

O CADERNO DE PORTSMOUTH DE ANA CRISTINA CÉSAR SIMULACRO DE UMA ESCRITA IMPOSSÍVEL

Luiza Moreira Dias

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

luiza_md@hotmail.com

RESUMO: Este artigo consiste em um recorte de minha Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal de Pernambuco em 2018, intitulada *A linha em expansão*: palavra, imagem e pictografia na poética de Ana Cristina Cesar, na qual busquei analisar as relações intersemióticas que sustentam o seu projeto estético. Analisamos o *Caderno de Portsmouth* (1980), espécie de álbum de desenhos da poeta carioca, publicado postumamente. Em nossos apontamentos, propomos a contraposição do caderno com a pintura de artistas como Jean Dubuffet, idealizador do conceito de *Arte Bruta*, e o artista belga Henri Michaux.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina César; *O caderno de Portsmouth*; Intersemiose.

ABSTRACT: This article consists of a clipping of my Master's Dissertation defended at the Federal University of Pernambuco in 2018, entitled *The expanding line*: word, image and pictography in Ana Cristina Cesar's poetics, in which I sought to analyze the intersemiotic relations that underpin her aesthetic project. We analyzed Portsmouth's Notebook (1980), a kind of cartoon album, published posthumously. In our notes, we propose to contrast this work with artists such as Jean Dubuffet, creator of the concept of Brute Art, and Belgian artist Henri Michaux.

KEYWORDS: Ana Cristina César; *Portsmouth's Notebook*; Intersemiosis.

DESENHO DE ESCRITOR

O *Caderno de Portsmouth* (1980) de Ana Cristina César nos leva a refletir sobre o “desenho de escritor” como um gênero específico. A relação da escrita com o desenho torna-se complexa se adotamos uma perspectiva filosófica. A pena que escreve é também a pena que risca e arrisca-se em composições imagéticas e não-verbais. Há, portanto, o exemplo do célebre escritor que desenha, como Goethe, para tomá-lo como exemplo; e o pintor que escreve, se pensarmos em Goya. No caso de Ana C., apesar de reconhecermos uma relação genuína da poeta com a experiência do desenho, a partir do próprio arquivo do Instituto Moreira Salles, que reúne desde auto-retratos da autora a desenhos abstratos; como a partir dos próprios desenhos que podemos encontrar no *Poética* (2013), os quais compõem a organização da antologia. Partimos da hipótese de que a relação de Ana C. com as composições plásticas surgiu, sobretudo no caderno em questão, de uma busca investigativa dos limites da própria escrita.



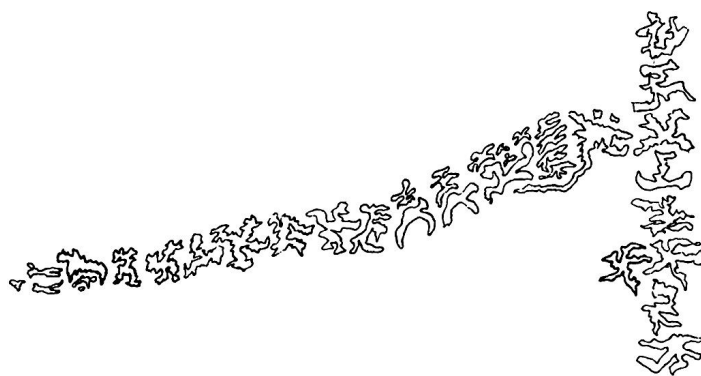
Portsmouth,
30.6.80

FIGURA 4. PÁGINA 1 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980) “FINOS TRAÇOS EM MOVIMENTO. FORMAS ASSIMÉTRICAS QUE Podem SER LIDAS COMO MAPAS DA INGLATERRA, PÁSSAROS, PESSOAS SEGUINDO NUMA CERTA DIREÇÃO, BICHOS QUE VÃO VIRANDO GENTE, DISCRETAMENTE ERÓTICOS”. FONTE: CESAR (1989)

Esses desenhos, que podem ser lidos como peças perdidas de quebra-cabeças distintos entre si, tanto carregam essa ideia de desencaixe, fragmento, ruptura, quanto simulam um movimento semelhante a uma dança coletiva – integrada - que pode encaminha-nos para uma leitura de uma gestalt dessa plástica-poética.

Sabemos que Ana Cristina César não possuía ambições propriamente destinadas a uma prática com composições plásticas; entretanto, é possível analisarmos o caderno de desenhos enquanto importante dispositivo para uma reflexão e experimentação de sua própria poética a partir de uma outra linguagem, ou mesmo como o interstício entre as linguagens verbal e não-verbal.

O *Caderno de Portsmouth* (1980) apresenta-se em totalidade composicional. Formas abstratas, figuras que podem, inclusive, representar letras, correm pelas páginas em branco e ora aludem a algo que poderíamos chamar de um ritmo consonante, ora fragmentam-se e entrecortam-se mudando de rumo (ver Fig. 5).



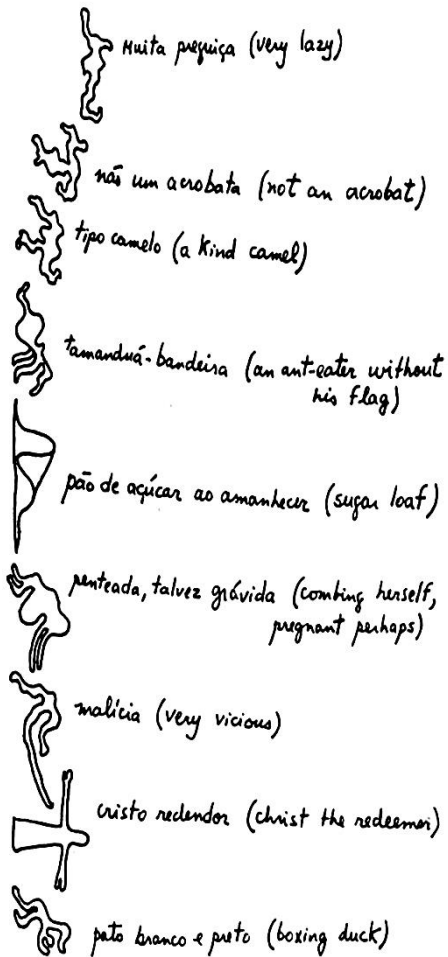
Portsmouth, 30.6.80

FIGURA 5. PÁGINA 2 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

O aspecto caligráfico está presente nesse caderno não só a partir das próprias formas desenhadas, mas também no momento final, no qual a poeta traz uma tradução dos próprios desenhos em tom bastante sagaz e humorado (ver Fig. 6).

A criação deste pictograma funciona como convite-armadilha para que o leitor retome o caderno do início e arrisque, quem sabe, uma leitura mais precisa, figurada e decifrada de cada desenho. Leitura, entretanto, impossível de alcançar uma coerência linear. Essa talvez seja uma significativa relação dos desenhos com os escritos poéticos de Ana C., que convidam o leitor a tentar decifrá-los para, em seguida, afirmar a impossibilidade de uma decodificação. A existência de um enigma a ser decifrado é logo posto em que cheque: aceitar o jogo da poeta significa abrir

mão da comunicação convencional, tanto em sua poesia escrita, quanto em seus desenhos.



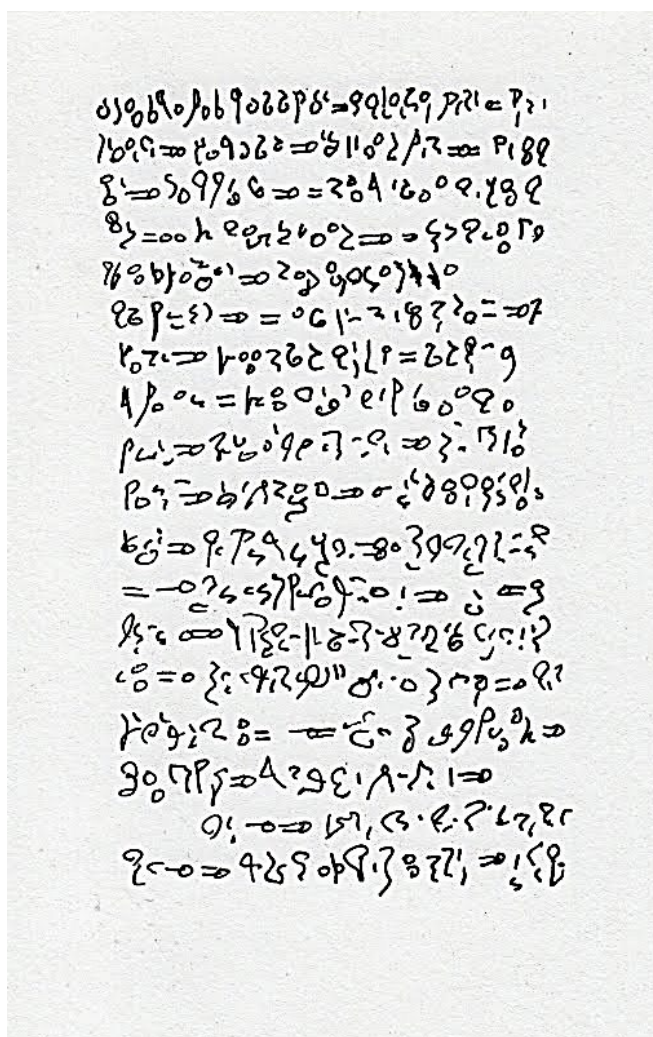


FIGURA 6 PÁGINA 21 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989). COMPARAR COM A OBRA DE HENRI MICHAUX, *THE ART OF COMPOST*.

A simulação da escrita nesse caderno impulsiona, portanto, uma reflexão sobre os limites da mesma; ou, mais especificamente, sobre os limites existentes entre a escrita e o desenho. Acerca dessa discussão, foi lançado o catálogo intitulado: *L'écrit, le signe: autour de quelques dessins d'écrivains* (1991), referente a uma exposição que ocorreu no período final de 1991 ao começo de 1992, na Bibliothèque Publique D'information do Centre Georges Pompidou. A proposta da exposição foi reunir desenhos de escritores em uma biblioteca para possibilitar uma visão mais complexa das relações existentes entre o desenho e a caligrafia. Segundo Michel Melot, em prefácio do catálogo mencionado, portanto:

Le dessin d'écrivain, cette exposition le confirme, est un genre. La

plupart sont calligraphies prolongées, ou profondes, une idéographie imaginaire, un trait poussé à l'extérieur de l'écriture. Que ce soit par le blanc et noir, la linéarité ou le goût des trames, l'absence en tout cas de volumes, le respect de la feuille, l'importance conservée au grain du papier, le dessin d'écrivain garde le souvenir d'une écriture et ses formes font référence à un simulacre de langage, un langage imprononçable que dénoteraient des images cursives. (MERLOT, 1991, p.7).

A elaboração de uma escrita impossível é, portanto, questão central da exposição. A partir de uma reunião de desenhos de artistas como Antonin Artaud, Jean Cocteau, Christian Dotremont, Brion Gysin, Henri Michaux, dentre outros, temos a possibilidade de acessar o traço em constante tensão com o gráfico e com a palavra em composições recorrentes de picotogramas. Semelhante direcionamento apresentam os desenhos de Ana Cristina César, os quais funcionam como uma encenação de uma escrita por vezes inacessível do ponto de vista verbal. “O escritor jamais lê sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece.” (p.14), nos fala Blanchot (2011), poeticamente, logo no início de *O Espaço Literário*, a respeito de uma escrita impossível como condição essencial para o escritor. É essa dimensão de um profundo segredo da linguagem que Ana C. parece querer investigar com a produção desse *Caderno de Portsmouth* (1980) o qual, como já observado anteriormente, foi produzido no mesmo ano do *Luvás de Pelica* (1980), mantendo assim estreito diálogo com o mesmo. A performatização de uma escrita absurda e inexistente estaria, se seguirmos ancorados nos pensamentos de Blanchot (2011), em relação com a busca do silêncio, do reconhecimento da impossibilidade do dizer.



FIGURA 7. PÁGINA 6 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

Se os desenhos, portanto, ora parecem encaminhar-se para o figurativo, como podemos observar abaixo, a partir de formas que poderiam representar o agrupamento de pássaros, baleias, ilhas, aviões ou barcos (ver Fig. 7); em outro momento esse figurativo logo se desfaz, como podemos observar na página seguinte na qual essas possíveis figuras se dispersarem em formatos abstratos que mais parecem querer saltar os limites da folha em branco em movimento de ascensão (ver Fig. 8).



FIGURA 8. PÁGINA 7 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

Questionar os limites da folha em branco tensionando sua espacialidade a partir dos desenhos assemelha-se com o desejo de subverter os limites da própria materialidade do texto, presente na poesia escrita de Ana C.. Tensionar o limite entre as linguagens é, então, um procedimento recorrente tanto nas composições escritas quanto nessas experimentações plásticas da poeta.

O traço do desenho de Ana C., neste caderno, e o projeto da poeta de simular uma escrita inapreensível, desarticulada e imaginária apontam para uma relação com a concepção de “Arte Bruta”, cunhada por Jean Dubuffet, em 1945. Segundo o artista plástico francês, tal denominação representaria uma obra de arte realizada por indivíduos que não passaram por uma formação artística convencional. Essa arte, portanto, não dependeria de uma relação com o real ou com o repertório articulado e particular do sujeito; muito menos dependeria de um diálogo estabelecido com uma tradição artística, pois surgiria da uma livre invenção experienciada. (DANTAS, 2018, p. 1). Já o termo “escritos brutos”, que vale também mencionarmos, decorre das pesquisas realizadas por Michel Thévoz, em arquivos de hospitais psiquiátricos, e se refere a uma escrita que surge da aniquilação do elemento comunicativo e que, por conseguinte, entra em combate com a literatura

enquanto instituição.

A relação provocativa dos escritos brutos com as concepções de loucura, sobretudo com os apontamentos vigentes no senso comum – os quais apresentam, em sua maioria, a ideia de loucura enquanto perturbação ou mesmo incapacidade de linguagem –, possui, na verdade, caráter bastante político e questionador. A linguagem dos escritos brutos é, então, uma linguagem que se afirma a partir da subversão da lógica intelectualizada e da percepção convencional de mundo. É no caráter desafiador dos escritos brutos para com as instituições literária e artística que identificamos o cerne da experimentação com os desenhos realizada por Ana Cristina César. É como se a poeta, por reconhecer sua forte atuação inserida no contexto da instituição literária, e por vivenciar, de certa maneira, o peso da auto-exigência de uma “literatura muito pensada”, para fazer uso de suas próprias palavras, apropria-se da experiência plástica como um dispositivo de fuga, válvula de escape, mas que, em sua impossibilidade de efetivar-se, ainda reflete o exercício de uma sua poética da escrita rigorosa e constante.

O traço de Ana C. assemelha-se, por vezes, a muitos dos trabalhos pictóricos de Jean Dubuffet. A estética do desenho abaixo (ver Fig. 9), por exemplo, nos reporta a obras como “Muchon Berloque” (1963), “Le Lit II” (1964), “Personnage XXVI” (1964), “Le rois de couer” (1964), “Allées et venues” (1965), dentre outros trabalhos¹ desse mesmo período assinados pelo referido artista plástico francês. As obras mencionadas são composições em cores primárias, sobretudo em vermelho e azul, e representam o projeto estético de Dubuffet na medida que esse buscava a realização de uma arte antissocial, anti-intelectual e não erudita. Seu traço, portanto, tensiona o limite entre figuração e arte abstrata em uma linguagem que pode aludir, por exemplo, a uma dicção infantil, pura, e, portanto, bruta².

¹ Obras disponíveis em: <http://www.dubuffetfondation.com>.

² Apesar de a associação da proposta plástica de Ana C. com a concepção de arte de Jean Dubuffet nos soar contraditória, visto que a primeira dialogava com diversas referências culturais, enquanto que o segundo dedicou-se a buscar uma arte anti-acadêmica; é exatamente esse paradoxo que buscaremos desdobrar e questionar, ao considerarmos as motivações iniciais de Ana Cristina César em relação a uma experiência com o desenho. Para a poeta, portanto, a ideia de uma arte que não seguia as regras do “saber pintar” lhe foi, inicialmente, bastante atraente.

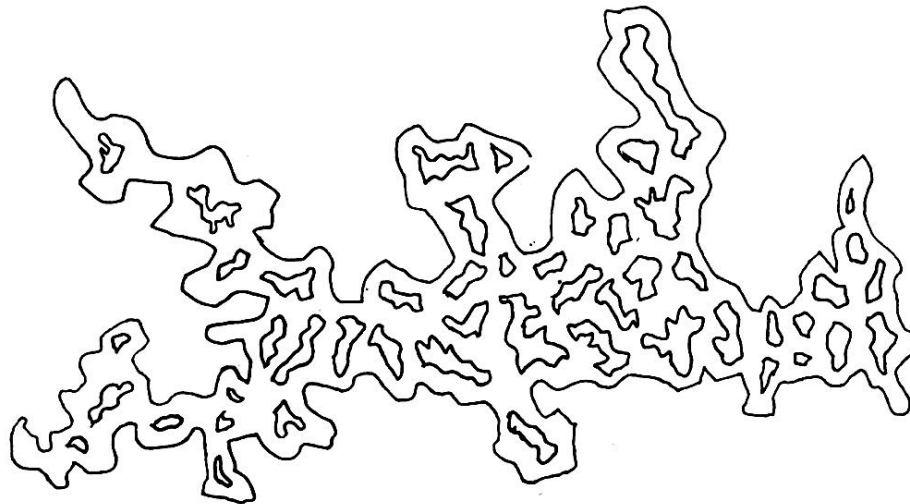


FIGURA 9 PÁGINA 24 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

Em *L'art Brut Préféré aux Arts Culturels* (1949), Dubuffet traz a seguinte definição: “Nous entendons par la Art Brut des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part (...)”; ou seja, para ele, a Arte Bruta deveria partir, antes de tudo, da negação da mímese e do diálogo com a tradição artística. Dubuffet, potanto, possuiu ao longo de sua vida o desejo de desvincular-se da tradição da pintura com a produção de uma arte livre, completamente emancipada. É esse desejo de desligamento das instituições culturais, de apagamento do sujeito, que observamos nos desenhos do *Caderno de Portsmouth* (1980).

Sabemos que a poesia - em vozes - de Ana C., referente ao seu projeto poético, como ela mesma afirmou certa vez: “É muito construída, muito penosa.” (CESAR in C&T, 2016, p.309); uma poesia que surge a partir de um diálogo antropofágico – à maneira oswaldiana - com outros textos literários; são por vezes referências as quais a poeta intencionalmente indica – vide o próprio índice onomástico de *A Teus Pés* (1982) – em seus escritos poéticos, ou referências que a poeta distorce e incorpora, como podemos observar em outros momentos. Seus experimentos plásticos, entretanto, aludem, não por acaso, exataente a uma anti-estética, ou seja, justamente a um movimento artístico que nega a arte enquanto constitutiva dessa inesgotável teia referencial (premissa da Arte Bruta). A partir dos desenhos, então, Ana C.

buscou o espontaneísmo idealizado pelas conceituações e obras de Dubuffet. Um traço que, diferentemente da palavra literária - árdua e pungente -, almejou perder-se na invenção e criação essenciais.

É possível, ainda, que o *Caderno de Portsmouth* (1980) seja lido e analisado como uma investigação experimental - mas consciente - acerca do próprio sentido da criação, em seu aspecto mais amplo. Como reflete Leyla Perrone-Moisés, em seu renomado e conhecido ensaio intitulado: “A Criação do Texto Literário”, presente no *Flores da Escrivania* (1990), a ideia de “criação” artística – do ponto de vista etimológico - encontra-se associada a uma dimensão romântica e idealista do objeto estético. Em termos gerais, a crítica literária, em seu texto, buscou questionar o universo vocabular utilizado em relação ao fazer literário para, em seguida, afirmar a importância da literatura e sua potência transformadora em relação ao real. A concepção de “criação”, ainda que questionada por Perrone-Moisés (1990), relaciona-se com as compreensões apresentadas por Jean Dubuffet em sua obra pictórica e teórica. Uma obra que busca a autonomia da linguagem e o afastamento da tradição e do academicismo, além de valorizar o primitivo e uma dimensão espiritual e inventiva do sujeito. Em decorrência de Ana Cristina César pensar sua poesia como uma arte não espontânea, foi a partir da escolha de uma outra linguagem, o desenho, que a poeta buscou refletir sobre o sentido da criação de maneira mais abrangente, sem deixar, no entanto, de deixar rastros e ecos de sua própria poética nessa linguagem plástica.

O contraste entre pintura e palavra poética, por sinal, aparece como tema do seguinte poema, do *A Teus Pés* (1982):

vacilo da vocação
Precisaria trabalhar – afundar –
- como você – saudades loucas –
nesta arte – ininterrupta –
de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional –
me deixa sola – solta –
à mercê do impossível –
- do real.

(CESAR in ATP, 2013, p.99)

Neste poema, o próprio título demarca que a voz poética encontra-se do lado da palavra escrita, já que essa voz lírica reconhece a poesia como vocação. O “vacilo da vocação” tanto pode ser lido como “hesitação”, “oscilação” entre a prática da escrita poética e o exercício pictórico, ou ainda como “erro”, “engano”, fingimento inerente à prática poética enquanto proposta estética que transforma o real; “se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou.” (CESAR in C&T, 2016, p.299), nos lembra a poeta. Esse poema, que funciona como uma espécie de carta ou telegrama, com a presença do interlocutor delimitada a partir de travessões que se interpõem e podem configurar também uma troca em um diálogo, uma conversa, afirma a pintura como uma “arte ininterrupta”, ou seja, contínua, inteira e permanente – embora seja possível questionarmos essa perspectiva do ponto de vista teórico –, enquanto que a poesia seria essa espécie de falta, entrecortada e descontínua, poesia em fragmentos a qual, contraditoriamente, estabelece relação com o real e com o impossível. Apesar de Ana C. incorporar referências a diversas linguagens em sua poesia (linguagem pictórica, cinematográfica ou musical), sobretudo no *Luvas do Pelica* (1980), como já analisamos, nesse poema interessa-nos destacar a oposição estabelecida entre o pintar e a escrita poética, como modo de corroborar a ideia de que, para Ana Cristina César, a experiência plástica se fez complementar, com desenhos em fuga de uma escrita, como pudemos perceber no *Caderno de Portsmouth* (1980).

O DIÁLOGO COM HENRI MICHAUX

As referências ao poeta e artista plástico Henri Michaux (1899- 1984) podem ser encontradas tanto no próprio *Luvas de Pelica* (1980), a partir de frases traduzidas do francês para o português que se interpõe ao longo dessa vertiginosa narrativa; quanto em um dos escritos de Ana Cristina César, publicado postumamente, intitulado “un signal d’arrêt”, no qual a poeta apresenta, em tom despretensioso, reflexões sobre sua própria escrita. Em ambos – no livro e na anotação, que datam do mesmo ano: 1980 -, as alusões a Michaux são, especificamente, trechos do livro *Emergences-Résurgences: Les Sentiers de la Création* (1993), obra situada numa fase mais madura do artista, datada originalmente de 1972, e dificilmente classificável em um gênero específico, visto que configura-se como uma espécie de manifesto, poética da criação, ou ainda enquanto reflexões pessoais e comentários sobre os desenhos e obras pictóricas que também se encontram presentes no livro.



FIGURA 10. HENRI MICHAUX. UNTITLED.

Henri Michaux é, portanto, uma das inúmeras referências presentes na obra de Ana Cristina César, poeta que brinca e joga com o leitor atento, ao passo que lança pistas em sua poesia mas as apaga rápida e sorrateiramente. O poeta e artista plástico belga, radicado na França, entretanto, com sua vasta obra e estética ímpar, aponta caminhos de análise para os desenhos de Ana C. que se encontram no *Caderno de Portsmouth* (1980) e que, podemos dizer, ancoram-se em uma investigação experimental dos limites da linguagem verbal. Temática bastante presente, aliás - para não dizer central -, no direcionamento das meditações, em linguagem poética, que constam no *Emergences-Résurgences* (1993).

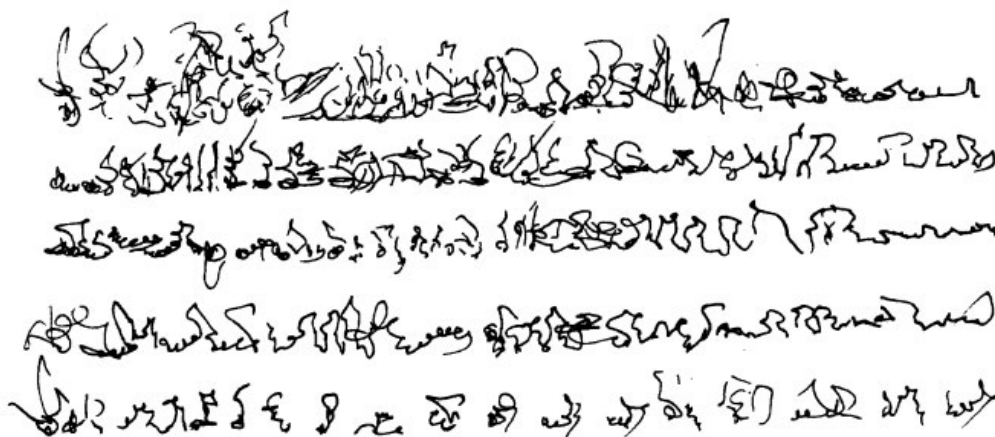


FIGURA 11. HENRI MICHAUX. UNTITLED.

A obra supracitada, inicia-se com uma espécie de reflexão sobre a linha, sobre o traço do desenho. Michaux (1993) elabora uma poética às avessas, cujo objetivo parece apontar sempre para um desejo de descondicionamento da linguagem poética e plástica. “Ligne qui n’a pas encore fait son choix, pas prête pour une mise au point.” (MICHAX, 1993, p.12), afirma o artista, evocando uma linha errante, não subordinada, que recusa os fins previamente concebidos. Assim nos parece também, à primeira vista, o traço de Ana C., que por vezes apresenta desvios e interrupções em sua direção ou caminha para uma busca pela ruptura dos limites da página. Há, entretanto, nesses desenhos da poeta, uma certa repetição das formas, uma estética comum que atribui uma unidade conceitual ao caderno. Em contrapartida, no *Emergences-Résurgences* (1993), Michaux estabelece uma busca pela pintura e pelo desenho enquanto experiências corporais imediatas, recusando uma arte pensada e pré-concebida a partir de retoques, artifícios de linguagem e correções. “Peinture pour l’aventure, pour que dure l’aventure de l’incertain, de l’inattendu. Après des années toujours encore l’aventure.” (MICHAX, 1993, p.72). É nesse ponto, portanto, que as experiências artísticas de Michaux (1993) e Ana C. diferenciam-se; enquanto o primeiro concebe a aventura enquanto destruição absoluta de uma composição formal, a poeta, ainda que buscando experienciar essa concepção a partir da linguagem plástica, preserva um método que mantém relação com a sua escrita literária.

Situemos, brevemente, a obra de Henri Michaux para melhor compreendermos a referência ao artista presente na obra e em um dos escritos de Ana Cristina César; e para melhor desenvolvermos o paralelo proposto no presente capítulo. Henri Michaux (1899-1984), nascido na Bélgica e radicado na França, possui uma obra vasta e intersemiótica, visto que pode ser compreendido como pintor, poeta e desenhista. Michaux começa a escrever após entrar em contato com a obra de Lautréamont e sua escrita poética precede, desse modo, suas experiências como pintor. Entretanto, o artista, ao longo de sua vida, mantém-se em atividade com ambas as linguagens. Além de sua obra poética, é de extrema importância mencionarmos os cadernos de viagem do artista, realizados a partir de suas diversas viagens pela Ásia, Europa e América – a exemplo dos livros *Ecuador* (1929); *Um Bárbaro de Ásia* (1933), dentre outros – nos quais se misturam ficção e referências a acontecimentos reais; é também imprescindível mencionarmos, ainda, que o artista dedicou parte de sua obra escrita e pictórica – por volta de 1956 - a uma investigação de sua experiência com a mescalina, droga que alteraria a percepção e permitiria uma viagem sensorial do sujeito ao seu interior.

Há, portanto, na obra de Michaux, uma caráter de poética da viagem que fundamenta tanto seus escritos que surgem a partir de experiências externas – as viagens realizadas pelo artista –, quanto a partir de viagens internas e imaginárias, condicionadas, por exemplo, pelo uso da mescalina.

A obra pictórica de Michaux, de modo geral, transmite uma dispersão, mas uma dispersão guiada por um certo ritmo; há também uma busca pelo inapreensível, seja esse inapreensível uma experiência alucinógena, sensorial, ou um mergulho no inconsciente ou, ainda, no espiritual. Uma relevante questão que se faz presente na obra de Michaux é a investigação, por parte do artista, da relação existente entre o elemento gráfico e o plástico nas diferentes manifestações de escrita. A esse respeito, Henri-Alexis Baatsch, em *Henri Michaux: Peinture et Poésie* (1993), afirma o seguinte: “Michaux était fasciné par le signe e le sens, la relation du signe au sens, d’où qu’ils viennent.” (BAATSCH, 1993, p.22). Essa fascinação de Michaux pode ser observada em inúmeras de suas pinturas, principalmente em obras como *Alphabet* (1927), na qual o autor simula um escrita imaginária, como que buscando uma autonomia completa do signo, prezando pela liberdade do traço e de futuras interpretações convencionais; *Mouvements* (1951), na qual as formas dispersas pelo fundo branco, pintadas com tinta da China, evocam o próprio ideograma; ou ainda em obras como *Préhistoire* (1952) que, como já afirma-se em seu título, alude às representações primitivas das cavernas.

Como mencionamos, então, Michaux realizou diversas viagens – por alguns continentes - ao longo de sua vida, mas as viagens que o mesmo fez pela Ásia foram, talvez, as mais significativas e as que dialogaram mais intensamente com suas concepções de mundo enquanto poeta e pintor. A partir dessas viagens, Michaux escreveu *Um Bárbaro na Ásia* (1933), diário de bordo fragmentário no qual o autor traz suas impressões sobre o oriente. Há, ainda, no *Emergences – Résurgences* (1993), livro presente nas referências de Ana C., algumas passagens nas quais Michaux fala da relação dos orientais com o desenho e, a partir dessa observação, o autor vai em busca da pintura para se libertar das palavras, burlando o verbal e reinventando a linguagem. “Dans la peinture, le primitif, le primordial mieux se retrouve.” (MICHAX, 1993, p.18), afirma o artista, com o pensamento voltado para a relação da arte com o primitivo, e em seu posicionamento de priorizar uma linguagem que para ele seria não codificada, não hierárquica e nem previamente organizada.

Sobre essa relação que Henri Michaux apresentava com o conceito de ideograma e sobre sua atração pelas escritas orientais, é possível evocarmos

algumas concepções de Roland Barthes, presentes em seu livro *O Império dos Signos* (2007). Nesse livro, Barthes traz suas reflexões sobre o Oriente e, mais especificamente, sobre o Japão, de modo que, em diversos momentos, suas impressões fundamentam importantes considerações sobre a própria linguagem e sobre um modo diferente de enxergar o mundo para além de uma perspectiva cultural ou antropológica ao adentrar em uma dimensão filosófica. Assim sendo, Barthes (2007) nos lembra:

O que é aqui apresentado não pertence (pelo menos o desejamos) à arte, ao urbanismo japonês, à cozinha japonesa. O autor jamais, em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o iluminou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura. Essa situação é exatamente aquela em que se opera certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável. (BARTHES, 2007, p. 10).

Essa “situação de escritura”, da qual nos fala Barthes (2007), possui relação com o que ele irá chamar de um estado de “vazio de fala”, no qual o conhecimento apresentado pelo sujeito sofre um profundo abalo e é redirecionado. Contextualizando mais à frente, o autor reflete sobre a experiência com uma língua completamente desconhecida e aponta para a ideia de que, na verdade, o fato de desconhecermos uma língua em absoluto abre espaço para novas potências de leitura e para o alcance de um estado de “significância pura”. Entrar em contato com uma língua desconhecida, portanto, nos liberta de todo o sentido pleno e nos leva para além de uma situação de comunicação exclusiva e restrita da fala. É por isso que Barthes (2007) chama o Japão de “Império dos Signos”, pois que impulsiona a variedade dos significantes, pois, a opacidade da língua instauraria, em seu ponto de vista, uma relação comunicativa mais corporal – a partir do gesto, das expressões -; o corpo, nesse caso, vira narrativa, transforma-se em texto.

Apotência e possibilidade de signos que uma língua desconhecida pode proporcionar – ampliando a comunicação para além da fala -, na concepção de Barthes (2007), é análoga aos desenhos e pinturas de Henri Michaux, quando esses expressam uma língua inexistente a partir de caligrafias inventadas, códigos imaginários, adentrando portanto, em um “estado de escritura”. Faz-se necessário ressaltarmos que a referência a Henri Michaux, na obra de Ana C., não consiste em uma referência hermética, ou seja, não

pressupõe um nível de erudição do leitor ou um aprofundamento minucioso na poética desse artista tão excêntrico e singular. Em termos gerais, o que a poeta parece querer reter das ideias de Michaux e, em específico, de sua obra *Emergences-Résurgences* (1993), podem ser sintetizados a partir dos seguintes tópicos: a arte enquanto experiência corporal; o desenho/ a arte pictórica enquanto possibilidade de descondicionalidade da linguagem, fuga da linguagem verbal; e a libertação do sentido ou “ataque ao significado”, para nos reportarmos novamente ao termo utilizado por Malufe (2008), em sua tese.

“Um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos, ele não...” (CESAR in C&T, 2016, p. 303), afirma Ana Cristina César em depoimento público em um momento no qual a mesma falava sobre o poeta norte-americano Walt Whitman. É desse desejo de expansão presente no texto, observado na poesia de Ana Cristina César, ou em seus desenhos, do qual falamos. Seja o corpo tematizado em vários de seus poemas, como o corpo-texto em: “olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo (...)” (CESAR in CA, 2013, p.19); ou o corpo-feminino no poema “Arpejos”: “Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. (...)” (CESAR, in CA, 2013, p.26); ou, ainda, o corpo em suas diversas representações eróticas, sublimadas ou vertiginosas no *Luvax de Pelica* (1980). Esse corpo representado e tematizado aparece, também, no *Caderno de Portsmouth* (1980), tanto no desenho cujo o verso da página traz a explicação do que são as diversas formas espalhadas ao longo do fundo branco, na seguinte definição, com a letra da poeta: “26 pregnant women sunbathing on the beach”, como podemos observar adiante:

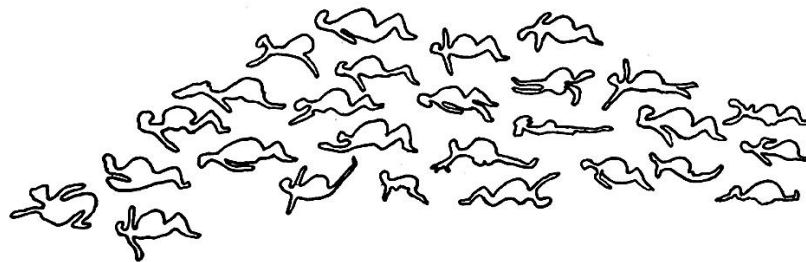


FIGURA 12. PÁGINA 14 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CÉSAR (1989)

Na página 25 (ver Fig. 13), vemos o desenho de um corpo nu mais figurativo, como uma espécie de desenho de modelo vivo que traz um corpo que, se olhado rapidamente, parece estar no limiar entre o feminino e o masculino, um corpo hermafrodita. Além dessa tensão, desse limiar, há também a tensão de um desenho mais figurativo que se intepõe nas formas abstratas que compõem as páginas do caderno. Esse figurativo, em meio as formas abstratas, evoca algumas reflexões apresentadas por Ana Cristina César, tanto em suas produções de crítica literária, jornalísticas e acadêmicas, quanto na própria poesia, acerca da relação da literatura – ou da arte – com o real. É interessante notar que em seguida, na página 27 (ver Fig. 12), os corpos voltam a serem composições deformadas que aludem a um movimento quase que de uma dança, nos remetendo, de maneira análoga, a obra “A Dança” (1909), de Henri Matisse. A arte enquanto experiência corporal diz respeito, sendo assim, a essa tematização do corpo - que ocorre tanto na obra de Ana C. quanto na de Michaux -, bem como a uma arte que resulta de um experiência; no caso da poeta, através do exercício com o desenho, e no caso do poeta e pintor belga, a partir da alteração das percepções sensoriais – a exemplo dos desenhos e escritos realizados sob o uso da mescalina.

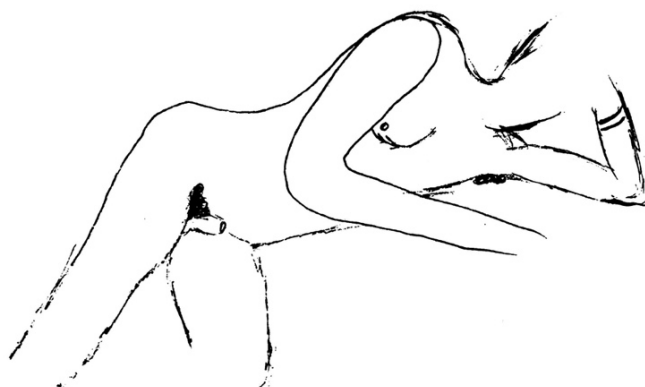


FIGURA 13. PÁGINA 25 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

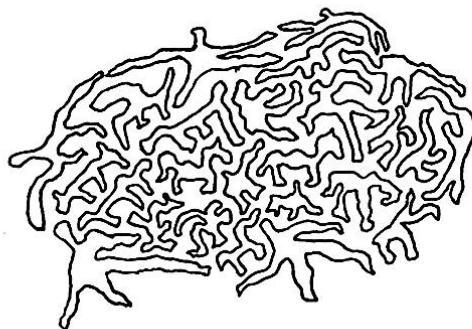


FIGURA 14. PÁGINA 27 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989).

Por fim, *O Caderno de Portsmouth* (1980) nos apresenta essa relação com os aspectos já mencionados da obra de Henri Michaux. Desenhos que representam o desejo de desligamento da linguagem verbal, mas que não rompem com a mesma por completo, já que apresentam, em alguns momentos, o formato de uma linguagem pictográfica. Há também, nas formas abstratas, um ataque ao significado, procedimento recorrente nas poesias de Ana C. e que dialoga com a poética de Michaux em seu fundamento anti-representativo.

O Caderno de Portsmouth resulta, portanto, de uma investigação realizada por Ana Cristina César das relações entre pintura e poesia, entre a linguagem plástica e a verbal; não por acaso a poeta, em seu caderno de desenhos comentados à maneira de Michaux, cita a seguinte frase: “*There are days of idle imagination from which I recall long studies, often sterile, more often troubling.*” (CESAR, in CP, 1993, p.16), com as iniciais “P.G.”, as quais se referem ao pintor francês pós-impressionista Paul Gauguin. O excerto faz parte dos escritos autobiográficos de Gauguin reunidos no livro *Gauguin’s Intimate Journals*, uma espécie de diário íntimo do pintor que apresenta o posicionamento do mesmo em relação aos mais variados tópicos. Referências como essa evidenciam, fundamentam e ratificam o diálogo das composições poéticas de Ana Cristina César com outras linguagens e, nesse caso, com a linguagem pictórica em específico, justificando a concepção de uma poética processual e ancorada em pesquisas no campo das artes plásticas e investigações estéticas.

REFERÊNCIAS

BAATSCH, Henri-Alexis. Henri Michaux: Peiture et Poésie. Paris: Éditions Hazan, 1993.

BARTHES, Roland. *O Império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. 1952-1983. *Poética/ Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Portsmouth-Colchester*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

DAILLEU, Sylviane. GAUTROT, Marcelle. *L'écrit, Le Signe: Autour de Quelques Dessins D'écrivains*. BPI/ Editions du Centre Pompidou, Paris, 1991.

DANTAS, Marta. “Escritos Brutos e Outros Escritos: A Experiência limite em questão”. In: Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2018.

DUBUFFET, Jean. *L'art Brut préféré aux Arts Culturels*. Paris: René Drouin, 1949.

MICHAUX, Henri. *Emergences-résurgences: les sentiers de la création*. Genebra: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. – os cadernos, rascunhos, e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.