcela mais “confessional” e “amadora” da “poesia marginal”, tanto ACC quanto PHB põe em cena uma “*ego trip profissional*”, em que a simples “autoafirmação” cede lugar para a “autoconsciência” que, por sua vez, se arvora a um projeto poético robusto, elaborado tanto por meio do desenvolvimento de um efeito de subjetividade com no rigor técnico do fazer poético. Assim, esse “eu” na poesia de ambos é configurado em trânsito, “[...] entre o poema e a vida, entre o poema e seu leitor” (Siscar, 2011, p. 46). A partir de uma complexa rede de referências intertextuais, ambos os poetas desenvolveram abordagens próprias em seus respectivos trabalhos em relação a alteridade e ao fingimento da subjetividade.

Por trás desse espetáculo, existe uma “estrutura pré-montada”. A poesia de PHB, esse “poeta da sintaxe” (Secchin, 2015, p. 303), não deixa de se imbricar à sua “personalíssima voz lírica” (Britto, 2007, p. 9). Não fosse assim, PHB não reconheceria em “Paulo”, sua *persona*, como “[...] parte da construção da personalidade maior do poeta, [...] da personalidade da pessoa que escreve o texto poético” (Britto, 2008, p. 14-15). Assim, a poesia de PHB necessita de determinado **encadeamento lógico** a partir do título, da série temática, do rigor das formas fixas, – ainda que algumas sejam desmontadas no processo – e de certa música insidiosa. Com base nessa arquitetura, o sujeito lírico em PHB é criado para dramatizar um efeito de subjetividade petulante, que irrita “os intestinos mais íntimos” (Britto, 2012a, p. 15) do “leitor irmão” (Britto, 2018, p. 50) e que enfrenta “os deusinhos perigosos” (Britto, 2012a, p. 14) do acaso.

Por outro lado, a poesia de ACC, poeta das inconfissões, que deseja mobilizar o outro e se insere de corpo e nome em seu poema: “pergunto aqui se sou louca, [...] e ainda mais, se sou eu/ que uso o viés pra amar. [...] Pergunto aqui meus senhores/ quem é a loura donzela/ que se

chama Ana Cristina./ [...] É um fenômeno mor/ ou é um lapso sutil?” (Cesar, 2013, p. 151). Ao passo que escreve o desejo, o corpo, a destinação, o “eu”, Ana Cristina exercita a “ladroagem” como recurso composicional e edifica sua obra com singular “apuro técnico” (Cesar, 2013, p. 77), como quem diz despididamente: “agora sou profissional” (Cesar, 2013, p. 79). Diferentemente da poesia de Britto, a poesia de ACC requer certa **lógica desencadeadora** da sintaxe, dos gêneros epistolares e do pacto com o leitor. A poesia de ACC, que tanto evoca o desejo e a sexualidade, pode ser lida também como a “verbal volúpia” (Cesar, 2013, p. 201) de um “[...] sujeito [que] não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho” (Collot, 2018, p. 51).

Sem mais, nos despedimos desse “teatro da intimidade”, admirando sua estrutura, “os cenários. A luz no palco. As cortinas” (Cesar, 2013, p. 389) que, paradoxalmente, é construída como oca e preñe de significados e possibilidades. Consideramos que, em ACC e PHB, “[...] a definição moderna de sujeito lírico [e de] uma nova prática da linguagem” (Collot, 2018, p. 17), parece se assentar sobre uma visada teatral acerca da construção da subjetividade no poema, principalmente pautada no jogo de máscaras das posições enunciativas, na encenação sobre o “corpo” do “eu” e para o “corpo” de um “outro”, no efeito de autoconsciência, no exercício de certo lirismo crítico e no engendramento de uma relação com o leitor que reforce sua condição participativa de leitor ou coautor contemporâneo.

(...)  
E quem mandou você subir no palco  
mesmo sabendo que o texto era fraco?  
Não decepcione o respeitável público.

(Britto, 2022, p. 64).

## REFERÊNCIAS

### Livros de Ana Cristina Cesar:

- CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. **Amor mais que maiúsculo**: cartas a Luiz Augusto. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

### Livros de Paulo Henriques Britto:

- BRITTO, Paulo Henriques. **Liturgia da matéria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. (Coleção Poesia hoje).
- BRITTO, Paulo Henriques. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Paraísos artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012b. 157 p. (Coleção Contemporânea).
- BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima lírica**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Nenhum mistério**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Fim de verão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

### Artigos, capítulos de livros, livros e matérias de jornal sobre Ana Cristina Cesar:

- ABREU, Caio Fernando de. Por aquelas escadas subiu feito uma diva. São Paulo: **O Estado de S. Paulo**, 1995. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2014/10/ana-cristina-cesar-por-caio-fernando.html>. Acesso em: 19 nov. 2022.
- ALMINO, Elisa Wouk. *Ana C. 's dress*. **Los Angeles Review of Books**, 2021. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/short-takes/ana-c-s-dress/>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- AZEVEDO, Carlito; MARTINELLI, Leonardo. Ana Cristina Cesar revisitada: três olhares distintos. In: **Poesia Sempre**. Ano 12. Número 18. Revista trimestral de poesia. Editor Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 204-208.
- BOSI, Viviana. Ana Cristina Cesar: “Não, a poesia não pode esperar”. In: **Sereia de papel**: visões de Ana Cristina Cesar. (Orgs.) FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 11-54.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos**: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.

- CASTRO, Fernanda Morse V. Percursos do “Eu”: considerações sobre o sujeito lírico em Ana Cristina Cesar. **Versalete**, Curitiba, v. 8, n. 14, p. 252-267, 2020. Semestral.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. O outro de Ana Cristina Cesar: WW ou um qualquer. **Boletim de Pesquisa NELIC**: edição especial, São Paulo, v. 3, p. 176-196, 2010. <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2010v3p176>.
- CESAR, Ana Cristina. Carta de Ana Cristina Cesar a Caio Fernando de Abreu. **Cultura**. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1995. Disponível em: <https://correio.ims.com.br/wp-content/plugins/wp-imagezoom/zoom.php?id=Y0SW5>. Acesso em: 14 nov. 2022.
- DI LEONE, Luciana. **Ana C.:** as tramas da consagração. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- FALEIROS, Álvaro. Ana Cristina Cesar retradutora de Baudelaire. **Remate de Males**, [S.L.], v. 42, n. 1, p. 87-107, 3 ago. 2022. Universidade Estadual de Campinas. <http://dx.doi.org/10.20396/remate.v42i1.8667991>.
- FREITAS FILHO, Armando. Jogo de cartas (prefácio). In: CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 9-10.
- FREITAS FILHO, Armando. Apresentação. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 7-13.
- FRIAS, Joana Matos. Um verso que tivesse um blue. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 480-490.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; FREITAS FILHO, Armando. Nota dos organizadores. In: CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Ana Cristina Cesar: cristais, *heavy metal* e tafetá. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 450-451.
- MALUFE, Annita Costa. **Territórios Dispersos**: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume, 2006.
- MALUFE, Annita Costa. Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 25, p. 139-153, 30 mar. 2009a.
- MALUFE, Annita Costa. O corte cinematográfico em Ana Cristina Cesar. **Gragoatá**, Niterói, n. 27, p. 235-248, 25 set. 2009b. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33116>. Acesso em: 23 jan. 2023.
- MALUFE, Annita Costa. Estratégias para uma escrita do segredo. In: **Sereia de papel**: visões de Ana Cristina Cesar. (Orgs.) FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 55-79.
- MARCHI, Tatiane. “Amor, isto não é um livro...”: o toque na poesia de Ana C. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Orgs). **O duplo estado da poesia**: modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 173-184.
- MENDES, Mariana Nunes de Freitas. **O verniz literário nas cartas de Ana Cristina Cesar: tortuosidades** de uma linguagem epistolar. 2022. 200 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.
- NAGEM, Samanta Esteves; MALUFE, Annita Costa. O projeto desviante de Ana Cristina Cesar e a herança da crise moderna. **Texto Poético**, [S.L.], v. 18, n. 36, p. 132-158, 29 maio 2022. Revista Texto Poético. <http://dx.doi.org/10.25094/rtp.2022n36a841>.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 61-71.

SISCAR, Marcos. **Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. 100 p. (Coleção Ciranda da Poesia).

SISCAR, Marcos. Ana C. aos pés da letra. In: SISCAR, Marcos. **De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016b. p. 104-133.

SISCAR, Marcos. Apresentação. In: SISCAR, Marcos (Org.). **Escrever para quem: Ana Cristina Cesar e o endereçamento**. Campinas: Asa da Palavra, 2023. p. 9-20.

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

#### **Artigos, entrevistas, dissertações, resenhas e teses sobre Paulo Henriques Britto:**

ALENCAR, Rosana Nunes. **Lirismo, Tradição e Autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto**. 2016. 184 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. Entrevista para o suplemento de cultura **Nicolau**. n. 26, p. 24-25, ago. 1989. Disponível em:

[https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos\\_restritos/files/migrados/File/af\\_nicolau26.pdf](https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos_restritos/files/migrados/File/af_nicolau26.pdf). Acesso em: 28 dez. 2023.

BRITTO, Paulo Henriques. “*I, Too, Dislike It*”. In: MASSI, Augusto (org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991. p. 264-267.

BRITTO, Paulo Henriques. No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea - entrevista com Paulo Henriques Britto. **Letras**, Curitiba, v. 51, p. 169-194, 1999. <https://doi.org/10.5380/rel.v51i0.18965>.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Celia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.

BRITTO, Paulo Henriques. Paulo Henriques Brito – Entrevista. Entrevistadores: Euler Belém; Carlos W. Leite; Francisco Perna. **Revista Bula**, 2004. Disponível em: <https://banzeirotextual.blogspot.com/2010/03/paulo-henriques-brito-entrevista.html>. Acesso em: 27 dez. 2023.

BRITTO, Paulo Henriques. Por uma poesia liberta do “eu”: entrevista com Paulo Henriques Britto. Entrevistadora: Marlova Assef, 2005. Disponível em: <https://marlovaasseff.blogspot.com/2005/11/por-uma-poesia-liberta-do-eu.html>. Acesso em: 06 jan. 2024.

BRITTO, Paulo Henriques. Entrevista com Paulo Henriques Britto. Entrevistador: Rodrigo de Souza Leão. **Balacobaco**, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.geocities.ws/seumario/phbritto.htm>. Acesso em: 03 jan. 2024.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia: criação e tradução. **Ipotesi**. Volume 12, n. 2, p. 11 – 17, jul./dez. 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. Paulo Henriques Britto: entrevista. Entrevistadores: Caetano W. Galindo; Walter Carlos Costa. Curitiba: **Medusa**, 2019. 168 p. (Coleção Palavra de Tradutor).

BRITTO, Paulo Henriques. “A tradução é uma forma de escrita literária”. Entrevistadores: Caetano W. Galindo; Sandra M. Stroparo. **Cândido**: portal da Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, s/p, 2020. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Paulo-Henriques-Britto>. Acesso em: 19 nov. 2023.

CINTRA, Elaine Cristina. O sujeito fora de si em *Tarde*, de Paulo Henriques Britto. **Itinerários**, Araraquara, v. 28, p. 45-58, 2009. Semestral.

DA SILVA, Arlenice Almeida. A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 10-11, p. 176-193, 2010. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2010.116857>.

GONÇALVES, Murilo de Almeida. **A poética de Paulo Henriques Britto**: tensões entre subjetividade e forma. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MANZONI, Filipe. Este poema ainda não é para você - sobre Paulo Henriques Britto. **Gragoatá**, [S.L.], v. 27, n. 57, p. 109-137, 20 jan. 2022. Pro Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação - UFF. <http://dx.doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.51421>.

MASCARENHAS, Maísa de Oliveira. **As configurações poéticas na obra de Paulo Henriques Britto**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

REZENDE, Carolina A. **Arqueologia da forma**: Herberto Helder, Nuno Ramos e Paulo Henriques Britto. 2018. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SECCHIN, Antônio Carlos. Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral. **Estudos Avançados**. São Paulo, v.29, n.85, 2015, p. 313-317. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142015008500020>.

SERRA, Pedro. Minúsculo império. Uma leitura de *Macau* de Paulo Henriques Britto. **Revista eLyra**, Porto, n. 4, p. 79-95, 2014.

SERRANO, Daniel Bueno de Melo. **Figurações do “banal” na poesia de Paulo Henriques Britto**. 2023. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

SILVA, Elvis. Partitura sem notas. **Ruído Manifesto**, 2023. Disponível em: <https://ruidomanifesto.org/fim-de-verao-de-paulo-henriques-britto-por-elvis-barbosa-caldeira-silva/>. Acesso em: 19 dez. 2023.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. Paulo Henriques Britto e a angústia do sentido. **Estudos linguísticos e literários**, Salvador, n. 51, jan. 2015a. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/13748/9646>. Acesso em: 09 dez. 2022. <https://doi.org/10.9771/2176-4794ell.v0i51.13748>.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. A Música desconhecida de Paulo Henriques Britto. **O Eixo e A Roda**: Revista de Literatura Brasileira, [S.L.], v. 24, n. 1, p. 187-201, 14 out. 2015b. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.24.1.187-201>.

VERAS, Eduardo. Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto. In: PINHEIRO, Tiago Guilherme; RIBEIRO, Gustavo Silveira; VERAS, Eduardo H. N. (org.). **Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível**. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018.

### Artigos e capítulos de livro sobre o sujeito lírico e endereçamento:

COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. 1. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. Tradução de Patricia Souza Silva.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, São Paulo, n. 84, p. 112-128, fev. 2010. Trimestral. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>.

DE SERMET, Joële. O endereçamento lírico. **Lettres Françaises**, Araraquara, v. 2, n. 20, p. 261-279, 13 abr. 2020. Tradução de Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. Disponível em: <https://periodicos.fcilar.unesp.br/lettres/article/view/13565>. Acesso em: 12 dez. 2022.

MAULPOIX, Jean-Michel. *La quatrième personne du singulier: esquisse de portrait du sujet lyrique moderne*. In: RABATÉ, Dominique (org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 2005. 162 p. (*Collection Perspectives Littéraires*).

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica, endereçamento. In: Kiffer, A. & Garramuño, F. (org.). **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, pp. 69-90.

PEDROSA, Celia *et al.* (Org.). Endereçamento. In: PEDROSA, Celia *et al.* (Org.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2001.

RABATÉ, Dominique. *Énonciation poétique, énonciation lyrique*. In: RABATÉ, Dominique (org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 2005. p. 65-79. (*Collection Perspectives Littéraires*).

SÜSSEKIND, Flora. *Ego trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico*. In: SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.

VADÉ, Yves. *L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique*. In: RABATÉ, Dominique (org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 2005. p. 11-37. (*Collection Perspectives Littéraires*).

VASCONCELLOS, Lisa Carvalho. **Vertigens do eu: autoria, alteridade e autobiografia na obra de Fernando Pessoa**. Belo Horizonte: Relicário, 2013.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. Impertinência e crise do sujeito lírico no último Baudelaire. **Remate de Males**, [S.L.], v. 42, n. 1, p. 73-86, 3 ago. 2022. Universidade Estadual de Campinas. <http://dx.doi.org/10.20396/remate.v42i1.8668095>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8668095/29531>. Acesso em: 04 fev. 2023.

### Artigos e livros sobre teatro e poesia:

CAMILO, Vagner; ALVES, Fabio Cesar. Monólogo dramático e a ficcionalização da voz poética: pressupostos teóricos. In: PILATI *et al.* (Org.). **Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética**. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 7-20.

GOLDFEDER, André. Estrelas de Letras. Teatralidades do poema no Brasil pós-1970. **Elyra**, [S.L.], n. 17, p. 199-223, 2021. Universidade do Porto, Faculdade de Letras. <http://dx.doi.org/10.21747/2182-8954/ely17a13>.

LEAL, Paula Glenadel. Mínimos teatros: poesia contemporânea e ética. **Outra Travessia**, Ilha de Santa Catarina, v. 25, p. 6-16, out. 2018. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2018n25p5>.

ROCHE-JACQUES, Shelley. Uma introdução ao monólogo dramático. In: PILATI *et al.* (Org.). **Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética**. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 21-47.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

#### **Artigos, capítulos de livros e livros sobre teoria e crítica literária e/ou filosófica em geral:**

ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade: Poesias completas**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987. p. 59-77.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. **Oswald de Andrade 1890-1954: a utopia antropofágica**. São Paulo: Editora Globo S. A., 2011. p. 67-74. Disponível em:

[https://grad.letras.ufmg.br/arquivos/monitoria/Oswald%20de%20Andrade.%20Manifestos%20\(Poesia%20Pau%20Brasil%20e%20Antrop%C3%B3fago\).pdf](https://grad.letras.ufmg.br/arquivos/monitoria/Oswald%20de%20Andrade.%20Manifestos%20(Poesia%20Pau%20Brasil%20e%20Antrop%C3%B3fago).pdf). Acesso em: 03 abr. 2023.

ANDRADE, Paulo. **O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite**. São Paulo: Editora UNESP, 2014, 171 p. <https://doi.org/10.7476/9788568334409>.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução, prefácio e notas por Márcio Seligmann-Silva. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 3 ed. Campinas: Pontes, 1991. p. 284-293.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, Viviana. Poesia em risco nos anos 1970. In: BOSI, Viviana. **Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além**. São Paulo: Editora 34, 2021. p. 285-362.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea. In: PEDROSA, Celia *et al.* (org.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 99-107.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

COSTA LIMA, Luiz. **Lira e antilira**. Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

- FERRAZ, Heitor. Quem está falando?: a modernidade na poesia de Francisco Alvim. In: PENJON, Jacqueline; PASTA JR., José Antonio. *Littérature Et Modernisation Au Brésil*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. p. 229-241. Disponível em: <https://books.openedition.org/psn/9479>. Acesso em: 13 dez. 2023.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922**: a semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KEMPINSKA, Olga Donata Guerizoli. **Os impasses da interpretação**: o papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne. 2008. 190 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- KLINGER, Diana. Lírica. In: JOBIM, José Luís *et al.* (org.). **(Novas) Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021. p. 318-351.
- LITRON, Fernanda Félix. **Poesia marginal e a antologia “26 poetas hoje”**: debates da crítica antes e depois de 1976. 334 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria e História Literária, Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- MACHADO, Guacira Marcondes. A poética de Victor Hugo: os prefácios da obra poética. *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 5, p. 49-59, 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/741>. Acesso em: 06 maio 2023.
- MILANEZE, Erica. O lirismo crítico e a releitura nos ensaios de Jean-Michel Maulpoix na obra de Charles Baudelaire. *Itinerários*, Araraquara, v. 37, p. 189-201, 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/6901/4964>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- NANCY, Jean-Luc. A imagem - o distinto. *Outra Travessia*, Santa Catarina, n. 22, p. 97-109, 2016. Trad. Carlos Eduardo Schmidt. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2016n22p97>.
- QUEIRÓS, Eça de. **A correspondência de Fradique Mendes**: memórias e notas. Porto: Livraria Chardron, 1900. *E-book* (Não paginado). Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/27637/27637-h/27637-h.htm>. Acesso em: 02 mar. 2023.
- PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 29, n. 84, p. 321-333, ago. 2015. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142015000200020>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/xMx6wFtcYCHqbZJkqwgRqZL/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 11 fev. 2023.
- PIRES, Paulo Roberto. À margem da margem da margem. In: NETO, Torquato. **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 11-29.
- PIVA, Luiz. **Literatura e Música**. Brasília: Musimed, 1990. 112 p.

- RICŒUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 28 ed. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye; com colaboração de Albert Riedlinger. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.
- SALES, Erinaldo. O conceito de gênio na filosofia. Paranoá, [S. l.], v. 2, n. 2, 2006. <https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n2.2006.15231>.
- SALGUEIRO, Wilberth. Notícia da atual poesia brasileira - dos anos 1980 em diante. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 15-38, 2013. <https://doi.org/10.17851/2358-9787.22.2.15-38>.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia. **Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 95-111, 2004. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.
- SIMPSON, Pablo. O “hipócrita leitor” de Baudelaire e a poesia brasileira contemporânea. **Revista eLyra**, Porto, n. 15, p. 117-134, 2020. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely15a7>.
- SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: SISCAR, Marcos. **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010. p. 149-168.
- SISCAR, Marcos. A “poesia pura” como paradigma da tradição. In: SISCAR, Marcos. **De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016a. p. 137-158.
- SISCAR, Marcos. João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação. **Texto poético**. v. 14, n. 25, p. 610-616, jul./dez. 2018. <https://doi.org/10.25094/rtp.2018n25a527>.
- SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. 2 ed. revista. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio. In: POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico: crítica e história na filosofia de Friedrich Schlegel**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- VERAS, Julia de Vasconcelos Magalhães. **A autotradução como princípio poético em Samuel Beckett e Nancy Hudson**. 2018. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Literários, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Cap. 1, p. 15-42.
- VERAS, Eduardo Horta Nassif. Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto e o legado de João Cabral. **Revista Letras**, Curitiba, n. 102, p. 152-170, out. 2020. <https://doi.org/10.5380/rel.v102i0.76601>.
- VERAS, Eduardo. Baudelaire e o drama da incompreensão. **Alea: Estudos Neolatinos**, [S.L.], v. 24, n. 1, p. 95-114, abr. 2022. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/202224105>.
- VILELA, Luiza Sposito. Poetas Pós Globalização: a mistura de línguas na poesia contemporânea. **Anais do III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade: dilemas e desafios na contemporaneidade**, s/l, p. 1-9, 2011.

**Demais livros de poesia, verbetes de dicionário e livro de teoria musical:**

ALVIM, Francisco. Seleta de poemas de Francisco Alvim. **Revista Cerrados**, [S. l.], v. 26, n. 45, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25314>. Acesso em: 17 nov. 2023.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris**. Prefácio de Marcelo J. de Moraes. Tradução e notas de Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.

BANDEIRA, Manuel. **50 poemas escolhidos pelo autor**. [s.l.]: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1955. (Coleção os Cadernos de Cultura).

BANDEIRA, Manuel. **El Desdichado** (tradução de Manuel Bandeira). [s.l.]: Sibila: revista de poesia e cultura, 2009. s/p. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/el-desdichado/2737>. Acesso em: 12 ago. 2023.

CABRAL DE MELO NETO, João. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CEIA, Carlos. Barcarola ou Marinha. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/barcarola-ou-marinha>. Acesso em: 25 fev. 2024.

CEIA, Carlos. Ghazal, Ghazel, Gasal ou Gazel. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ghazal-ghazel-gasal-ou-gazel>>. Acesso em: 23 nov. 2023.

CEIA, Carlos. Idílio. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/idilio>. Acesso em: 18 mar. 2024.

FILHO, Armando Freitas. **Longa vida**, 1979/1981. Pref. Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Poiesis). Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/12790/fazer-carreira>. Acesso em: 03 jan. 2024.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. 6 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

MED, Bohumil. XLVIII Ornamentos – Arpejo, Glissando, Portamento, Floreio e Cadência melódica. In: MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4 ed. Brasília: Musimed, 1996. p. 324-332.

NERVAL, Gérard de. **Les Chimères**. Bristol: *Shearsman Books Ltd & The Menard Press*, 2017. Tradução de William Stone. Disponível em: <https://irp-cdn.multiscreensite.com/12e499a6/files/uploaded/gerard-de-nerval-les-chimeres-sampler.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023.

PAES, José Paulo. **Os melhores poemas de José Paulo Paes**. Seleção Davi Arrigucci Jr. 5 ed. São Paulo: Global, 2003.

PESSOA, Fernando. Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. **Fernando Pessoa**. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio**: 1914-1935. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Org. de Fernando Cabral Martins.

RIMBAUD, Arthur. **Cartas visionárias**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2020. Trad. João Rocha.

RITA, Annabela. In: *Mise en Abyrne* (ou *Mise en Abîme*). In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>. Acesso em: 03 mar. 2024

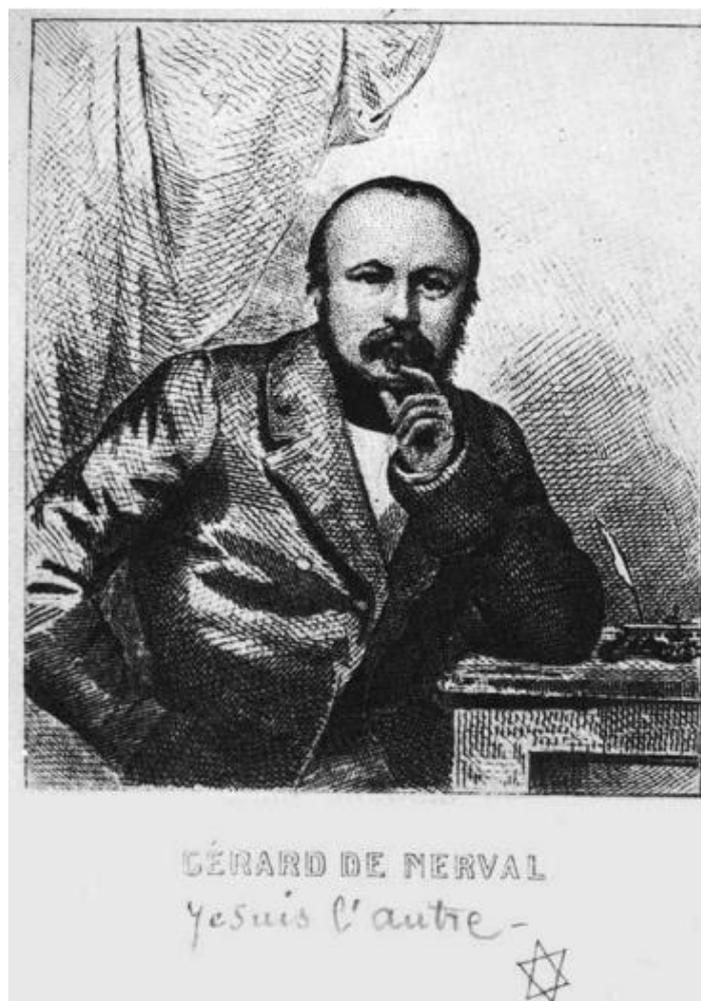
SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Indícios de ouro**. Porto: Edições Presença, 1937.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Dispersão**. 4 ed. Portal Domínio Público: Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/vo000005.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2023.

STEVENS, Wallace. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Org. e trad. Paulo Henriques Britto.

**ANEXO**

Anexo A - Imagem a partir de xilogravura que representa o poeta Gérard de Nerval com manuscrito do autor abaixo de seu nome



Fonte: (Nerval, 2017)