

VISITAS, TELEFONEMAS, TEMPOS EM SUSPENSO: DOIS POEMAS PARA ANA C.

Danielle Freitas Oliveira¹

RESUMO

Busca-se examinar o livro *De cor* (1988), de Armando Freitas Filho, e “Duas visitas”, poema incluído em *Cortes/toques* (1988), de Sebastião Uchoa Leite, a partir das remissões à memória de Ana Cristina Cesar. O suicídio da poeta, em 1983, provocou um impacto emocional considerável e instaurou uma linha lutuosa de poemas que interrogaram o mistério da sua morte repentina. Armando cria um amplo espaço para a lembrança, e para o que ficou no coração, mas também para o esquecimento. Já em “Duas visitas”, o silêncio e o mistério da morte atravessam o poema e emprestam a ele sua condição lacunar.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina Cesar; Armando Freitas Filho; Sebastião Uchoa Leite; Memória.

SIMETRIA, INVERSÃO

Em nosso presente, o nome de Ana Cristina Cesar surge nos debates contemporâneos sobre poesia brasileira como exemplo de um sofisticado artifício no modo de ficcionalizar a própria biografia, das fricções entre vida e linguagem, dos intervalos produtivos que ela instaurou entre os gêneros textuais, bem como do modo de incorporação criativa de vozes alheias – “poesia-em-vozes”, conforme a feliz proposição crítico-conceitual de Flora Süssekind, uma das grandes leitoras da poeta, ou, ainda, do interesse pelo interlocutor e por

¹ Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Brasil. E-mail: daniufmg63@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4952-4591>.

uma discussão teórica que sua obra também inclui, embora disfarçada pelo tom coloquial. Em que pese tudo isso, não foi a partir do interesse por esses procedimentos poéticos que Ana Cristina Cesar ingressou no imaginário literário do país, evocada em alguns poemas produzidos durante a década de 1980. O suicídio da poeta, em 1983, provocou um impacto emocional considerável e, como consequência, instaurou uma linha lutuosa de poemas escritos em sua homenagem, poemas que interrogaram sem cessar o mistério da sua morte repentina. Assim, quando Ana Cristina Cesar surge, figura espectral e enigmática, em alguns poemas dessa década é, frequentemente, como aparição em forma de pergunta, uma espécie de “sereia de papel” (Cesar, 2013, p. 91). Interessados em observar de perto, ainda que rapidamente, este fenômeno, isto é, a consolidação, no calor da hora, de um tipo de recepção criativa (chamemos assim) bastante colado aos efeitos da tragédia sobre os contemporâneos da poeta, propomo-nos a analisar dois exemplos específicos, textos oriundos de poetas e projetos poéticos muito distintos entre si: o poema “Duas visitas” (*Cortes/toques*), de Sebastião Uchoa Leite e o livro *De cor*, de Armando Freitas Filho, ambos publicados em 1988.

Sebastião Uchoa Leite, poeta de outra geração (em relação a Ana C.) e de diálogo o mais das vezes crispado com a poesia carioca produzida no fim dos anos 1970 pela assim chamada “Geração Mimeógrafo”, procurou ler e dialogar com inteligência com a obra de Ana Cristina Cesar. Em vez da cristação e da recusa irônica, marcas do contato da sua poesia com a de seus contemporâneos mais jovens do Rio, o poeta de Recife escolhe a busca de semelhanças e a observação de detalhes indecifráveis. Talvez sentisse em relação à poeta um tipo qualquer de afinidade entre desconfiados. Apesar das muitas diferenças que os separam, Sebastião talvez tenha localizado na poeta de *Luvras de pelica* (1980) a vocação teórica, o gosto pela contínua encenação de si (marca também, ainda que sob outra roupagem, da sua própria poesia, em especial desde a reinvenção da sua obra a partir de *Antilogia*, de 1979), o fascínio pelas formas da incerteza que marcam a sua obra poética, e que também habitam o coração da obra veloz e vertiginosa que Ana C. deixou atrás de si. Mas o reconhecimento, pelo poeta, das semelhanças de seu trabalho com a obra de Ana Cristina passava, paradoxalmente, pela explicitação das suas diferenças. Nas palavras de Sebastião: “é a simetria pela inversão” (2014, p. 196).

Com esse gesto de reconhecimento e aproximação, Sebastião Uchoa Leite tentou escapar das amarras e convenções apressadas de leituras da obra de Ana C., leituras feitas sob o impacto de sua desapareição súbita, e que se acumulavam aos montes nos anos seguintes à sua morte trágica. Com o complexo poema “Duas visitas”, Sebastião retomava o diálogo em surdina que manteve com a obra de Ana Cristina, trazendo à tona o que ele considerava ser, para além da dimensão biográfica da trajetória da poeta, preocupações que dizem respeito aos “conflitos que ela [Ana C.] teve e resolveu de forma poética” (Leite, 2014, p. 231). Sobre Ana Cristina, ele diz: “Ela fazia também muitas citações, era muito metapoética em certo sentido, era uma pessoa que lia muitas coisas, e que recuperou isso através da poesia dela” (2014, p. 231). Sebastião apontava ainda que “eu acho que eles [Ana Cristina e Francisco Alvim] desenvolveram uma preocupação mais próxima da crítica da linguagem que cabe também dentro das minhas indagações” (2014, p. 231); ressaltando o significativo fundamental que interessa na leitura do legado de Ana C. e a dimensão de estranhamento e reflexão que ela impunha à linguagem, dado fundamentalmente experimental e calculado, desligando-se completamente de qualquer leitura transparente que procurasse localizar na sua poesia ressonâncias biográficas imediatas, pura confissão pessoal feita da exposição crua da intimidade. O caráter da crítica à linguagem que o poeta pernambucano notava em Ana C. lançava luz sobre o aspecto construtivo de seu trabalho, perspectiva contrária à leitura dominante que se fez da geração a que pertenceu a poeta, leitura feita, em alguma medida, por alguns dos próprios protagonistas dessa geração que reivindicavam a experiência e a escrita imediata do poema contra a opacidade e o desvio de uma elaboração crítica mais demorada da linguagem e da representação. Cacaso talvez seja o nome mais representativo dessa tradição, tanto como poeta quanto como crítico e intérprete geral da geração. É o que se pode observar nas caracterizações que ele faz dos seus parceiros e de boa parte dos autores que lê, nos textos recolhidos em “Bate-papo sobre poesia marginal”, capítulo de *Não quero prosa* (1977).

Entretanto, ainda que tivesse intuído cedo o lugar esquivo que Ana Cristina ocupava naquele momento, inserida – como que tragada violentamente para dentro dela – tanto no contexto da poesia carioca de fins da década de setenta quanto nos impulsos mercadológicos e *pop* que vinham das transformações do mercado editorial brasileiro, que tinham feito de A

teus pés (1982) um fenômeno cultural avassalador e até certo ponto surpreendente, Sebastião não seguiu incólume a “uma comoção muito natural” (Leite, 2014, p. 230) com a morte de Ana Cristina, o que aparece em “Duas visitas”, poema de memória e luto. Apesar de haver diferenças na maneira de a memória e o luto se manifestarem nesse poema, como veremos adiante, se comparado aos de Armando Freitas Filho em *De cor*, o que predomina nele ainda são os encontros (sobretudo o último, a segunda visita que compõe a segunda estrofe) dos dois poetas, e a meditação melancólica das semelhanças e das diferenças que os aproximavam e os separavam.

Duas visitas

Fui visitá-la
com meu black book
(minha real Penélope era Drácula).
Mostrou-me o *lay out* do seu.
“Engraçado” eu disse “os seus
em cima e os meus embaixo:
é a simetria pela inversão”.
Telefonou:
“Gostei muito
do seu lúgubre livrinho preto”.

Cinco anos depois
foi a vez de ela me visitar.
Enquanto fiz um café
ficou de pé
olhando o canal e o mar
em silêncio.
Isso foi um ano antes do salto
(Leite, 1988, p. 31).

Depois de ler o poema, talvez seja preciso recordar: à primeira vista, a poética de Sebastião Uchoa Leite pode parecer muito diferente, talvez até irredutivelmente diferente, daquela que caracteriza, de modo mais ostensivo, a obra de Ana Cristina. A contenção cuidadosa dos versos, a tendência à economia verbal e a restrição à livre expansão da metáfora são apenas alguns dos aspectos que, a princípio, interpõem-se entre os autores e dificultam exercícios de aproximação crítica. Ana C. atravessa os gêneros, repete e acumula imagens, convoca o leitor para dentro do texto ao transgredir continuamente os limites da escrita por meio de procedimentos exaustivos de endereçamento e performatização do texto. Mas recorde-se a sugestão crítica de Sebastião, fixada num verso sintético, construído muito habilmente: “é a simetria pela inversão”.

A similitude contraditória e a afinidade não aparente começam a ser apresentadas pela justaposição que está no título do poema e em toda a sua estrutura, assentada na recordação e na análise comparativa. Em primeiro lugar, a proximidade pela inversão está na disposição gráfica dos livros de ambos os poetas, livros quase artesanais e de fatura experimental, nos moldes dos livros-objeto que naquele momento ganhavam dimensão ampla: a dimensão composicional de *Antilogia*, o black book de Sebastião (“lúgubre livrinho preto”), aponta para baixo, para o chão: o livro foi impresso na horizontal, suas páginas se abrem de cima para baixo como a tampa de um caixão. As páginas erguem-se como o tampo de um sarcófago (onde dorme Drácula, “a sua real Penélope”). A mancha gráfica assenta os poemas ao rés da página, explorando discretamente elementos de visualidade que podem ser associados tanto à arte da geração dos poetas cariocas quanto ao esmero construtivo que vinha das lições do construtivismo que, em anos anteriores, tinha se encontrado com a contracultura. Já em *Cenas de abril* (1979), de Ana Cristina, os textos são posicionados na vertical, com os poemas ao alto (de acordo, quem sabe, com a sugestão primaveril, ainda que fora de contexto, dado que o título sugere), como nos livros convencionais, embora guarde, em contraste com a feição lúgubre de *Antilogia*, os tons claros e as marcas caligráficas, índices de uma escrita sobretudo corporal e urgente da autora, atada à intensidade do presente.

Ainda que, no último verso da segunda estrofe de “Duas visitas”, o salto seja o marco determinante para situar a data em que ocorrem os encontros, o poema esvazia qualquer

possibilidade de uma explicação biográfica muito clara para o suicídio, e mesmo para a datação precisa dos encontros – que supomos, pelas pistas deixadas no poema, terem ocorrido em torno aos livros publicados no mesmo ano: 1979. Os escritores se conheciam, é certo, e tiveram contato entre si pela presença de uma figura em comum, o crítico Luiz Costa Lima – nesse momento professor da PUC-Rio e interlocutor, ainda que com bastante desconfiança, de Ana C. e alguns dos seus parceiros intelectuais e de geração. No entanto, dessa rede de referências rastreável e clara, algo é transtornado. A memória e o luto embaralham tudo. A precisão elíptica do poema, marca da poesia de Sebastião Uchoa Leite, se vê paralisada pelas contas (e referências) incertas espalhadas pelos versos, de cuja certeza o leitor não pode mais compartilhar. E, se o olhar meio perdido, direcionado para o mar, da interlocutora da voz poética carrega certa melancolia, podendo mesmo ser percebido como uma espécie de antecipação premonitória do ato suicida, as imagens secas e diretas do poema, seus versos mínimos, não oferecem, no entanto, nenhuma explicação para ele, ou nem sequer para a eventual tristeza da poeta. A experiência biográfica elide-se, a poeta aparece figurada como personagem de um jogo ficcional complexo. O olhar perdido no horizonte contempla a paisagem e convida à contemplação, mas não avança para além disso. O poema não afirma nada. Mesmo que em “Duas visitas” haja o registro desse olhar melancólico de Ana C., não se pode confundi-lo com uma busca em descrever Ana Cristina como uma pessoa melancólica ou triste, já que o poeta se abstém, no regime contido da escrita do poema, de qualquer comentário interpretativo. E mesmo de qualquer lamento. O texto procura fixar e evocar o instante e, logo a seguir, o intervalo entre eles: numa visita entre um café e outro, o poeta pernambucano observa naquele instante o olhar absorto de sua interlocutora. Todo o silêncio e todo o mistério dessa cena atravessam o poema e emprestam a ele sua condição lacunar, reflexiva e sem explicações.

Embora o poema se mostre como um quebra-cabeça, evitando entregar de maneira inequívoca tanto o diálogo – uma vez que são apresentadas apenas duas falas curtas de ambos os interlocutores na primeira estrofe, restando apenas o silêncio na segunda com a supressão das aspas marcando o diálogo dos personagens – quanto outras informações sobre as visitas, além daquelas sobre o café que o enunciador fez para a visitante e do olhar que ela direciona ao mar, ainda assim não se pode deixar de situar “Duas visitas” na perspectiva dos

anos 1980, no que se refere à forma como Ana Cristina Cesar comparece em boa parte dos poemas que a ela aludem², pois, apesar das preocupações poéticas que o poema em foco manifesta, aqui ainda temos um modo de *escrever sobre* Ana C. Sebastião participa, com a singularidade de sua voz e de seu modo de observar a linguagem e o real, desse concerto de vozes que procurou recordar Ana C. e fazer o seu luto público, luto sobretudo literário.

A indeterminação temporal e a insistência na cor preta, cor que se espalha pelo poema como um todo, da capa de *Antilogia* (o “black book”) ao líquido espesso do café, e ainda nas olheiras profundas comumente atribuídas ao vampiro, são os traços mais salientes dessa breve e sutil elegia. A notação das horas, dos dias, dos instantes da visita e do tempo transcorrido depois dela, dá o teor de um desejo de capturar o tempo, de repetir a experiência vivida, verdadeiramente recordando-a, para depois mostrar como o ato disruptivo do “salto” embaralha tudo, e faz os livros, os tipos humanos (o poeta e sua interlocutora indireta) sobreporem-se, e o próprio tempo linear, cronológico, transformar-se numa massa indistinta, cheia de vazios inexplicados. Os cinco anos passados e os minutos da visita inicial equivalem-se, afinal, porque já se desenha uma espécie de tempo suspenso, tempo em que tudo o mais, passado e futuro, é incerto e problemático. O silêncio contemplativo da poeta em visita acaba por ser a imagem que também serve para sintetizar a posição do leitor deste poema: diante do seu laconismo estudado, de suas lacunas e sugestões vagas, só resta a especulação, o pensamento que se debruça sobre o abismo e abre-se para hipóteses inconclusivas.

A MEMÓRIA E SEUS AVESSOS

Armando Freitas Filho é caso exemplar de uma poesia que se volta, com muita frequência, para Ana Cristina, ao fazer da poeta um fantasma que sempre retorna. Dos espectros pode-se dizer mesmo isto: sem descanso, tornam a voltar incessantemente. A morte repentina da amiga, em 1983, significou, para Armando Freitas Filho, um

² Exceção é o poema “Das duas uma” (*Poemas*, 1987) de Angela Melim, dedicado a Ana Cristina Cesar, no qual Melim estabelece diálogo íntimo com a poética de Ana Cristina.

acontecimento bastante doloroso, como fica claro tanto nas entrevistas que ele concedeu sobre o tema, quanto em muitas intervenções públicas ao longo dos anos e décadas seguintes. E como também está posto em vários poemas de seus livros. Às vezes, a morte da poeta surge no texto de Armando de modo enviesado; noutras vezes, há a menção um pouco mais direta a ela. O “veneno decisivo”³ que o desaparecimento de Ana Cristina significou para Armando já circulava no livro *3x4* (1985). O salto da poeta, aludido pela imagem do trampolim, desponta em toda a sua inapreensibilidade, como uma incógnita, uma caixa-preta, em um dos poemas desse livro:

Vou gota a gota
aos poucos
mas apesar de todo o cálculo
e de tanta cautela
acabo não me poupando
pois estou sempre na ponta do trampolim
e o tempo aí já não cuida
de segurar nada – não sabe –
conter-se nem contar
o que de fato aconteceu:
se foi voo, queda ou mergulho
(Freitas Filho, 2003, p. 375-376).

Se desde *3x4* até *Arremate* (2020) a morte abrupta e violenta da amiga – e consequentemente os afetos que essa perda provocou no poeta – atravessam os textos de Armando Freitas Filho, é em *De cor* (1988) que ele irá “chupar tudo – todo o veneno/ sem ter medo de ser tão sujo” (Freitas Filho, 1988, p. 54). Um complexo de imagens lúgubres e lúbricas são o elo entre o sujeito poético e um outro que foge “por entre os dedos de todos” (Freitas Filho, 1988, p. 22), objeto ao mesmo tempo de falta e de desejo. A nomeação desse outro com as iniciais “A. C.”, nos títulos dos poemas que abrem as duas partes de *De cor*

³ Como escreve o poeta em *De cor*: “Dois trilhos/ e tem sempre uma mulher batendo/ no mesmo lugar – onde dói – com seu veneno decisivo” (Freitas Filho, 1988, p. 88).

(“Leituras” e “De ouvido”), não escamoteia que a referência aqui é a Ana Cristina. Contudo, não se pode deixar de notar que o “A. C.” de Armando parece duplicar o que já estava contido na assinatura “Ana C.”, usada pela poeta nas cartas que enviou para algumas de suas amigas. Para Luciana di Leone, “Ana C. [...] chama a atenção para algo que não define nem a escrita nem a pessoa de Ana, mas que é um ‘entre’ a pessoa e o texto” (2008, p. 25). Assim, a dupla abreviatura em *De cor* desestabiliza uma escrita que poderia ser entendida, inicialmente, como calcada de modo integral na pessoa Ana Cristina. Decalcar, como se sabe, é derivar, mas também transtornar um texto, ou um fenômeno, que está na origem de um processo qualquer.

Um poema como “Cineac”, por exemplo, anuncia que “a biografia é nua/ e se confessa, de cor” (Freitas Filho, 1988, p. 66); mas, ao mesmo tempo, mostra que a nudez se passa na tela do cinema, é encenada, portanto. Em um poeta tão afeito aos trocadilhos, paronomásias e jogos de palavras como Armando, não seria um despropósito supor que em “Cineac” está contida tanto a menção ao Cineac Trianon, inaugurado em dezembro de 1938, no Centro do Rio de Janeiro, e que na década de 1960 exibiu filmes eróticos (“voo em cima do que ainda morde/ e não dorme – lubrifico –/tão veludo e sua pouca luz”) (Freitas Filho, 1988, p. 66), como ao inventado “Cine AC”, construído pelo poema, no qual se exibem as imagens e o silêncio da personagem A.C. – a mesma dos poemas “Depois de A. C” e “AC.”. Além disso, a temporalidade estabelecida pelo título do poema “Depois de A.C.”, como aponta João Camillo Penna, joga “com o acontecimento epifânico do nascimento de Cristo, aqui transformado em morte, e reduzido ao intervalo entre depois/antes, entre a morte e a morte, que o poema conta sem contar” (2003, p. 112). Trata-se de acontecimento fundacional, marcante de uma experiência inesquecível.

As imagens dos filmes exibidos no cinema AC são velozes, difícil de apreendê-las por completo, pois estão encapsuladas: “por sua causa, todo ponto é final/ e nem saltando/ com uma escrita automática na mão/ consigo atingir os sentidos que fogem:/ apenas capto e pego, por baixo/ cápsulas e letras mortas/ mas não o disparo/ a velocidade despida, o adeus fora do ar” (Freitas Filho, 1988, p. 67). Esses versos concentram o cerne do livro, uma vez que, para se tentar atingir “a velocidade despida”, é preciso buscar um fluxo veloz de imagens, *modus operandi* de muitos dos poemas.

A verticalidade dos versos estreitos e as estrofes alongadas (a maioria dos textos tem um único bloco) se ajustam bem à grafia do “precipício da mulher final” (Freitas Filho, 1988, p. 25) – e fatal. Diante de tantas imagens lancinantes, mistura de impotência perante a tragédia, de imobilidade em contraposição a esta mulher “como que um exército/ toda pernas/ e mais isto que atropela/ [...] um carro-cavalo-grito” (Freitas Filho, 1988, p. 23), como sobreviver sem ser tragado? Se esse outro e seu ato decisivo não param de ocupar “todos os sentidos” (Freitas Filho, 1988, p. 51), parece que o sujeito poético não encontra outra possibilidade que não “rasgar isso tudo: vozes escritas, vídeos, cinemas/ se não sua vida selvagem/ entra por dentro da minha/ na veia” (Freitas Filho, 1988, p. 66). Antes, porém, é inevitável cumprir o luto fechado:

Depois de A. C.

Sua morte
é o recreio desta.
Ao virar uma piscina
pelo avesso, até o fim
como uma luva
para sentir, ouvir e tocar
o último concerto
de um azulejo solo
com os olhos secos
e as mãos nuas
sem água sequer para lavar
o chão de sangue pisado
o mármore do deserto
muito longe da natureza
como também este gosto
de versos-ferro
forte, na boca
e lembranças de música

alheia e casual
feita com latas e precipitação.
O que ficou
foi pedra sobre pedra
significando nada
pois o mar e as lágrimas
estão a mil milhas daqui
e o palácio do telefone
de luto fechado.
De lá, de onde você me ligava
deste lugar ladrilhado
por um só ladrilho
sobraram
suas mãos cruzadas com muito luxo
beijos na boca do infinito
e a solitária luz de um anel
(Freitas Filho, 1988, p. 19).

A morte de outrem dispara a consciência, no sujeito poético, da própria finitude, e para a constatação acre de que, entre uma morte e outra, existe tão somente um hiato, dois versos curtos, num tom grave – funcionando de modo semelhante a uma máxima em que frases curtas são capazes de exprimir elucubrações penetrantes –, são o bastante. Em seguida, dezoito versos, com um único ponto final, operam sobreposições de imagens e numa sintaxe nervosa, inquieta e urgente. A primeira delas é a de uma piscina⁴ virada pelo avesso, imagem que carrega o perigo do vazio, mas também o aviso de que a “água domesticada” da piscina não poderá ser encontrada neste poema. A ameaça do que escoar sem contenção assemelha-se ao descomedimento (ou a ilusão dele) da água do mar: “Lá embaixo não havia/ ilusão de água descomedida de mar/ nem domesticada de piscina” (Freitas Filho, 2020, p. 197), lemos em *Arremate*. O descomedimento, recorde-se, passa pela experiência ampla da totalidade,

⁴ Esta imagem pode ser um eco, quem sabe, do filme *Eu sei que vou te amar* (1986), de Arnaldo Jabor, no qual dois amantes veem esvair-se o seu relacionamento em diálogos tensos dentro de uma piscina esvaziada.

mesmo da amplidão estética do sublime. Estamos longe de uma representação aprazível e acolhedora para a água na paisagem desértica tramada em *De cor*. Tanto a água da piscina pelo avesso como “o mar é para quem quer se matar” (Freitas Filho, 1988, p. 26). Nessa “natureza/ cheia de instantes-luz/ que queimam/ até o íntimo – amarga”, os “olhos [estão] secos”, e não há água “sequer para lavar/ o chão de sangue pisado”, como se lê em “Depois de A.C.”.

A comparação da piscina vazia com uma “luva/ para sentir, ouvir e tocar/ o último concerto” apoia-se na ideia de uma luva sem as mãos – como o décimo verso confirma. Ainda se compara essa piscina pelo avesso com “este gosto de versos-ferro/ forte, na boca”, remissão tanto à obra (lacunar e resistente) de Ana Cristina quanto à resolução precipitada, de improviso (“feita com latas e precipitação”) e fatal do mergulho, do lançar-se, que, por sua vez, provoca o gosto metálico na boca como consequência da ruína instaurada pelo ato (“o que ficou/ foi pedra sobre pedra/ significando nada”). Com a inversão da tópica cristã, o poema parece sinalizar que, apesar da destruição física, permaneceram algumas coisas, mas essas perderam o sentido, depois da “sua morte”, – depois de A.C. – para a vida daquele que sobreviveu à perda. Nos versos finais, a ligação, localizada no passado (“De lá, de onde você me ligava”), origina-se de um lugar em que agora sobraram, parece que exclusivamente, “suas mãos cruzadas com muito luxo/ beijos na boca do infinito/ e a solitária luz de um anel”.

Se, em “Depois de A. C.”, não obstante algumas comparações engenhosas para aludir à morte de Ana Cristina, o salto da poeta avulta como objeto inequívoco a que se faz referência, a ponto de se inscrever ali de modo pragmático (“o chão de sangue pisado”), em outros poemas de *De cor* a presença de Ana Cristina ocorre de modo mais enviesado. Em “Vitrola”, por exemplo, parece que a audição de uma canção reproduzida no aparelho elétrico, que dá título ao poema, desperta no sujeito poético lembranças de outrem que realizava “confissões para nenhum olvido”: a equivocidade entre o esquecimento e a audição é determinante aqui, colocando o poema entre a dispersão da linguagem, a fala solta e desbragada da confissão e a insistência naquilo que deve ser retido, que não poderá se perder nem mesmo com o evento terrível da morte.

Vitrola

Atrás das persianas
Uma corda esticada cheia de nós:
isto é todo um corpo.
Lagarto
o sol cai no estampado
– listas superpostas no sofá –
lento
cortado e modulado
em vários níveis.
A distância são montanhas
e não disponho de cartazes à mão.
O que segue é murmurado e só.
Confissões para nenhum olvido
música de arpões, chintz
unhas vermelho-vivo, batom granada
e gargantas-fera.
Não tenho coração
posso parar teu sangue
te matar com um grito
ou com a vida rasgada da voz
de Lady Day ou Die
(Freitas Filho, 1988, p. 37).

É preciso chamar a atenção para o fato de que esse poema de *De cor* recebeu modificações ao ser publicado em *Máquina de escrever* (2003), a poesia reunida de Armando Freitas Filho. A mais importante se refere ao acréscimo de “tocado por ill wind” no terceiro verso, e a supressão da palavra “todo” depois de “isto é”, o que transforma o verso em “isto é o corpo, tocado por ill wind”. Nome de uma canção, gravada por Billie Holiday, entre outros intérpretes, “ill wind” toca o corpo, afeta o corpo que está localizado atrás da persiana, corpo que parece ser *como* “uma corda esticada cheia de nós”. Se não é possível assumir um único

sentido para a metáfora do corpo que o poeta escolhe, talvez não seja excessivo recorrer à expressão “esticar a corda”, isto é, pressionar uma situação ao limite, fazendo com que ela atinja um ponto máximo de tensão. Desse modo, o “nós” presente na “corda esticada” joga, evidentemente, com um duplo significado: com um entrelaçamento de fios e com o pronome da primeira pessoa do plural. Entretanto, o “nós” não seria também um entrelaçamento do “eu” e do “tu”? Não se deve esquecer que em alguns dos poemas da primeira parte de *De cor*, intitulada “Leitura”, como já mencionamos, Armando Freitas Filho recorre a artistas e a objetos artísticos que, de algum modo, possam fornecer a ele instrumentos para se aproximar da perda. Parece ser esse o caso da canção “ill wind”.

Na letra da música, o sujeito poético menciona um céu cinzento e como seria necessária a luz do sol. A imagem do sol é recuperada pelo poema de Armando Freitas Filho, que o observa no tecido estampado do sofá como se fosse um lagarto, ao ser seccionado, provavelmente, pelas persianas. Misturam-se o visual e o vocal, pois o “lento/ cortado e modulado/ em vários níveis” pode funcionar tanto para a imagem que se percebe no sofá como para o modo de se interpretar a canção escutada na vitrola. O verso seguinte, “A distância são montanhas/ e não disponho de cartazes à mão”, acrescenta nova camada ao poema, uma vez que manifesta a dificuldade da comunicação, isto é, a distância difícil de transpor e a falta de meios para realizar algo, o que talvez pudesse ser entendido como a impotência em comunicar socialmente o afastamento desse outro, elaborar em linguagem a ausência e o silêncio sentidos, distante o sujeito com quem se formava um nós (“uma corda esticada cheia de nós”)⁵.

Após o reconhecimento da falta de meios necessários para essa exposição, “o que segue é murmurado e só”, porque transmitido em voz muito baixa, audível apenas para o receptor ou por alguém que esteja muito próximo a ele. Esse verso parece se referir menos à canção “ill wind” do que à memória de conversas íntimas entre um eu e um outro, cujo aparecimento sobrevém nos últimos versos do poema (“teu sangue”, “te matar”). O aspecto íntimo, ou mesmo privado, é reforçado em “confissões para nenhum olvido”, num

⁵ Ou ainda em um poema posterior, “O caso Ana C.”, do livro *Ro!*: “quando não sei se fui eu quem não foi/ ou se foi ela quem não ficou, ou se fomos/ nós desamarrados de nós mesmos” (Freitas Filho, 2016, p. 106).

interessante jogo que explora as diferenças entre som e sentido, entre escutar e esquecer. Levando-se em conta apenas o som da palavra “olvido”, o sentido seria o de confissões para ninguém. Mas a grafia do termo impõe sentido distinto: o de confissões impossíveis de serem esquecidas. Que confissões seriam essas? Não parece fazer muito sentido acreditar que as confissões referem-se à canção. Uma conversa pelo telefone, talvez? – como ocorre em outro poema, “Num pedaço de papel”, em que se cruzam a música, a tragédia e o telefone: “foi como se gritasse/ uma música, um tom só/ curto/ de um nu espatifado/ que passou a vida/ dependurado nos telefones:/ foi fulminante” (Freitas Filho, 1988, p. 25).

Ou ainda, ampliando um pouco mais a leitura de “confissões para nenhum olvido”, talvez pudéssemos enxergar aqui uma remissão à obra de Ana Cristina, à qual se vinculou, por alguns anos, o termo “confessional”, em razão da apreciação de críticos que se mantinham alheios ao projeto poético da escritora. Contudo, Flora Süssekind, ainda em 1985⁶, destoando de boa parte dos textos que circulavam na imprensa sobre Ana Cristina, já chamava a atenção para o fato de que não havia “nada mais afastado de Ana Cristina do que o desejo autoexpressivo de Ledusha ou Chacal” (Süssekind, 2004, p. 132), portanto, “não [havia] pactos biográficos ou geracionais” (Süssekind, 2004, p. 130). Logo, o texto de Flora rechaçava uma compreensão da poesia de Ana Cristina pautada simplesmente na biografia da poeta ou numa ideia de confessionalismo ingênuo. Desse modo, em “confissões para nenhum olvido”, joga-se ironicamente com “confissões”, na medida em que essas confissões se fazem para ninguém (*ouvido*), por não serem realmente confissões, mas poemas – construções provocativas para nenhum *olvido* (esquecimento). Feitas contra o esquecimento, na verdade.

Em “Música de arpões, chintz”, recupera-se a mistura vocal/visual: o som que fisga, que atravessa o ouvinte, e o tecido estampado do sofá, vistoso e colorido. O olhar continua sendo atraído, mas agora pelas imagens do provocante corpo feminino (“unhas vermelho vivo, batom granada”), que amalgamam sensualidade e perigo na dualidade do termo “granada”, pedra preciosa de cor vermelho-escuro – reforço cromático que insiste na cor

⁶ Ao lado do texto de Flora, numa leitura que abandonava a prática de associar de maneira transparente os poemas à vida de sua autora, deve-se colocar o célebre texto de Silviano Santiago, “Singular e anônimo”, publicado em 1984.

vermelha presente na unha –, e “granada” como projétil explosivo, incendiário. Os versos “Não tenho coração” e “posso parar teu sangue/ te matar com um grito” não deixam de dar continuidade à proeminência que o vermelho tem nesse poema, apontando ainda para um movimento no qual se desenha perversidade e fragilidade. A potência mortífera manifesta no grito existe também na “vida rasgada da voz”, a vida que está contida na voz de “Lady Day ou Die”, figura que gira entre o solar e o sombrio, como revela a paronomásia. A indistinção sonora, entre o prenome da realeza (àquela altura) e a morte, só vem acrescentar ambiguidade a esse amálgama de sedução e violência que se dá no corpo ondeante, sonoramente esculpido, do poema cuja linguagem se enche de tensão.

Interessa aqui destacar a semelhança entre a “vida rasgada da voz” e a “sua voz sem cara é a vida” (Freitas Filho, 1988, p. 70), do poema “Mulher”. Se nesse poema a “sua voz” (apesar de o verso expressar o contrário) dispõe de um rosto reconhecível, o da poeta carioca, como a recorrente referência ao salto deixa claro, não seria de se estranhar a presença (imprecisa, nesse caso) dela em “Vitrola” a partir do mesmo recurso: a menção à voz, modo pelo qual muitos dos poemas de *De cor* se endereçam a Ana Cristina. Do coração a fala emerge e se endereça, mesmo que não possa mais atingir seu alvo. O arco é notável: a confissão é agora impossível, resta apenas rodear, com a voz e a palavra escrita, o telefonema interrompido, a ligação cortada e sem resposta do outro lado. Observemos, por exemplo, “Sem endereço”, “Num pedaço de papel”, “Em forma de telefone” e “Para um verão”.

Por que a voz é tantas vezes registrada, perseguida, metaforizada, ou dizendo de outra forma, por que ganha tanto espaço nesse livro? É conhecida a informação de que Armando Freitas Filho conversou com Ana Cristina um pouco antes do momento final da poeta. Sabe-se, ainda, que foi por telefone – as conversas ocorriam com frequência através desse canal (a “voz de fora – entra/ por este canal”) (Freitas Filho, 1988, p. 90). Não à toa o fato de que é no telefone que a voz do sujeito poético mistura-se com a outra voz (de fora), como se lê em “Telefone público”: “Minha voz sobre a sua/ a toda velocidade. Não!/ Espelhar somente a pele/ é pouco” (Freitas Filho, 1988, p. 88). Nesses versos, a voz parece ganhar tangibilidade, ao mesmo tempo em que sobressai seu aspecto erótico, pois assim como se coloca um corpo sobre outro, o mesmo se faz com a voz. Mas, para o eu que fala no poema, a sobreposição ainda é pouco, pois ele deseja “o que vem de dentro/ do silêncio/ o que mistura carne/ alma,

alfabeto e hálito” (Freitas Filho, 1988, p. 88). Anseio impossível, uma vez que se tem consciência de que “não te encontrarei mais/ no dia a dia” (Freitas Filho, 1988, p. 88). E uma vez que a “voz de fora” sobrevém por meio do telefone, não há outra saída a não ser realizar uma operação (retirar o telefone do gancho, numa tentativa de enganar a si mesmo) para tentar amenizar a angústia que a ausência de diálogo representa (“só estátuas vazias, formol/ silêncios forçados por algodão”) (Freitas Filho, 1988, p. 90):

Operação

Tiro

do gancho para não doer.

Se não a vida vem em rush

e voz de fora – entra

por este canal, e vai

direta até o término.

Visto um outro ou dispo-me

entupo tudo com borracha

e rolha – fecho os buracos

os olhos do sol

e no escuro obturo

os furos que sobraram

com cortina e narcótico.

Vou agora para o fundo.

Lá fora é a guerra.

Me atiro em pedaços no sonho:

com uma cara de primeira fila

como uma pedra.

Estou a um dia-luz de todos.

Nada existe no êxtase:

só estátuas vazias, formol

silêncios forçados por algodão.
O sangue ainda não se agarra
não cicatrizo em lugar nenhum
e o telefone telepático
continua tocando sem parar
(Freitas Filho, 1988, p. 90).

Por um lado, a palavra “operação”, nesse poema, tem a acepção de ação ou manobra militar (“Lá fora é a guerra”, sinalizada ainda pelo isolamento da palavra “tiro” no primeiro verso). Na operação do poema, o combate é contra o telefone e contra a memória, em certo sentido, porque “a voz de fora” pode levar à dissolução do sujeito (“vai/ direta até o término”). O leitor de *De cor* sabe que nesse livro “telefone” é uma palavra tão recorrente que sua enumeração seria tediosa. Mas cumpre chamar a atenção para uma entre as muitas aparições dessa palavra, a que ocorre no poema “Ravel”, pois nele a relação entre telefone e guerra é desdobrada a ponto de telefone e guerrilheiro serem indistinguíveis: “Todo telefone é terrível – negro/ guerrilheiro, à escuta na sala/ disfarçado ao lado do sofá/ à espera, no gancho/ sempre na véspera/ com o grampo da granada/ já nos dentes” (Freitas Filho, 1988, p. 38). Somente é possível combater o aspecto terrificante do telefone ocupando-o (“A única saída é ocupá-lo/ para que não estoure”) (Freitas Filho, 1988, p. 38). Podemos dizer que, voltando ao poema “Operação”, tirar o telefone do gancho é uma maneira de ocupá-lo; a outra seria falar sem parar, ligando através dele ininterruptamente.

Por outro lado, misturam-se no termo “operação” o significado de cirurgia, corte para reparar ou remover a região afetada do corpo (“O sangue ainda não se agarra/ não cicatrizo em nenhum lugar”) e ação ou conjunto de ações visando alcançar determinado resultado, o de alienar-se (“visto um outro ou dispo-me”), ocupando um lugar o mais hermético possível (“entupo tudo com borracha/ e rolha – fecho os buracos”). A vedação do espaço, “[d]os furos que sobraram”, resolve-se com “cortina e narcótico”, numa busca por realizar outra operação: um corte, um rompimento, uma separação com essa “voz de fora”. Porém, enquanto fechar os furos do ambiente se mostra uma ação que não gera dificuldades, estancar a ferida é algo bem mais difícil (“o sangue ainda não se agarra/ não cicatrizo em

lugar nenhum”). E como o sujeito conseguiria fechar as feridas se “o telefone telepático/ continua tocando sem parar”? (Freitas Filho, 1988, p. 90). Aquele mesmo telefone de “De profundis”, que “toca sem parar/ no chão do cemitério/ entre túmulos e estátuas trêmulas/ abaladas pelo vento” (Freitas Filho, 1988, p. 59). Ele toca assim porque toca no passado, isto é, no presente sempre renovado da memória, como um fantasma, retornante. *De cor*, assim, quer ser espaço de lembrança e de tudo o que ficou no coração (“o que se sabe pelo coração”, como diria, em outro contexto, Jacques Derrida), mas quer ser também espaço de expulsão, energia pronta para o esquecimento, interrupção do fluxo de lembranças que o cabo do telefone (as veias do coração) não se cansa de enviar sem cessar.

Vemos, pois, que os três poemas de Armando Freitas Filho extraídos de *De cor* compartilham um modo similar de se voltar para Ana Cristina Cesar, partem de uma proximidade com esse outro, amado e ausente, a quem se endereçam. O acontecimento-morte, a queda do corpo no espaço, o signo do fim, do último momento, são a marca do livro em questão. O que fica da leitura desses poemas é a experiência da “repetição em série do acontecimento traumático” (Penna, 2003, p. 111), que “único imita o procedimento da variação do ponto de vista, ou o estilhaçamento da lente. Quem não pode contar uma vez, conta muitas vezes”, como escreveu João Camillo Pena (2003, p. 111). Desse modo, Ana Cristina Cesar é objeto de um luto profundo em *De cor*, tanto que é preciso tentar se apartar dele, apesar de isso se mostrar tarefa incerta (“Agora, com os freios no fim/ só a dor pode parar o amor”) (Freitas Filho, 1988, p. 86). Mas se apartar dessa ausência significa também continuar escrevendo sobre ela, a poeta.

Talvez fosse necessário certo afastamento temporal para que o diálogo com a poética de Ana Cristina Cesar pudesse emergir na sua potencialidade, como se nota em alguns escritores que por ela são provocados a partir de um desejo de experimentação multidirecional. Menos como fantasma e presença enigmática, a reapropriação da poeta, recolocada em circulação pelas vozes de alguns de seus contemporâneos mais interessantes, ocorre para “quem sabe, sugerir outras formas de leitura e alguma série imprevista de jogos” (Lima, 2017, p. 7).

VISITS, PHONE CALLS, SUSPENDED TIME: TWO POEMS FOR ANA C.

ABSTRACT: This study examines Armando Freitas Filho's book *De cor* (1988) and "Duas visitas", a poem included in Sebastião Uchoa Leite's book *Cortes/toques* (1988), through the lens of their references to the memory of Ana Cristina Cesar. The poet's suicide in 1983 had a considerable emotional impact and established a mournful line of poems that questioned the mystery of her sudden death. Armando creates ample space for remembrance, for what remained in the heart, but also for forgetting. In "Duas visitas", silence and mystery of death permeate the poem, lending it its lacunar quality.

KEYWORDS: Ana Cristina Cesar; Armando Freitas Filho; Sebastião Uchoa Leite; Memory.

VISITAS, LLAMADAS, TEMPO SUSPENDIDO: DOS POEMAS PARA ANA C.

RESUMEN: Este estudio examina el libro *De cor* (1988) de Armando Freitas Filho y "Duas visitas", poema incluido en *Cortes/toques* (1988) de Sebastião Uchoa Leite, a través de sus referencias a la memoria de Ana Cristina Cesar. El suicidio de la poeta en 1983 tuvo un impacto emocional considerable y estableció un verso lúgubre que cuestionaba el misterio de su repentina muerte. Armando crea un amplio espacio para el recuerdo, para lo que quedó en el corazón, pero también para el olvido. En "Duas visitas", el silencio y el misterio de la muerte impregnan el poema, confiriéndole su carácter lacunar.

PALABRAS CLAVE: Ana Cristina Cesar; Armando Freitas Filho; Sebastião Uchoa Leite; Memoria.

REFERÊNCIAS

- BRITO, Antonio Carlos Ferreira. *Não quero prosa*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1977.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DI LEONE, Luciana. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- FREITAS FILHO, Armando. *De cor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- FREITAS FILHO, Armando. *Rol*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FREITAS FILHO, Armando. *Arremate*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Obra em dobras*. São Paulo: Duas cidades, 1988.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Entrevista com Sebastião Uchoa Leite. In: *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.
- LIMA, Manoel Ricardo. *A nossos pés*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- PENNA, João Camillo. Acontece? *Revista Alea*, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 5, n. 1, p. 95-116, jan-jul, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/S5x4mDNdQRhB4YygNwN8WvB/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

Submetido em 9 de agosto de 2025
Aprovado em 12 de dezembro de 2025
Publicado em 25 de janeiro de 2026
