

Raquel Aparecida Dal Cortivo

A dor visível do poema:
A oscilante escritura de Ana C.



*

1910001124



Raquel Aparecida Dal Cortivo

A dor visível do poema

A oscilante escritura de Ana C.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Teoria literária) da UNESP – Universidade Estadual Paulista – Câmpus de São José de Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar



UNESP – Universidade Estadual Paulista
São José do Rio Preto
Outubro – 2002



HB869-1.09
D138d

80206000

Raquel Aparecida Dal Cortivo

A dor visível do poema
A oscilante escritura de Ana C.

Dal Cortivo, Raquel Aparecida.

A dor visível do poema: A oscilante escritura de Ana C. / Raquel
Aparecida dal Cortivo. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002
92 f. ; 30 cm.

Orientador: Marcos Antônio Siscar

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista.
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Poesia marginal. 2. Poesia brasileira. 3. Literatura brasileira –
História e crítica - Teoria, etc. 4. César, Ana Cristina, 1952-1983 - A
oscilante escritura de Ana C. - Crítica e interpretação. I. Siscar, Marcos
Antônio. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81)-1.09

A dor visível do poema

A oscilante escritura de Ana C.

*A dor, não é um poema.
A dor, não é um poema.
E se não é poema,
por que a dor é fundamental da linguagem.*

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Marcos Siqueira, pela orientação.

Ao Prof. Celso de Paula, mestre querido de tantos anos, pelas
horas passadas juntos e pela orientação.

Aos idealizadores e memneradores do projeto UNESP-UNICAMP.

*A Ita, meu pai,
A Lira, minha mãe,
E a você Pedro,
pedra fundamental do recomeço.*

Sumário

Resumo 3

Abstract 4

Agradecimentos

Capítulo I 5

Suspiros ao contrair-me: os anos 70 e a paixão de Ana C. 11

Posso dizer que sou feliz por todos os lados 13

Ao Prof. Dr. Marcos Siscar, pela orientação. 14

Ao Prof. Osvaldo Duarte, mestre querido de tantos anos, pelos horizontes abertos e pelo incentivo. 22

Aos idealizadores e mantenedores do convênio UNIR-UNESP. 24

1.1. Fui com o gosto: Ana C. e Inês 26

1.2. Uma despedida difícil 28

Capítulo II 34

Engatada e vontade de palmeira 34

1. Deixa de falar, minha e grupo 42

2. E, agora, é a vez da "atividade de grupo" 47

Capítulo III 60

Como se as palavras do linguista 60

1. O "eu" em movimento 70

2. As linguagens do "eu" 75

Considerações finais: retratando o fim de uma vida 83

Referências bibliográficas 85

Sumário

Resumo	5
Abstract	6
Introdução	7
 Capítulo I	
Suspiros no contrafluxo: os anos 70 e a poesia de Ana C.	11
1. Poesia marginal: gente falando por todos os lados	13
1.1 Deboche como forma de protesto.....	15
1.2 A poetização do cotidiano.....	17
1.3 Na real	22
2. Recolhendo conversas	28
2. 1. Fiquei com o gauche: Ana C. e Drummond	30
2.2. Uma intimidade literária.....	39
 Capítulo II	
Engolindo a vontade da palavra	44
1. Desejo denegado, ainda é desejo.....	45
2. E a última, já te contei? a expressividade dos traços narrativos.....	57
 Capítulo III	
Estas areias pesadas são linguagem	69
1. O “eu” em movimento	70
2. As linguagens do “eu”	75
 Considerações finais: derramando enfim todas as palavras	83
 Referências bibliográficas	85

Resumo

A obra de Ana C. ergue-se a partir de inquietações de um sujeito-lírico que se lança em direção ao outro, na tentativa construir a identidade da expressão individual. A trajetória dessa busca, revelada na movimentação do sujeito, encontra no motivo da viagem uma metáfora sugestiva para a constante observação do mundo e da própria literatura. O constante exercício de leitura de grandes autores atua de maneira direta no processo de criação de Ana Cristina, na reescrita dos modelos, ora subvertidos, ora reverenciados pelos versos. A narração de sua trajetória não interessa ao sujeito, mas a apreensão do momento do encontro com a palavra, símbolo da percepção de si, é compartilhado com o leitor. Este texto é um apenas um olhar que lançamos a obra na tentativa de compreender como se dá essa intrigante expressão poética que se constrói de fragmentos do “eu” e dos “outros”: leitor, lugares e inúmeros autores da dita literatura consagrada.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Ana Cristina Cesar, Poesia Brasileira, Poesia Marginal.

Abstract

The Ana Cristina Cesar's works arises starting by anxiety of a lyric-subject that throws itself in direction to the other subject, in the attempt to construct the identity of an individual expression. The trajectory of this search, revealed in the subject movement, meet in the trip motif a suggestive metaphor to the constant observation of the world and the proper literature. The constant exercises of reading of great writers acts in straight way in Ana Cristina Cesar's creation process, in the models rewriting of the models, sometimes subverted, sometimes revered in her verses. The narration of her trajectory doesn't interest to the subject, but the apprehension of the moment from the meeting with the word, symbol of the perception of her herself, it is shared with the reader. We put our eyes over Ana Cristina's works trying to understand how happens this intriguing poetry expression that construct itself with fragments from "I" and the "others": readers, places and many writers from the established literature.

Keywords: Brazilian Literature, Ana Cristina Cesar, Brazilian Poetry, Marginal Literature.

Introdução

Postos como paradigma, a poesia da década de 70 e seu horizonte “antiliterário” nem sempre ultrapassam o ímpeto temático. Há casos, porém, em que os elementos antiliterários tornam-se valor construtivo e atingem o grau de tensão que caracteriza a obra de arte, traduzindo-se como metáfora ou transporte no jogo insinuante dos limites entre o literário e o não-literário. Explorando essas possibilidades, surgem, então, algumas vozes que conseguem estabelecer a conexão dessas modalidades discursivas sem anular uma na outra, fazendo disso um importante traço estilístico.

Assim entendemos a obra de Ana C., que surge como poesia confessional, revelando um “eu” atribulado frente aos dilemas existenciais de “uma mulher do século XIX disfarçada em século XX”, como registra a poeta no livro *Inéditos e dispersos* (1998, p. 138). Reconhecendo a dimensão dessa obra, nosso intuito é perscrutar sua construção poética, e nesse particular, apreender as imagens, perfazendo os caminhos criadores da autora.

A poesia de Ana Cristina apresenta-se como um campo aberto de expectativa, tantas são as referências ora explícitas, ora sutis a grandes nomes da literatura (Manuel Bandeira, Elizabeth Bishop, Emily

Dickinson, Carlos Drummond de Andrade, James Joyce, Murilo Mendes), revelando um gosto enorme pelas paráfrases criativas, estilizações, uma das fontes de sua criação. Para melhor conhecê-la, procuramos fazer o levantamento e a investigação dos elementos expressivos constantes em sua poesia, perscrutando a maneira como se constrói a expressão poética da autora, o modo como se articulam as imagens poéticas na sua criação, além de procurar saber quais são e como se articulam suas preferências estilísticas.

Entendendo a imagem como a síntese das forças que regem o poema e o poema como algo próximo ao imperscrutável, que não diz sobre, mas faz ser, significa e apresenta novas realidades, julgamos que a abordagem mais adequada da obra de Ana Cristina Cesar deve partir do pressuposto de que o poema é um organismo indissociável. Assim, seguiremos os métodos de aproximação estilística ou crítica poética, por considerarmos ser este o modo mais adequado às nossas expectativas frente à obra.

Concentramos, portanto, nossos estudos no próprio poema, envidando esforços no sentido de desvendar o uso próprio da linguagem, bem como as soluções artísticas empregadas pela autora. Interessa-nos saber, portanto, como a obra está construída, que materiais demandou em sua construção, que efeitos pode provocar no leitor. Em busca da imagem, desvelaremos o poema, procurando, contudo, a reconstrução dessas mesmas imagens de modo que possamos conhecer seu processo estruturador.



Dividimos nossa leitura da obra em três partes. No primeiro capítulo, procuramos situar a poesia de Ana C. na chamada poesia marginal, sem, contudo, deter nossa abordagem em leituras comparativas. Procuramos examinar como se articulam nos poemas os “fatos da realidade” como linguagem e como se estabelece o diálogo da autora com outros nomes da literatura brasileira, explorando mais detidamente as referências a Drummond.

Nessa leitura pudemos perceber que a obra de Ana C. é movida pelo desejo. No segundo capítulo, “Engolindo a vontade da palavra”, passamos a seguir os rastros desse sentimento que ora se confessa, ora apenas se insinua nos versos. Nesse momento, foi possível perceber como o discurso poético se articula, dissimulando a narração do sujeito desejante.

O verso de Ana C, tomado como título do segundo capítulo, parece sugerir mais uma trilha a ser seguida: a importância da palavra. Uma palavra que se converte em desenho, filme, fotografia, expressão, linguagem. Esse é o enfoque da último capítulo do nosso trabalho, na qual passamos a seguir os movimentos do sujeito lírico que procura uma palavra: “palavra que todos os homens sabem”. Tentamos, nesse momento da leitura, observar como se constrói a linguagem de Ana C., a partir do desejo e da intensa conversa, retomando alguns aspectos abordados nos capítulos anteriores e encaminhando o texto para uma conclusão.



Pretende-se, assim, iluminar e esclarecer os principais traços criativos da autora. Contudo, uma vez que o objeto poético/metafórico foge a uma explicação total, pois se contorce em diversas possibilidades de leitura, não pretendemos que nossa leitura da obra de Ana C. ofereça respostas definitivas.

Suspiros no contrafluxo

Os anos 70 e a poesia de Ana C.



Capítulo I

Os anos 70 e a poesia de Ana C.

Suspiros no contrafluxo

Os anos 70 e a poesia de Ana C.

Suspiros no contrafluxo Os anos 70 e a poesia de Ana C.

*Pus a vida
em minhas mãos
e as mãos
no fogo...*

– *A vida ferveu.*

(Alcides Buss)

Os últimos anos da década de 60 foram agitados e marcados pela descrença nas formas sérias de protesto, de arte e de vida; representaram, conforme Heloísa Buarque de Hollanda (1992, p.77), um momento de transição da “sensibilidade erudita dos anos 50” para uma nova sensibilidade, cujo incremento é o universo pop, o elemento bissexual, as drogas e a liberação psicanalítica.

Embora alcançando todos os seguimentos sociais, esse movimento teve principal influência sobre a classe intelectualizada que viu as certezas do discurso da esquerda serem substituídas pelas incertezas do desbunde. Isso estendeu-se pela década de 70, levando um grupo de artistas a buscar novas formas de expressão e abandonar ou atenuar a dicção séria da poesia engajada da década anterior.

Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira (1981, p. 33), a década de 70, foi marcada pela “vivência muito direta de profundas

contradições” e pela tentativa de tornar coerente um processo de mudança, sob violentas cobranças de tomada de posição, o que aumentava o caráter dilacerador do momento.

Foi uma época em que vida e poesia ferviam no mesmo caldeirão: mãos e corpo do poeta.

1. Poesia marginal: gente falando por todos os lados

O que se convencionou chamar poesia marginal a partir dos anos 70, surge como rescaldo da intensa movimentação cultural da década anterior e representa uma reação ao projeto formal assumido pela poesia brasileira a partir dos anos 40, cujo ícone era o cerebralismo, a exatidão, a objetividade poética de João Cabral de Melo Neto.

Reúne-se sob o rótulo de poesia marginal certa produção bastante heterogênea que, de acordo Heloísa Buarque de Hollanda (Ibid, p. 96), não depende “da chancela oficial – seja do Estado ou das empresas privadas – e enfatizam o caráter de grupo artesanal de suas experiências”.

O caráter heterogêneo aparece não só na proposta estética do “grupo” como também na idade variada dos poetas e em seus estilos. O aparente descompromisso aponta para uma postura antiintelectualista que surge, conforme Messeder Perreira (Ibid, p. 92), “não no sentido de rejeitar qualquer forma de atividade intelectual (...), mas no sentido de se precaver contra uma utilização ‘retórica’ da atividade intelectual”, explicando-se,

assim, a aparente contradição da formação e atuação acadêmica de nomes importantes da poesia marginal¹.

Do ponto de vista formal, coexistem a poesia referencial e a poesia experimental, o aparente descompromisso carregado de humor contrasta com a intensa dramaticidade poética, tudo isso marcado por um tom irônico e coloquial que confere à poesia um caráter artesanal e lúdico².

¹ O autor identifica três grupos de acordo com a idade dos poetas: os jovens, que estavam na época cursando a universidade; os que já haviam concluído a faculdade e ingressavam na vida profissional; e os que já tinham maior experiência, que estavam entre 35 e 40 anos. Muitos deles atuavam como professores universitários e, sendo filhos de intelectuais, contavam com o 'respaldo familiar', sendo filhos de intelectuais. Dentre eles, pode-se citar Cacaso, cursou filosofia na UFRJ, era professor de teoria literária da PUC/RJ; Roberto Schwarz, licenciado em ciências sociais pela USP, lecionou teoria literária na USP até 1968, cursou mestrado de literatura comparada nos EUA e doutorado na França; Chico Alvim, de família com razoável participação na vida política nacional, era diplomata; Geraldo Eduardo Carneiro e João Carlos Pádua eram alunos de Cacaso no curso de Letras da PUC/RJ; Afonso Henriques Neto, neto de Alphonsus de Guimarães, dispensa comentários quanto à tradição literária familiar, cursou direito na UNB; a casa de Ana Cristina Cesar era ponto de encontro de intelectuais; filha de professora de literatura e pai sempre ligado a grupos editoriais, cursou Letras na PUC/RJ, foi aluna de Cacaso, iniciou o mestrado em Letras na PUC, mas conclui mestrado em comunicação na UFRJ; trabalhou como professora de inglês e português em colégios do Rio de Janeiro, cursou o mestrado em tradução na Inglaterra; Paulo Leminski, professor de história e de redação em cursinhos pré-vestibulares, foi diretor de criação e redator de publicidade em Curitiba/PR.

² Carlos Alberto Messeder Pereira (1981, p. 38) diz que em termos de linguagem, a poesia marginal era muito variada. Os livrinhos independentes e revistas das cooperativas de autores, surgidas na época, reuniam desde textos em prosa, curtos e irônicos, e poesia "calcada sobre o verso, bastante discursiva e referencial, (...), onde tematizam-se questões estreitamente relacionadas ao cotidiano dos produtores, (...); já outros trabalhos, apesar do aspecto gráfico bastante precário (o que os afastava do tipo de produto apresentado pelas vanguardas – especialmente pelos concretos), valiam-se de uma linguagem próxima daquela utilizada pelos concretos, atualizando portanto algumas de suas preocupações: buscava-se claramente uma exploração significativa do som, da letra impressa, da linha, da superfície da página e mesmo da cor ou da massa." Alguns trabalhos apresentavam uma poesia fortemente visual, valendo-se do aspecto gráfico: fotografias, desenhos. Mas de um modo geral, a década de 70 assistiu ao "revigoramento de uma poesia mais discursiva e coloquial", onde se pode perceber um tom fundamentalmente irônico, como forma de oposição à poesia das vanguardas e ao tom acadêmico.

1.1 Deboche como forma de protesto

No clima de terror causado pela forte repressão da época, ao buscar no consumo de drogas, na liberação sexual e/ou na prática da psicanálise meios para o auto conhecimento, o experimentalismo dá origem a uma poesia intimista que foi entendida como forma de alienação política, como se o artista estivesse em estado de paralisia diante dos problemas sócio-políticos.

A resistência se deu, contudo, de forma alternativa com a afronta e rejeição do circuito editorial, em atitude anarquista, sendo a principal característica da produção da época, segundo Nadine Habert (1996, p. 77), “pessoas e grupos [que] editavam seus próprios trabalhos com poucos recursos e em pequenas tiragens, muitas vezes mimeografados (...) vendidos de mão em mão nas universidades, nos bares, nas portas dos cinemas e teatros”.

Assim, ao assumir um caráter artesanal, a poesia passa a ser vista como mercadoria porque, de acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (Ibid, p. 71), “o poeta passa a ser dono do seu próprio ‘negócio’ e precisa comercializá-lo”, mudando consideravelmente a relação entre artista e arte, passa-se a falar em equipe de produção, valorizando a técnica e o moderno “num sentido anárquico de subversão que namora os meios de comunicação de massa”.



A atuação direta do artista na reprodução gráfica e distribuição de seus livros desperta, ainda, a consciência de classe que resulta em alternativa de resistência política. Ana Cristina Cesar e Ítalo Moriconi (Cesar, 1999; p. 198) afirmam, nesse sentido, que,

os escritores “se deram conta de que são produtores e são explorados nessa dança (...), produzem produtos que são incluídos num esquema de comercialização em que a lei imperante é o lucro”.

A marginalidade é tomada, portanto, não apenas como saída alternativa ao mercado editorial, mas, à medida que passa a representar oposição ao sistema institucionalizado, deve ser entendida, segundo Ana C. (Ibid, p. 217)

“como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento ‘exótico’ são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e portanto assumidos como contestação de caráter político.”

De acordo com Nadine Habert (Ibid, p. 77), expressando “opções de resistência (...), a presença de novas concepções na forma e no conteúdo, a busca de novas práticas coletivas num tempo de mudanças”, o adjetivo “marginal” é efetivamente relativo às editoras tradicionais, mas atribui à poesia do mimeógrafo e a seus poetas um caráter maldito. Heloísa Buarque de Hollanda (Ibid, p. 66-72) afirma ainda que, nessa linha, “aparece uma noção fundamental – não existe a possibilidade de uma

revolução ou transformação sociais sem que haja uma revolução ou transformação individuais”, era, portanto, “preciso mudar a linguagem, recusar as relações dadas como prontas, viajar, tornar-se mutante”

A crítica comportamental, que Heloísa Buarque de Hollanda (Ibid, p.61) chama de “deboche diante das atitudes ‘bem comportadas’”, há pouco revivida pelo Tropicalismo, de acordo com a autora, dá origem também a “uma preocupação com o aqui e agora”, aludindo à “necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento”.

Influenciada pelo movimento musical, a poesia marginal, segundo Jair Ferreira dos Santos (2000, p. 65), aproxima-se do mundo imediato do poeta, por meio da linguagem coloquial, repleta de gírias, em poemas espontâneos e irônicos. Os poemas que melhor caracterizam a chamada poesia marginal parecem zombar da literatura tida como séria, intelectualizada; “seu campo de atuação é a banalidade cotidiana, o corpo, o consumo, mas com um estilo solto, frio, frívolo”(Idem, p. 66).

1.2 A poetização do cotidiano

Messeder Pereira (Ibid, p. 92) afirma que a poesia marginal tem como marcas o antiintelectualismo, o antitecnicismo e a politização do cotidiano³, abandonando a postura tecnicista dos anos 50 e a dicção político-panfletária dos 60.

³ Essas são, para o autor, idéias-chave para a compreensão do momento literário do pós-68. Em seu *Retrato de época* (1981), Carlos A. M. Pereira mostra como o fechamento militar pode ter, de

A mudança ideológica e comportamental proposta pelo Tropicalismo e desenvolvida intensamente pela geração de 70 parece alcançar a dimensão artística, condição estética, recurso poético, e remete à coincidência de mudança estética e mudança de comportamento, tornando o corpo do poeta e do poema um campo experimental de novas vivências sociais e lingüísticas.

A imagem do corpo e do poema se por um lado aponta para a erotização do corpo que transforma a linguagem “em jogo erótico e lúdico” (Camargo, 1990, p. 115), por outro lado, aponta para a expressão trágica do poeta pós-tropicalista que leva “suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais” (Hollanda, 1992, p. 69).⁴

Ao se aproximar da realidade pessoal do poeta, a literatura do período assume a postura particularizante. Para Ferreira Gullar (1969, p.59), o poeta parece não querer “se desligar da emoção viva do presente nem se perder com ela – que é fugaz”, procurando “unir no particular os

alguma forma, direcionado o fenômeno cultural e, mais especificamente, a literatura do período. O autor mostra que, a partir de 68, a opção pelo engajamento político mais radical implicava na clandestinidade, havendo, dessa forma, um redimensionamento do cotidiano. Para certo setor da intelectualidade da esquerda, - frustrado pela “falência do projeto político de transformação social” - , o cotidiano assume uma conotação política. Assim, a crítica social passa a ser feita no sentido do particular. “Daí a forte ênfase nas questões relativas ao comportamento etc. Buscava-se criticar o exercício do poder nos seus aspectos aparentemente mais insignificantes. A crise da esquerda levou, ainda, a uma posição que viu na ‘intelectualidade’ um instrumento de ‘retardamento da ação’ e, por isso, passou-se a rejeitar qualquer forma de atividade intelectual. Da mesma forma, ao revelarem um caráter concentrador, excludente e elitista, as transformações econômicas e políticas que favoreceram um rápido desenvolvimento industrial e tecnológico, a partir de 68, foram vistas com certo desprezo pelos movimentos jovens. Tudo isso inserido em um momento de crise mundial culminaria na expressão do ‘desbunde’. Desenha-se, então uma reação que rejeita a tecnologia industrial. Na arte tudo isso resulta em uma “forte ligação entre poesia e ‘vida’, entre poesia e ‘cotidiano’” (Ibid., p.87-93).

⁴Entendemos que, nesse sentido, ocorre uma espécie de poetização do cotidiano, análogo ao que ocorre com a experiência política. As questões estéticas passam a fazer parte da vida dos artistas, eram rotinizadas e se encaminhavam para um redimensionamento da própria literatura. Assim, a literatura instrumento de prestígio cede lugar à literatura integrada ao restante das atividades do autor. Daí a linguagem coloquial, a valorização dos mínimos fatos da experiência pessoal, o deboche.

pólos distantes da singularidade e da universalidade”. Parece ser por isso que, segundo Heloísa Buarque de Hollanda (Ibid, p. 63-64), o discurso da poesia marginal não “dissimula sua parcialidade e leva em conta abertamente a impressão e a subjetividade”; assume tom anarquista, negando a preocupação política, revelando o desinteresse do artista por essa esfera da vida social.

A investigação dos elementos particularizantes na poesia dos anos 70, buscando o momento do encontro com o universal, instaura a discussão sobre a abrangência da biografia na obra literária. Como já dissemos, essa poesia não dissimula seu vínculo com as motivações exteriores, sejam elas provindas da personalidade ou da sociedade.

Nesse sentido, Luigi Pareyson (1997, p. 97) afirma que “os valores estéticos não são tais enquanto permanecem individuais, de modo que a arte nasce só como social”, sendo atitude ingênua desconsiderar os vínculos entre arte e realidade, visto que é impossível a total autonomia do objeto estético.

Ainda segundo o mesmo autor, o texto poético instaura-se entre a realidade e a invenção, e um corte extremado entre esses domínios dissolveria o nexos entre “vida e arte, pessoa e poesia, humanidade e estilo, que constitui o dinamismo essencial da arte, a sua gênese interior, a sua natureza íntima” (Idem, p. 97). Há que se levar em conta esses vínculos sem cair, contudo, como alerta Antonio Candido, no paralelismo que leva a tratar o texto apenas como documento.

Sabe-se que a escritura poética, principalmente no que tange à lírica, mantém o caráter especular, ampliando a discussão ao se colocar à margem da realidade, e permanece em disposição intervalar entre a realidade e a invenção: o texto tangencia a vida, fazendo-se literário.

Para esses casos, Antonio Candido (1989, p. 54) sugere “uma dupla leitura, ou leitura de ‘dupla entrada’”, situando um dos pontos de partida no âmbito do particular em busca do universal, do documento de memória para a obra criativa e outro no âmbito do universal em movimento contínuo e simultâneo em ida e volta.

Pode-se dizer, portanto, que o poeta atua em seu método criativo como um editor da realidade, extraindo daí cenas e fatos que passam por um processo de mixagem, são selecionados e combinados, aparecendo ora como elementos decorativos, ora como elementos expressivos-metafóricos, buscando sempre um efeito poético e atuando enquanto traços significativos.

Vista dessa forma a poesia se eleva como uma possibilidade de conhecimento, já que a escrita, ao se articular de modo a criar um universo próprio, constitui uma realidade a ser interpretada e caminha para a autonomia, sem, contudo, jamais conquistá-la plenamente.

A dialética entre arte e vida, arte e sociedade, ocupa posição central das preocupações estéticas e os pólos dessa contradição são deslocados de acordo com os interesses expressivos do criador ou de acordo com os valores estéticos vigentes na época. Ferreira Gullar (Ibid, p 17) mostra que o poeta, “para vencer a contradição arte-sociedade, [...] elimina



um dos pólos dessa contradição – a sociedade; [contudo], a contradição reaparece em outros termos: entre o homem (a vida) e a arte”. Segundo Gullar, a partir da década de 60, diferente do que ocorre com a poesia concreta, o poeta não elimina um dos pólos da contradição homem/arte – o homem, a fim de alcançar a arte pura; pelo contrário, busca a síntese humanística, onde cotidiano e poesia se misturam e se confundem, diluídos em linguagem.

Pretendendo-se a voz da minoria, a literatura da década de 70 parece vislumbrar no particular a possibilidade do universal e é justamente a tensão entre essas instâncias que intensifica a carga poética das obras bem sucedidas. Os fatos da realidade aparecem nos poemas apenas enquanto desencadeadores da expressão do poeta, sempre em tom de deboche, de zombaria de si e da própria literatura tida como séria.

Ao converter realidade em linguagem, o poeta parte rumo a universalização e o cotidiano funciona como elemento e alimento poético, pretexto e matéria de criação. Nesse sentido, Carlos Felipe Moisés (1977, p. 18) diz que a realidade exterior, “de algum modo captada na obra (...), surge (...) como somatória descontínua e fragmentada de várias realidades”. Com ares de brincadeira, a poesia marginal, sem pretensões vanguardistas, trava, portanto, um diálogo com o meio, transubstanciando a realidade em linguagem.

Assim, a poesia dos anos 70 adota a marginalidade como opção editorial e estética. Os textos, calcados na realidade, assumem o aspecto social ao traduzir certo desalento e indefinição em relação à própria



vida, descrença e causticidade em relação ao passado e futuro. Isso parece levar ao descentramento e ao medo: as idéias aparecem fora de lugar, o sujeito parece estar fora de lugar, numa intensa inadequação. A marginalidade conduz, assim, de um lado ao panfleto, ao temático, de outro à busca da competência técnica: a poesia experimental. As obras do período, ao aproximar esses pólos, asseguram à poesia um aspecto anfíbio, híbrido.

Estudar tal poesia, como recomenda Ana C., no poema “Inverno Europeu”, do livro *A teus pés* (1998, p. 41), requer cautela. Mais complicado, entretanto, é tentar recortar, nesse cenário, a obra da autora que avisa: “não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década (...) eu de conviva não digo nada .” A poesia de Ana Cristina apresenta-se como um ponto de equilíbrio em meio ao antiintelectualismo que marcou a década, já que se mostra consciente do processo de escritura, revelando a preocupação crítica com o fazer poético que se quer descomprometido com as formas sérias de expressão e com a própria realidade.

1.3 Na real

Voltando-se para o momento da escritura enquanto expressão, a obra de Ana Cristina Cesar sintetiza a dialética entre vida e

obra, explodindo em matizes semânticos que revelam a cada leitura novos caminhos a serem trilhados. A preocupação com o fazer poético é traço singular da obra de Ana Cristina e a distingue da produção aparentemente descuidada da época. Pode-se observar, na obra, a insistente tentativa de traduzir no poema o indizível da linguagem e, por extensão, certa impossibilidade de expressão do “eu” que se debate entre as margens dos poemas, num jogo de esconde-esconde, entre realidade e invenção, confundindo e instigando o leitor, como nos versos do livro *A teus pés* (1998, p. 35-37)

Eu tenho uma idéia.

Eu não tenho a menor idéia.

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.

Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.

Autobiografia. Não, biografia.

Mulher.

Os versos revelam o confronto de afirmações e negações que retém a leitura num jogo de contrários que não se excluem, evidenciando um “eu” aflito não só em busca de uma resposta para o dilema existencial – ser ou não ser – mas também da autenticidade expressiva. O poema é tomado como um “golpe de exercício”, tendo seu ponto de partida na expressão autobiográfica. Segundo Frye (1973a, p. 301), “a maior parte das autobiografias é inspirada por um impulso criador, e portanto ficcional”, e nesse sentido, os acontecimentos e experiências da vida da poeta se encadeiam na constituição de uma forma integrada e funcionam enquanto elementos expressivos, numa linguagem que atinge a condição universal ao se converter em expressão: *Mulher*.

É nesse sentido que parecem surgir poemas como:

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.

Nesse poema, verifica-se o que Jakobson chama de a atuação do elemento dominante que transforma os componentes da linguagem cotidiana dando a ela especificidade artística. A tensão instaura-se no poema já no primeiro verso: “O tempo fecha.”, que anuncia uma mudança de estado anímico, certa agitação, como se o clima se adensasse, deixando o leitor de sobreaviso.

A tensão, contudo, ultrapassa o nível temático e atinge a própria articulação da linguagem, pois as funções expressiva e estética parecem concorrer entre si. Vemos que os versos são pontuados por interjeições e exclamações que dão ao texto um tom sentimentalóide, contrastando com a seriedade do primeiro momento. A função expressiva aparece, assim, em destaque e insinua suplantar a função estética, contudo, a tensão entre essas duas modalidades abre uma lacuna entre significante e significado, instaurando a plurisignificação e deixando margem para o surgimento da ironia. Percebe-se, então, que a atitude sentimental de

confissão é simulada e o sujeito obriga todos os elementos do discurso a atuarem no sentido deste fingimento: o fingimento estético.

A “confissão” se faz no sentido de revelar a submissão do sujeito aos “acontecimentos biográficos”, encaminhando o discurso para a reflexão do próprio ato de criação, dando ao poema teor metapoético. Os elementos do discurso corroboram para o clima auto-reflexivo que intensifica o aparente drama do sujeito.

Os insetos cantantes (mosquitos e cigarras), que figuram nos versos, parecem ser metáfora do artista e sua obra. O mosquito é, segundo Chevalier e Gheerbrant, (1994, p. 623), “símbolo da agressividade. Ele procura obstinadamente violar a vida íntima de sua vítima e se alimenta de seu sangue”. Nesse sentido, os mosquitos podem estar se referindo não apenas aos acontecimentos biográficos, como parece indicar o pronome demonstrativo, mas à própria inspiração poética, exaurindo sua vítima pela dificuldade de expressão de uma intimidade que nunca se revela completamente.

A ligação que se estabelece entre esses insetos e o seu ambiente de proliferação, o pântano, é significativa à medida que escoar a água lodosa e parada seria uma solução para que o eu-lírico se libertasse dos “mosquitos que não largam”, abrindo canais através da expressão de si, da palavra e da poesia. Surgem, então, os “versos longos e sentidos”, ora declamados, ora produzidos por uma mão profissional e consciente da dificuldade do processo de escrita. E parece ser essa consciência de “poeta profissional” que leva o sujeito lírico a se questionar: *o que faço aqui no*



campo declamando aos metros versos longos e sentidos?, já que a poesia declamatória aparece aos olhos críticos com certas restrições.

Parece atuar, nesse mesmo sentido, a imagem da cigarra que, estando mais ligada à propriedade do canto, metaforiza tanto o poeta refinado, harmônico, de inspiração incansável, como o poeta menor, de inspiração inconstante. A cigarra coaduna, portanto, pólos opostos e revela até mesmo em seus hábitos certa ambivalência, pois alterna momentos de silêncio, durante a noite, com o canto ao calor do sol.

Vemos que o sujeito lírico mostra-se consciente dessas possibilidades de acepção do próprio “canto” e por isso acaba revelando certa liberdade em relação aos perigosos “acontecimentos biográficos”, ultrapassando a condição de refém (“mais do que fiel, oh, tão presa!”) desses “mosquitos” ao conseguir fazer disso tema de poesia.

A libertação do sujeito parece assegurada pelo verso: “e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional”, ficando sugerida a continuidade de um processo de mudança iniciado no primeiro verso do poema. Assim, o conectivo “e” reforça a idéia de movimento contínuo, o advérbio “agora” chama atenção para o momento da metamorfose/escrita, enquanto que a reiteração do advérbio de intensidade (mais) associado ao advérbio de negação e a presença do imperativo afirmativo (veja) parecem colocar o leitor em estado de alerta, na espera da revelação da nova face do sujeito que declara: *agora sou profissional*.

A obra de Ana C. parece norteada pela atitude de fingimento, o poema citado exemplifica essa opção ao se colocar no limiar entre a criação e a realidade factual. Assim, o verso: *sou fiel aos acontecimentos biográficos* pode ser entendido, por um lado, como a escolha estética do sujeito lírico que, preocupado com a criação, a tematiza no poema, mostrando-se consciente da impossibilidade de separar vida e obra, e por outro lado, pode indicar um caminho de leitura para a obra da poeta, já que o termo “fiel”, se tomado na acepção de substantivo, como ponteiro ou fio que indica o equilíbrio da balança, faz com que a oração adquira tons de comparação. Assim o sujeito seria o próprio fiel e representaria a medida do equilíbrio entre os “acontecimentos biográficos” e a atitude estética, iconizando ele próprio a disposição intervalar da linguagem poética.

O poema analisado se configura como um mosaico, uma vez que, conforme, Ana Cláudia Viegas (1998, p. 27) “a **noção de realidade** (...), no pensamento pós-moderno, não se constitui mais como um todo apreensível, mas como uma construção intelectual”. Pode-se dizer que os próprios *acontecimentos biográficos* se constituem, no poema, como construtos intelectuais. A interferência dos elementos da realidade surge, portanto, como uma nova realidade a ser interpretada. Realidade essa fragmentária que não se pode apreender em sua totalidade, mas que se revela aos poucos à medida em que as peças são unidas pela leitura da obra.

A obra de Ana C. parece estar voltada para uma construção que pretende dar apenas uma impressão de realidade e, nesse sentido, volta-

se não para a realidade, mas, ainda conforme Ana Cláudia Viegas, (Ibid, p. 28) para “a resposta da imaginação àquela, sendo essa resposta o único aspecto do real passível de ser conhecido.”

2. Recolhendo conversas

Vimos que a poesia marginal retoma a irreverência de 22, tentando dar movimento à palavra que *não se mexia mais no barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim* (Cesar, *A teus pés*, 1998, p. 43), sem, contudo, apresentar a preocupação revolucionária. É um momento de diálogo e reescrituras, uma vez que a revolução já havia sido feita em 22, imprimindo a mudança dos valores estéticos e consolidando uma nova tradição que o poeta marginal busca reconstruir por meio das estilizações, paródias, reescrituras.

O poeta empreende um jogo, sem negar a tradição, valendo-se de uma atitude antropofágica, brinca com as palavras, apropriando-se de versos alheios. O discurso e a própria existência fragmentam-se, numa poesia atomizada, em que cada sílaba significa, na busca de um meio de expressão autêntico.

A obra de Ana Cristina parece marcada pelo constante trabalho de leitura e reflexão sobre a atividade poética que juntamente com a intensa atividade de tradutora contribui o surgimento de vozes de autores



como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, James Joyce, Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, Baudelaire, entre outros.

Segundo Flora Sussekind (1995, pp. 48-49), “Ana Cristina foi bastante seletiva na escolha de seus objetos de tradução literária”, o que acabou sendo também uma “seleção de interlocutores para o aprimoramento de seu método poético”; a tradução servia como instrumento para a observação de traços estilísticos, recorrências e ritmos, estreitando, em alguns casos, os laços com os modelos.

Parece ser esse mesmo interesse que leva a autora ao estudo cuidado dos autores brasileiros. Contudo, prevalece uma vontade de imprimir na poesia uma marca feminina, um modo de fazer poético diferenciado que se revela muitas vezes no tom debochado de alguns versos e na zombaria em torno de algumas imagens como: *Irene no céu desmente: deixou/de trepar aos 45 anos* (“Noite de Natal”, *A Teus Pés*. 1998, p. 92), em franca dessacralização da imagem do poema “Irene no céu”⁵, de Manuel Bandeira.

Embora as inúmeras referências a outros autores sejam de importância para a compreensão da obra de Ana C., concentraremos nossa

⁵ Irene no céu

Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor

Imagino irene entrando no céu:

- Licença, meu branco!
- E São Pedro bonachão:
- Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.

Manuel Bandeira

atenção no diálogo que se estabelece entre os versos da autora com os poemas de Carlos Drummond de Andrade.

2.1 Fiquei com o gauche: Ana C. e Drummond

A tentativa de construção de um estilo aponta, nos poemas de Ana Cristina, para a inquietude de *uma mulher do século XIX*, que, guiada pela lucidez, afronta a tradição, *disfarçada em século XX*, mas que paradoxalmente sob a máscara deixa-se entrever seduzida por essa mesma tradição. É como se a autora buscasse o que Drummond também procurava no poema “Triptico de Sônia Maria do Recife” e que a autora destacou em anotação feita no poema: “preciso de outro verso bem diferente (...) para significar a môça”.

Parece ser nesse mesmo sentido que brotam versos como: *não sou dama nem mulher moderna* (Sete chaves, *A teus pés*, p. 40), ou *lá onde cruzo com a modernidade, e meu pensamento passa como um raio, a pedra no caminho é o time que você tira de campo* (*Inéditos e dispersos*, p. 154), em que aparece uma das muitas referências a Drummond, poeta lido e anotado por Ana Cristina, que abandona em seus próprios versos, traços de “imagens e recursos característicos” desse autor (Sussekind, 1995, p36). As referências a Drummond são ora explícitas, como se percebe nos versos

acima citados, ora veladas, onde se pode entrever certo tom drummondiano, certa aproximação sintática.

A leitura e constante rescrita parece brotar do interesse de Ana C. em investigar o processo da escritura. Isso pode ser observado nos rascunhos, anotações marginais, cartas, ensaios inacabados, comentários avulsos e aparentemente sem importância, abandonados entre as páginas de livros lidos e relidos pela autora, como mostram entre outros Flora Sussekind, em *Até Segunda ordem não me rabisque nada*, e Silvia Maria Fernandes Cippulo, em *Ana Cristina Cesar lê Drummond*.

Embora nosso objetivo não seja analisar os rascunhos e anotações da poeta, julgamos interessante observar mais de perto como se deu essa apropriação e aproximação com Carlos Drummond de Andrade, uma vez que procuramos investigar o processo criativo de Ana C. Aproveitamos para esse trabalho a já mencionada dissertação de mestrado de Maria Fernandes Cippulo, *Ana Cristina Cesar lê Drummond*, que transcreve as anotações de Ana C. no exemplar do livro *Reunião*, de Carlos Drummond de Andrade (1969)⁶. Nosso interesse não recai, contudo, sobre material enquanto gênero, mas sim como elemento construtivo para obra de Ana Cristina.

É possível perceber, nessa transcrição, como algumas inquietações literárias transitam da leitura para a escrita de Ana Cristina, servindo-lhe de mote poético. Além de algumas anotações de ordem técnica

⁶ Cabe ressaltar que não tivemos acesso às transcrições originais, feitas por Ana C., nesse exemplar do livro de Drummond, consultamos apenas a já mencionada transcrição dessas anotações. Os poemas de Drummond foram consultados na 5ª edição do livro *Reunião*, de 1973, cf. citado nas referências bibliográficas.

sobre a composição dos versos como “versos decassílabos” ou “usar clichês”, observa-se também que algumas imagens de seus poemas podem ser vislumbradas já nessas anotações, como acontece com a imagem da construção da cidade.

Na transcrição feita por Silvia Cipullo (1994, p. 60-151), pode-se perceber a atenção que Ana C. dá aos poemas de Drummond: “Versos à boca da noite”, “No país dos Andrade”, “Notícias”, “América”, “Cidade Prevista”, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou” e “Mas Viveremos”, dos quais, a nosso ver, alguns versos contribuem para desvendar parte do enigma da escritura de Ana C. como: “Que confusão de coisas ao crepúsculo!”, “uma ordem, uma luz, uma alegria”, “vejo-te no escuro, cidade enigmática”, “a mão escreveu tanto, e não sabe contar”, “como fazer uma cidade? com que elementos tecê-la? quantos fogos terá?”, “portanto, solidão é uma palavra de amor.”, “a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem”, “Pedra por Pedra reconstruiremos a cidade”, “hoje quedamos sós. Em toda parte”.

Esses versos, grifados por Ana Cristina, associados às anotações marginais: *nítidos X confuso impossível dia, confusão → escuro desejo da composição, ordem → claro, cidade utopia* (anotação que aparece três vezes), *cidade a construir, cidade ← → cidade, ontem/hoje, rosa, cidade, rubro couraçado=rosa=canto palavra=*, parecem ter contribuído para o amadurecimento poético da autora.

Vejamos como essa informação poética está elaborada nos versos de Ana C. No poema “minha boca também” (*A teus pés*, 1998, p. 59):

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

A oposição sonora das sibilantes, que intensificam a sugestão da aridez, e das oclusivas surdas e sonoras – que sugerem a batida constante do trabalho de forjar a linguagem e transformá-la em poesia, torna ainda mais insistente a tentativa de livrar a linguagem da verdade seca dos fatos reais. As sibilantes parecem lançar um sopro constante sobre o poema, secando a umidade desejada: “bebemos litros d'água”. A insistência da fala/escrita leva a uma constância que “seca a boca”, aproximando a linguagem das condições externas (“ar seco do planalto”). Percebe-se que, apesar da presença de elementos da realidade, o poema se impõe como linguagem.

A imagem da cidade que se ergue num ambiente inóspito parece remeter à própria dificuldade da escrita e apontar para a metáfora da construção do texto/cidade. Para a composição dessa imagem parece

essencial a relação que se estabelece entre os versos de Ana Cristina e os já citados versos de Drummond.

Nesse sentido, podemos estabelecer alguns pontos de contato; nos versos de Drummond, anotados por Ana C., “uma ordem, uma luz, uma alegria”, “vejo-te no escuro, cidade enigmática”, “a mão escreveu tanto, e não sabe contar”, “hoje quedados sós” os elementos “mão”, “luz” e a primeira pessoa do plural aponta para a relação interpessoal que se configura nos versos, sugerindo também a relação interliterária que se estabelece entre os textos.

Assim, Brasília, “a grande Cidade de amanhã [que] erguerá a sua Ordem”, tombada e iluminada por “uma ordem, uma luz”, ergue-se então como metáfora de poesia, afinal Ana Cristina anotou *rosa, cidade, rubro couraçado=rosa=canto palavra=*.

Seguindo essa leitura, é possível vislumbrar outras possibilidades para a tentativa de solucionar a aridez expressa nos primeiros versos do poema analisado. Os versos de Ana C.: “minha boca também/está seca” sugerem no mínimo duas possibilidades de leitura, uma delas referindo-se ao próprio sujeito lírico, ou seja, “minha boca, assim como todo o meu ser, está seca”, tornando a aridez mais intensa, ou ainda “assim como sua boca, minha boca também está seca”, travando um diálogo com um interlocutor que se torna cúmplice dos sentidos do sujeito lírico.

Ambas as possibilidades parecem estar voltadas para a sugestão da esterilidade criadora e criativa desse sujeito, seja pela fala constante, seja pela impossibilidade da fala. Nesse sentido a presença do

elemento água parece indicar a tentativa de tornar fértil, umedecer a “boca seca” de poesia, para isso litros de água, símbolo da fertilidade e da purificação. A fala, a interlocução que se esboça no poema, amplia-se para além do texto, e denuncia mais que a instituição de um interlocutor ideal, deixa entrever, portanto, uma possível gênese.

Assim também parece acontecer no poema “é muito claro”:

*é muito claro
amor
bateu
para ficar
nesta varanda descoberta
a anoitecer sobre a cidade
em construção
sobre a pequena constrição
no meu peito
angústia de felicidade
luzes de automóveis
riscando o tempo
canteiros de obras
em repouso
recuo súbito da trama*

É possível traçar paralelos entre os versos: “portanto, solidão é uma palavra de amor.” (CDA)– *é muito claro/amor bateu para ficar/ angústia de felicidade* (ACC), “Que confusão de coisas ao crepúsculo!”, “uma ordem, uma luz, uma alegria”, “vejo-te no escuro, cidade enigmática” (CDA) – *a anoitecer sobre a cidade em construção, luzes de automóveis riscando o tempo, canteiros de obras* (ACC), “a mão escreveu tanto, e não sabe contar”, “como fazer uma cidade? com que elementos tecê-la? quantos fogos terá?”, “a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem”, “Pedra por Pedra reconstruiremos a cidade” (CDA),



canteiros de obras em repouso, recuo súbito da trama (ACC). As expressões crepúsculo, reconstruir, confusão parecem aos poucos convertidas nas imagens do anoitecer, das luzes riscando o tempo, dos canteiros de obras que acumulam as pedras/palavras na reconstrução da imagem da cidade utópica de Drummond convertida em linguagem, metaforizada no poema de Ana Cristina.

Essa aproximação é possível se levarmos em conta ainda as anotações marginais que revelam uma leitura atenta dos poemas, uma análise de seus recursos e imagens possíveis. Assim chegamos a prováveis leituras para versos de Ana Cristina; em uma das anotações mais detidas do poema “Fragilidade” (CDA) encontramos: “o verso não atinge, não recupera as coisas”, “o real é inatingível, é um impossível”, “a escritura é perda”, “escrever é dissipar o real (ler Ontem), “imagens em que o real foge se imobiliza”, “é”.

Essas anotações sobre o poema de Drummond parecem remeter ao verso a poesia *à mercê do impossível – do real*, apontando para a reflexão de um processo de escritura que se aproxima de uma realidade a ponto de imobilizá-la e configurá-la como outra diferente da original.

Os elementos da realidade são tomados, no poema de Ana C., como matéria poética e a mobilidade dos versos, assegurada pela falta de pontuação, atua como transformadora da realidade circundante. A referência aos canteiros de obras e à cidade em construção, além da relação estabelecida com Carlos Drummond, também estabelecem um diálogo com o outro poema da autora, analisado acima.



O diálogo parece evidente ao mesmo tempo que há também a sugestão de uma rescritura do mesmo poema sob outro ponto de vista,, ressaltando a atitude crítica em relação à poesia. Em “é muito claro”, a voz do sujeito lírico tem um tom confessional muito intenso.

A sugestão da interioridade fica mais forte pela centralização do verso: “no meu peito”, subjetividade evidenciada, pois o peito, no entendimento geral, é tomado como morada das emoções, sugeridas no poema pela “construção” que remete à angústia. O pronome possessivo “meu” também torna mais forte essa sugestão. Além disso, o jogo sonoro construção/construção e os ditongos decrescentes (construção, construção, peito, automóveis, canteiros) dão a sensação de estreitamento. Tal afirmação de subjetividade também sugere a consciência criadora que assume o sentimento de posse.

Nesse mesmo sentido o título destacado do poema “Mineração do outro”, de Drummond, parece significativo quando se observa a tentativa consciente empreendida por Ana C. em anular a dicção pessoal. Os poemas adquirem ares dramáticos, investigando as relações interpessoais por meio da confusão de vozes que se misturam nos poemas, percebe-se que as fronteiras entre o “eu” e o outro são anuladas ou atenuadas: literariamente, é, muitas vezes, impossível de se delimitar com precisão seus modelos; ou subjetivamente, quando a identidade é perdida e o sujeito, misturado ao outro, em busca de si, transforma-se em discurso, convertendo-se em linguagem. Em anotação ao poema “Nudez” (CDA), Ana Cristina ressalta: “negação→ dúvida qto à transmissão do suj. no

poema/estranheza frente à redução (ou dispersão) do ser na representação: o suj. não se reconhece no texto”; e ainda: “[ouro] ‘ser’ [cobre e estanho] transformação/ não se reconhece o vivido no texto – o vivido vira letra”. Tudo isso parece apontar para a dissolução do sujeito-lírico dos poemas da autora.

É interessante notar, ainda, outro título de Drummond, destacado pela autora: “Poema-Orelha”, onde todas as anotações parecem estar voltadas também para a preocupação com a poesia. Segundo Sílvia Cipullo, (1994, p. 42) “os grifos do ‘Poema-Orelha’ p. 219 convergem para a poesia como experiência e onde o vivido vira letra no jogo e na confissão embricados no poema”. Contudo, a sugestão do interesse pelo título amplia-se; Ana C. ao “recolher conversas” se coloca como uma criança curiosa, ouvindo pedaços de conversas-poemas aqui e ali, que no processo criativo aparecem como versos recolhidos de acordo com seu poder sugestivo e, como a própria autora diz, “roubados” e colados em seus poemas.

Sobre esse processo de apropriação de versos Ana Cristina parece deixar o leitor de sobreaviso, declarando ironicamente em um de seus poemas: *é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem (Inéditos e dispersos, 1998, p. 173)*. Pode-se dizer que Ana Cristina reescreve alguns poemas valendo-se de um processo reflexivo sobre a poesia, escrever é também aprender, entender a natureza do poético.

A autora parece partir de um exercício crítico e, buscando respostas para suas indagações literárias, peregrina pelo poema, fazendo de sua experiência literária seu testemunho de vida. Nesse sentido, legitima-se

a aproximação vida-poema, contudo trata-se, aqui, como diz a própria Ana C, em anotação marginal no livro de Drummond, de uma vida feita de letras: linguagem.

2.2. Uma intimidade literária

O exercício de construção poética que revela as outras vozes que ressoam por toda obra da autora revela ainda uma fala dramatizada, um diálogo dos vários estratos do eu, num processo de interiorização do sujeito lírico que se coloca em confronto com o exterior, simulando revelar sua intimidade.

Pode-se observar que a inquietação existencial do sujeito lírico é sempre entrecortada por questionamentos literários. Assim, a aparente necessidade de situar-se no mundo, parece também uma necessidade de situar-se na literatura. Isso significa, muitas vezes, empreender uma luta consigo e também com os modelos.

*a luz pa
terna me u me
dece tí
mida luta me encar
cera úl
timo ap
ego e me inti
mida semen
te poé
tica do medo
tão heavy leve tér*

mino ilu
mina

Nesse poema (*Inéditos e dispersos*, 1998, p. 80), a fragmentação dos versos e das palavras leva gradativamente ao aprofundamento psicológico, revelando as camadas do sujeito e do poema em sua dimensão mais íntima: o ego, palavra que aparece centralizada graficamente no poema. Configura-se a luta contra o processo de sedução que a tradição exerce na poeta, surge o elemento a ser vencido nessa luta que encar-cera e inti-mida: a luz paterna que u-me-dece a linguagem e fecunda o poema com a semen-te poé-tica da tradição representada pela referência a Poe (*poé / tica do medo/ tão heavy*).

O medo, por outro lado, parece também revelador da intimidade do sujeito lírico que teme assumir uma voz poética e, por isso, tem seu discurso marcado, nesse texto, pela fala entrecortada. A hesitação da fala parece acentuada pela interrupção dos versos e fragmentação das palavras.

O ato da criação confunde-se com ato de amor configurado na luta corporal com a poesia e, mais que isso, no contato direto com a tradição que assombra e impele a poeta pela contramão na luta contra a influência sedutora e fecundante.

O ritmo erótico, dado pela separação silábica, sugere ainda a fecundação e a mistura dos corpos do poema e do sujeito, fundidos em linguagem, de onde mino (“eu”) ou mina (ele/ela) a poesia que leva o sujeito e o poema ao êxtase da criação. A fragmentação do verso evolui

gradativamente, atingindo as palavras de onde minam significados que atingem a dimensão íntima do “eu”.

Esse poema de Ana C. revela não só a fragmentação do sujeito lírico como também o descentramento do “eu” que, em busca do auto-reconhecimento, se reconhece no outro. Essa sugestão parece mais forte na cacofonia gerada pela separação das sílabas que passam a sugerir novas possibilidades de entendimento, como em: *me inti*, onde se lê “me in (em) ti”, que equivale a: “eu em você”, remetendo também ao modo de citação bibliográfica que indica onde se pode ler a transcrição textual (In). Ainda é possível o reconhecimento de outro vocábulo nessa combinação silábica, que muda a leitura: “menti”.

Isso, contudo, não exclui as outras possibilidades, já que a mentira leva o sujeito a se vestir de outros “eus” que não ele próprio ou ainda a assumir vozes que não a sua. Mas percebe-se que no momento em que consegue assumir uma suposta mentira, o sujeito consequentemente agrega as partes desses “eus” espalhados nos versos, mesmo que momentaneamente.

A sugestão da intimidade que se dá nesse poema pela fragmentação e pela relação interpessoal, em outros poemas, aparece como uma experiência sentida no corpo, ressaltando a já mencionada fusão dos corpos do sujeito lírico e do poema:

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

O texto (*A teus pés*, 1998, p. 89) parece apontar para a coincidência de corpo (vida) e poema, de modo que os corpos do sujeito lírico e da poesia fundem-se em linguagem. A identificação com o poema é tão intensa que a percepção da linguagem se dá pela experiência sentida no corpo do sujeito lírico através do sangue que escorre nas gengivas.

Vê-se que, nesse texto, o descentramento do sujeito se dá em sentido inverso do que ocorre no texto anterior. Naquele, o sujeito parece fragmentado à medida que se volta para o próprio interior. Nesse, o eu-lírico perde-se à medida em que é lançado para fora de si pelo ato de olhar. Contudo, esse mesmo ato parece dotado de certa flexibilidade: seu poder sugestivo se apresenta como um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. E, reforçando a transformação pela linguagem, evoca a tensão entre criador e criatura que, segundo Chevalier & Gheembrant (1994; p 653), “não existem um para o outro, senão por meio um do outro”.

Daí a confluência de sujeito e poema que no trabalho de transformação da linguagem revela um processo de aprendizagem, conforme aponta Maria Lúcia de Barros Camargo (1990, p. 115): “É preciso aprender. Aprender corporeamente, restaurando e reiterando a relação entre corpo e palavra, corpo e poesia”.

No corpo também são sentidas as transformações do eu-lírico, que parece assumir uma voz cada vez mais consciente de si e da condição de poeta. Nesse sentido, Ana C. (Ibid, p. 53) parece mais uma vez converter o eu em expressão, misturando voz e fala, sujeito e poema: “aviso que vou virando um avião [...] e sai da frente que essa é uma rasante: garras

afiadas, e pernalta”, em que as fricativas e sibilantes reiteram a idéia de metamorfose expressa semanticamente nos versos.

Essa imagem, ligada ao campo semântico da palavra avião, metáfora de pássaro, rapidez e agilidade, parece sugerir a imagem do rapto pela linguagem, num movimento centrípeto que leva tudo a esse universo que aprisiona com garras afiadas, sem deixar de levar em conta o outro, pois avisa: “sai da frente”. O avião é ainda um meio de transporte, leva a lugares distantes, análogo ao poema, nesse caso, pode representar ainda a perfeição técnica, exigindo perícia e habilidade em sua condução, sendo capaz de se elevar e se manter no alto.

Por outro lado, “virar avião” sugere ainda a voz feminina que se apropria do discurso masculino, referente à beleza da mulher, e assume o poder de sedução, objeto metamorfoseando-se em sujeito, assumindo-se também como sujeito desejante.



Engolindo a vontade da palavra

Capítulo II

Engolindo a vontade da palavra



Engolindo a vontade da palavra

*Os gatos jamais me dêem a sensação
à toa
de ter adormecido antes do perigo
onde há carne, e líquido, e suor lento
engolindo a vontade da Palavra.*

1. Desejo denegado, ainda é desejo

O impulso criador parece guiado pelo desejo do escritor, concretizando-se na vontade da escritura. Assim, o poema nunca consegue suprir o desejo que o origina configurando-se como um ato de busca da palavra paradoxalmente realizada e frustrada a cada verso. A escritura de Ana Cristina Cesar parece gerada também por esse impulso, por um querer que atinge nível de condição vital para o sujeito dessa poesia, isso aparece desde seus primeiros textos, como no poema de *Inéditos e dispersos* (1998, p. 40), “Fagulha”, escrito em 68, que Maria Lúcia Camargo de Barros¹ chama de fase de aprendizagem:

¹ Maria Lúcia Camargo de Barros, na tese *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (1990, p. 14-15), observa sobre a organização cronológica do livro *Inéditos e dispersos* que “o primeiro conjunto se distingue dos demais com certa nitidez: são poemas da adolescência, de formação, produto da “poeta aprendiz” em busca de sua palavra”. Já em relação aos três conjuntos subsequentes a divisão é aleatória: não há diferenças estéticas que permitam perceber “fases nítidas. Ao contrário: esse conjunto, uniforme em suas disparidades, mostra uma obra com linhas definidas em suas variações. Mostra uma obra já amadurecida.”



Fagulha

*Abri curiosa
o céu.
Assim, afastando leve as cortinas.
Eu queria rir, chorar,
ou pelo menos sorrir
com a mesma leveza com que
os ares me beijavam.*

*Eu queria entrar,
coração em coração,
inteiriça,
ou pelo menos mover-me um pouco,
com aquela parcimônia que caracterizava
as agitações me chamando.*

*Eu queria até mesmo
saber ver,
e num movimento redondo
como as ondas
que me circundavam, invisíveis,
abraçar com as retinas
cada pedacinho de matéria viva.*

*Eu queria
(só)
perceber o invislumbrável
no levíssimo que sobrevoava.*

*Eu queria
apanhar uma braçada
do infinito em luz que a mim se misturava.*

*Eu queria
captar o impercebido
nos momentos mínimos do espaço
nu e cheio.*

*Eu queria
ao menos manter descerradas as cortinas
na impossibilidade de tangê-las*

*Eu não sabia
que virar pelo avesso
era uma experiência mortal*

inconfissões – novembro/68



Embora o poema gire em torno de imagens facilmente aceitas como poéticas e pareça estar distante da produção madura de Ana C., pode-se vislumbrar a latência do desejo crescente que impulsiona a criação poética da autora. Vê-se no poema um querer que passa de um estado inconsciente para um estado de consciência, culminando com a percepção da experiência irreversível da morte.

Configura-se nos versos um movimento simultâneo de exteriorização e interiorização; o sujeito lírico encontra fora de si a percepção da intimidade: vira pelo avesso e se descobre por dentro. Parece decorrer daí a oposição da idéia de amplitude (céu, ares, redondo, ondas, infinito, espaço) e pequenez (pedacinho, momentos mínimos), e outras oposições como: rir e chorar, parcimônia e agitações, nu e cheio. O eu-lírico deseja e quer lançar-se ao infinito, para fora de si, misturar-se ao mundo, perceber e sentir esse mundo em sua totalidade. Contudo, a percepção da totalidade se dá pela fragmentação, através de momentos, pedaços, porções (*apanhar uma braçada*).

A oposição do tempo verbal, pretérito perfeito, no primeiro verso, e pretérito imperfeito, na maioria das estrofes, sugere a realização da busca do sujeito que, mesmo na impossibilidade de saciar a curiosidade que o impulsiona, descobre a irreversibilidade da experiência e da transformação que essa experiência acarreta: experiência mortal, uma vez que a morte simboliza um momento de passagem, sugerindo a iniciação em um novo estado.



A curiosidade do sujeito-lírico leva à revelação e, embora o poema pareça perfazer uma trajetória de busca pelo conhecimento e sugira a metamorfose do sujeito, não é esse percurso que interessa ao “eu”, mas o exato momento do encontro. O poema se constrói, então, como um registro desse instante, um lampejo, uma fagulha.

Assim, a obra de Ana Cristina lança-se em busca de uma palavra ideal que se liberte das origens e alcance dimensão poética, como nestes versos de *Inéditos e dispersos* (Ibid., p.124):

Estas areias pesadas são linguagem.

*Qual a palavra que
todos os homens sabem?*

É a tentativa de transformar a *linguagem comum* em expressão. Nesse poema, a palavra parece ser aquela a que Chevalier e Gheerbrant (Ibid., p. 679) chamam “palavra seca”, uma palavra que estaria situada antes mesmo da palavra da criação: “é a palavra *indiferenciada, sem consciência de si*. Ela existe no homem assim como todas as coisas, mas o homem não a conhece: é o divino, em seu valor potencial e, no nosso plano microcósmico, é o inconsciente.” (grifo do autor).

Por outro lado, pode-se perceber que a palavra dos versos remete a uma potencialidade criativa que ultrapassa o individual e parece levar ao que Valéry (1999, p. 210) chama de “Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético”. A procura por essa

expressão ideal parece, então, coincidir com a tentativa de registro do encontro com a poesia.

Escrever apresenta-se como uma eterna busca e como forma de vencer a efemeridade do momento. Assim, imediata ou gradativamente, a linguagem torna-se circular, começo e fim encontram o mesmo ponto de partida que traduz o encontro com a palavra poética, levando o sujeito lírico, como no poema “Fagulha”, a um estado especial da percepção de uma experiência única, representada também em imagens como do poema (*Inéditos e dispersos*, p. 195):

Agora, imediatamente, é aqui que começa o primeiro sinal do peso do corpo que sobe. Aqui troco de mão e começo a ordenar o caos.

O poema estrutura-se em dois momentos. Num primeiro momento percebe-se que a experiência poética configura-se primeiramente em sensação (*sinal do peso do corpo que sobe*), sugerindo certo estado de êxtase. No segundo momento, é possível identificar a tentativa de apreensão desse estado especial (*começo a organizar o caos*). Essa imagem aparece em outros poemas como no já mencionado “Fagulha” ou em “Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens” (*A teus pés*, p. 80):

Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens.

(...)

Saída do cinema hipnótico. Ascensão e queda e

Ascensão e queda

deste império mas vou abrir um lacre.

(...)

É lá fora. Espera.

Nesses versos, o sujeito lírico compartilha com o leitor a sensação única da expectativa por uma revelação (*tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens/saída do cinema hipnótico/vou abrir um lacre*). Contudo, os versos parecem traduzir a efemeridade do momento de revelação, restando apenas o vago sentimento de frustração que convive com certa esperança, sugerindo ainda o recomeço, a contínua ascensão e queda e ascensão e queda (*É lá fora. Espera.*).

É a percepção do estado poético, que dura um átimo, representado pelo *sinal do peso do corpo que sobe*. Essa expressão instaura a tensão estruturadora do poema que, num movimento antagônico de ascensão e queda, se encaminha para o equilíbrio dos contrários sem neutralizá-los. Vê-se que estão presentes no poema a efemeridade e a tentativa de ultrapassar essa condição por meio da *ordenação do caos* pela palavra. A própria malha poética constitui-se, em sua peculiaridade textual, tensão fundamental, já que a voz original do poema se perde no momento da escritura e é atualizada por uma estratégia artificial de restaurar a presença do sujeito.

No poema, as palavras *agora* e *aqui* parecem levar àquela “esfera instantânea do universo poético” que, segundo Valéry (Ibid., p. 210), obriga o leitor a avaliar “tudo o que é preciso para que um poema [...] venha a se formar sobre uma página vazia”. O momento da escritura é atualizado no momento da leitura.

Dois campos semânticos opostos parecem estruturar essa tensão no poema: um deles situado antes do ponto, indicando a ascensão do



corpo (... *é aqui que começa o primeiro sinal do peso do corpo que sobe.*); e outro depois do sinal gráfico (*Aqui troco de mão e começo a ordenar o caos*), em que “trocar de mão” pode representar uma mudança de sentido, uma força contrária ao movimento inicial.

O advérbio *aqui*, contudo, aparece antes e depois do ponto, marcando a simultaneidade do momento de subida e de descida. A reiteração da palavra *aqui* sugere a imagem dos pratos de uma balança, em que peso e contrapeso buscam o equilíbrio. O ponto, marca divisória dos dois momentos, assume o papel de fiel entre subida/descida e marca a medida exata do equilíbrio.

A tentativa de ordenação do caos traduz essa busca pelo equilíbrio como necessidade de preencher o vazio existencial pela palavra, sendo a ordem discursiva condição de vida, uma vez que o caos impulsiona o sujeito lírico na busca da ordenação sintagmática que se transmuta em desejo de vida, desejo de confessar o inconfessável que “toma forma, deseja tomar forma, vira forma”. É o desejo de existir e persistir que brota num “discurso fluente como ato de amor” (Cesar, *Inéditos e dispersos*, p. 128). Nessa analogia, a busca pela palavra ideal e o exercício da escritura remetem à insatisfação que marca a busca do prazer. A frustração do desejo converte-se, então, em impossibilidade de escrita, de fala e de expressão:

mas acontece que este é também o meu sintoma, “não conseguir falar” = não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada.

Só de não-ditos ou de delicadezas se faz a minha conversa, e para não ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim o limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso) este resíduo.

Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo).

O sujeito livra-se do sintoma ao assumir a fala desvairada e marcar, assim, o limite da loucura. O sintoma, contudo, ressurgindo apresentando-se como elemento estruturador do discurso que, entre ditos e não-ditos, é esvaziado, vira resíduo e imprime no sujeito a necessidade de preencher o contorno que marca o ritmo do desejo.

Para Valéry (Ibid., p 210), o jogo da escritura pode começar por dois caminhos: “às vezes é uma vontade de expressão que começa a partida, uma necessidade de traduzir o que se sente; mas às vezes é, ao contrário, um elemento de forma, um esboço de expressão que procura sua causa, que procura um sentido”. Esse poema de Ana C. parece traduzir tal “dificuldade insuperável” e ainda condensar essa dualidade onde “alguma coisa quer se exprimir” (*o inconfessável toma forma, deseja tomar forma, vira forma*) e, por outro lado, “algum meio de expressão quer alguma coisa para servir” (*Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo)*).

O desejo na obra de Ana Cristina manifesta-se de formas diferentes que atuam em dois pólos: o consciente, voltado para a escolha, a voluntariedade; e o inconsciente, um desejo que brota, deixa-se entrever nos versos sobre o qual recai uma tentativa de racionalização. Desejo e vontade configuram-se em seus versos ora confundidos em conceito único, ora apresentam-se distintos, como concorrentes. Surgem então poemas como (*Inéditos e dispersos*, 1998, p. 70):



*Os gatos jamais me dêem a sensação
à toa
de ter adormecido antes do perigo
onde há carne, e líquido, e suor lento*

*engolindo a vontade da Palavra.
Que culpa tenho deste sono que se origina
antes de mim,
na dúvida de saber que sorriso fez*

*os gatos de músculo me atentando
me querendo sem roupas e ao frio
dos telhados*

*escrevendo as coisas felinas confundidas
e seus pulos imitando sem desenho
“onde a loucura dorme inteira e sem lacunas”.*

*D'après Jorge de Lima
Invenção de Orfeu I, XXII*

Esse poema compõe a chamada gatografia, uma série de poemas com referência explícita a Jorge de Lima. Embora já tenhamos abordado as influências na obra da autora e assinalado a importância disso em seu processo construtivo, vemo-nos obrigados a retomar o tema, por exigência da própria obra.

O poema de Jorge de Lima² é rescrito por Ana Cristina. A primeira marca da reescritura aparece na forma escolhida para o texto,

² *Canto I
XXII*

*O céu jamais me dê a tentação funesta
de adormecer ao léu, na lomba da floresta,
onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,
carnívora decerto o sono nos espia.*

vemos que há, no poema de Ana C., certa economia verbal, como se o exercício da composição se desse pela lapidação do poema tomado como modelo. Assim, apenas algumas sugestões são mantidas pela estilização dos versos e, por fim, pela transcrição de um verso de Jorge de Lima.

Nota-se, nesse trabalho de reescritura, como alguns termos são transformados. A *Palavra* do texto de Ana Cristina parece corresponder ao *Verbo* dos versos de Jorge de Lima. No poema de Jorge de Lima o Verbo evoca certo primitivismo. É a palavra da criação, a palavra divina,

*Que culpa temos nós dessa planta da infância,
de sua sedução, de seu viço e constância?*

*Minha cabeça estava em pedra, adormecida,
quando me sobreveio a cena pressentida.*

*Em sonâmbulo arriei as mãos e os pés culpados
dos passos e do gesto em vão desperdiçados.*

*Despi-me de outros bens, de glória mais modesta:
restava-me por fim a minha pobre testa*

*confundida com pedra, em meio da floresta.
Que doces olhos tem as coisas simples e umas*

*onde a loucura dorme inteira em sem lacunas!
Agora posso ver as mãos entrecruzadas*

*e as plantas de meus pés nas entranhas amadas
nesse início que é clara insônia verdadeira*

*O seres primordiais que sois testa e viseira,
restituo-me em vós, sangue e máscara vividos,*

*desejo de esquecer tempo e espaço existidos;
e em vós e em vossa paz meus solilóquios paro-os,*

penetro-me do Verbo em seus silêncios claros,

*invisto-me de vós, vossa fronte me espia
através dessa pedra em que nasce o meu dia.*

Jorge de Lima

princípio de tudo. É princípio masculino, semente, princípio da fecundação. Cria-se, assim, certa aura mítica e mística que envolve o poema.

No poema de Ana Cristina Cesar há um movimento inverso. O aspecto místico é mantido pela figura misteriosa do gato, pela solenidade da maiúscula na grafia da “Palavra”, mas isso parece enfraquecer na medida em que o tom da prece é substituído pela sugestão do erotismo. A “Palavra” nesses versos de Ana Cristina parece ser sinônimo de discurso, de fala, de voz.

Retomando o tom de prece, o apelo de timbre negativo – *jamais*, que perpassa a primeira estrofe, instaura um processo de negação do desejo sugerido no último verso: *onde há carne, e líquido, e suor lento*. A reiteração da aditiva confere certa languidez, reforçando a sensualidade pela sugestão das palavras: carne, líquido e suor. Instaure-se, então, a problemática da condição de mulher tomada como objeto de desejo. Contudo, há a subversão dessa condição quando o eu-lírico se coloca como sujeito desejante.

A sugestão da mistura de sujeito e objeto, a ponto de não ser possível a identificação de um e outro no texto, torna ainda mais forte a dicção erótica no poema. Na última estrofe, unem-se sujeito e objeto, modelo e criador. “Coisas felinas confundidas” sugerem a confusão de vozes e versos:

*escrevendo as coisas felinas confundidas
e seus pulos imitando sem desenho
“onde a loucura dorme inteira e sem lacunas”.*

O gerúndio reforça a indeterminação, já que tanto os “gatos”, como o “eu” podem estar “escrevendo coisas felinas”. Da mesma maneira, o pronome “seus” pode estar se referindo aos “gatos” ou às misteriosas “coisas felinas”. Tal indeterminação parece reiterar a ambigüidade do verso: *engolindo a vontade da Palavra*, já que é difícil identificar o sujeito dessa vontade.

A palavra poética revela-se, muitas vezes, voluntariosa, desafiando o autor no momento da escritura. Assim, a palavra assumiria o papel de sujeito dessa vontade. Trava-se uma batalha com a palavra perigosa, que tenta se libertar dos domínios de seu emissor. Por outro lado, se o sujeito lírico tem a *vontade da Palavra*, configura-se a tentativa de permanecer lúcido para compor o poema, obra que se estabelece como vontade de escritura. “Engolir” pode ser tomado, então, em dois sentidos: no de suplantar, anular a vontade concorrente, ou no sentido de alimentar-se dessa vontade, torná-la força motriz do trabalho poético.

Assim, a sensação de adormecer é significativa na medida que se caracteriza como entorpecimento da consciência pela suspensão da atividade perceptiva e motora voluntárias, pela perda da sensibilidade que acarretaria a perda da expressão consciente, que parece a maior preocupação do sujeito lírico.

A palavra sono pode ser lida, ainda, como o prefixo sono-, som, ruído, reforçando a vontade de expressar, pela Palavra, o som que se origina, em poesia, antes do sujeito, *não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo)*, diz a autora em outro poema, na tentativa de resgatar e



registrar esse som ou ritmo que, segundo Otacvio Paz (1997, p. 68), é anterior à linguagem.

O motivo da viagem, muito presente no livro *A teus pés*, parece atuar na sugestão dessa constante busca. A inquietação do sujeito lírico se traduz em intenso movimento na linguagem e pela linguagem. A palavra ideal seria aquela capaz de preencher mais que a lacuna da página em branco; o próprio sujeito lírico parece completado por essa palavra que o inscreve e escreve. A expressão se transfigura em busca existencial que leva à voz, pura ideal, capaz de comunicar a todos os homens.

2. E a última, já te contei: a expressividade dos traços narrativos

A distinção de gênero é uma antiga preocupação dos estudiosos da literatura. Na era clássica, o aspecto formal foi traço superior dessa diferença. No Romantismo, com o advento da prosa literária as discussões a respeito da essência de cada meio de expressão foram ampliadas e o tema passou a determinar os domínios da prosa e da poesia, atenuando as divisas entre ambas as formas. Com o surgimento do verso livre esses limites se tornaram ainda mais estreitos, uma vez que os aspectos formal e temático passam a ser insuficientes e forçosamente ignorados enquanto distinção entre modalidades discursivas, já que não existem assuntos mais apropriados a um ou outro meio de expressão e a forma de cada texto está condicionada à intenção do escritor.

Conforme Lefebve (1980, p. 153-156), as características de materialização e de valor conotativo do discurso estão presentes tanto na poesia como na narrativa e visam ainda o mesmo fenômeno de presentificação, ou seja, pôr em evidência a Realidade estética. Contudo, o autor assinala que essas formas são singularizadas por discursos diferentes em sua estrutura e, conseqüentemente, em seu funcionamento.

Os recursos ou elementos narrativos quando utilizados na poesia brotam, mesmo em pequenas proporções, da própria matéria poética, orbitando às voltas do eu-lírico que se “conta”, conferindo ao poema um certo clima narrativo, um tom de crônica pessoal que emerge junto a uma forte carga lírica. A narratividade – “princípio organizador de todo o discurso” (Reis & Lopes, 1988, p. 70) – dá-se, portanto, como um recurso poético, revelando-se mais um aspecto a ser estudado no poema.

Assim, os elementos narrativos estão presentes no poema, mas a descrição e caracterização do que seria “enredo”, “personagem”, “narrador”, “tempo” e “espaço” são submetidos às leis próprias da poesia: a rítmica do verso, a sintaxe, as imagens, ficando apenas sugeridos como possibilidade, corroborando para a expressão do “eu”, que se instaura como núcleo, atraindo para si todas as nuances, já que o poema gravita na órbita do eu-lírico, tendo todas as unidades voltadas para o desvelar desse sujeito, revelando e convertendo a voz poética em constante jogo de espelhos.

É, pois, desse modo, que a obra de Ana Cristina Cesar está obsessivamente voltada para a expressão do “eu” e apresenta-se como um eterno refluxo para as forças egocêntricas, através de um discurso que

assume traços esquizofrênicos, aproximando contrários e destruindo a coerência. É justamente para administrar essa tensão e lograr alguma coerência que surgem os traços narrativos em sua poesia, evidenciando uma preocupação com a estruturação da linguagem de modo a assegurar um tom de realidade aos poemas, como acontece no primeiro texto do livro *A teus pés*:

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

Apuro técnico.

Os canais que só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

Suborno no bordel.

Eu tenho uma idéia.

Eu não tenho a menor idéia.

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.

Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.

Autobiografia. Não, biografia.

Mulher.

Papai Noel e os marcianos.

Billy the Kid versus Drácula.

Drácula versus Billy the Kid.

Muito sentimental.

Agora pouco sentimental.

*Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que seu
amor de ontem.*

Gertrudes: estas são idéias bem comuns.

Apresenta a jazz-band.

Não, toca blues com ela.

Esta é a minha vida.

Atravessa a ponte.

É sempre um pouco tarde.

Não presta atenção em mim.

*Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande
rio.*

Estamos em cima da hora.

Daydream.

Quem caça mais o olho um do outro?

Sou eu que admiro a vitória.
 Ela que mora conosco então nem se fala.
 Caça, caça.
 E faz passos pesados subindo a escada correndo.
 Outra cena da minha vida.
 Um amigo velho vive em táxis.
 Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não
 chora.
 Não esqueço mais.
 E a última, eu já te contei?
 É assim.
 Estamos parados.
 Você lê sem parar, eu ouço uma canção.
 Agora estamos em movimento.
 Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três
 barcos colados imóveis no meio.
 Você anda um pouco na frente.
 Penso que sou mais nova do que sou.
 Bem nova.
 Estamos deitados.
 Você acorda correndo.
 Sonhei outra vez com a mesma coisa.
 Estamos pensando.
 Na mesma ordem de coisas.
 Não, não na mesma ordem de coisas.
 É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).
 Quando a memória está útil.
 Usa.
 Agora é a sua vez.
 Do you believe in love...?
 Então está.
 Não insisto mais.

O poema se configura como um registro da memória, o texto é estruturado de forma a sugerir que o poeta que se comunica na condição de indivíduo, tornando a forma descontínua e fragmentária (Frye, 1973a, p.60). A distribuição dos primeiros versos (v 1-4), contudo, se dá de maneira organizada como em um parágrafo, a presença da pontuação e a organização sintática diferem do restante do poema, corroborando para criação de uma introdução descritiva, de um clima narrativo, ficando

evidente o prosaísmo na sentença explicativa indicada pela coerência lógica e pelos dois pontos – *Trilha sonora ao fundo: piano no bordel*.

A delimitação espacial e temporal dos versos sugere o início de uma narração, o primeiro verso funciona como delimitação espacial do conteúdo a ser narrado – *no bordel*. O advérbio “agora” sugere a passagem do tempo, pois pressupõe um momento anterior e impõe ao contexto a mudança da situação inicial. Contudo, essa possível marca de um certo clima narrativo, também é marca de subjetividade e, assim, a expectativa de uma narração dinâmica é desfeita e o lirismo é assegurado pela insistente imobilidade marcada pelo tempo e modo verbais cristalizados no gerúndio – *barganhando*. Tem-se antes uma cena, marcada pela impressão do sujeito lírico, que uma seqüência temporal.

Pode-se dizer com isso que todo o “parágrafo” é um único verso, uma unidade fono-semântica em que os filamentos narrativos não comprometem a predominância lírica, assinalada e mantida pelo ritmo. O ritmo, segundo Octávio Paz (1992, p.57), embala-se num movimento encantatório da linguagem e atua como elemento significativo do verso e, carregado de sentido, suscita imagens e “una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga ‘algo’. Nos coloca en actitud de espera.”

O primeiro verso sugere a confusão sonora, traduz através da reiteração de sons abertos – /a/ e /o/ - a agitada *conversa de bordel* perpassada por notas melancólicas que encerram o verso, antecipando o grave silêncio do segundo instante. O vocábulo *difícil* perfaz, no estreitamento do /i/, as notas agonizantes do piano, apontando para

momento seguinte que, desdobrando-se em vogais fechadas e nasalizadas, traduz o *silêncio eletrônico* e intensifica a explosão rítmica das *asas batendo freneticamente*. A oposição sonora e semântica parece gerar a tensão que origina os demais versos do poema dispostos em afirmações e negações.

Imagens propícias a reminiscência surgem do apelo insistente para o olhar que se perde em divagações – *Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio*, diz o poema, sugerindo certo distanciamento do sujeito lírico que se direciona para fora e para longe.

Contudo, se por um lado o demonstrativo “aqueles” direciona o olhar numa sugestão de distanciamento, por outro, a locução adverbial “no meio” sugere certa intimidade, uma vez que o vocábulo “meio” está ligado ao campo semântico de centro, âmago e, portanto, evoca a idéia de interioridade. Essa passagem parece retomar a sugestão dos primeiros versos que delimitavam um espaço fechado em oposição ao espaço aberto que se configura nos demais versos do poema. Essa passagem de um plano a outro aparece em outros poemas da autora –, como é exemplo também o texto *Pour mémoire*:

*Sob a janela molhada
passam guarda-chuvas
na horizontal, como em Cherbourg,
mas não era este
o nome.*

A *janela* aparece no poema como marca da divisão de planos, funcionando como divisa e meio de ligação entre a realidade e a imaginação. A contemplação da chuva através da janela molhada e a reiteração de consoantes laterais reforçam a fluidez líquida e fácil de um plano a outro, da consciência ao jorrar incontrolado do pensamento.

O olhar contemplativo aparece não apenas sugerido na visão do movimento exterior (*sob a janela molhada/passam guarda-chuvas*), mas também na composição da palavra *molhada* e acaba por sugerir uma reciprocidade que, de dentro, olha, e, de fora, é olhada, numa relação de dependência da dupla direção da consciência que, em seu movimento natural, se dirige incessantemente para fora, sendo impelida com a mesma intensidade para si, numa atitude reflexiva.

Estabelece-se então a oposição “dentro” e “fora”, que, nas marcas espaciais e metalingüística dos poemas, reforça a oscilação do “eu” entre a introspecção e atitude racional, revelada na tentativa de recordar um nome:

*como Cherbourg,
mas não era este
o nome*

A negação do nome indica a irrealidade ou o caráter ilusório e incerto da recordação. Por outro lado, a versificação, ao colocar o *nome* em destaque, remete ao valor simbólico e místico da invocação que dá ao nome pronunciado certa ligação com propriedades da linguagem. Segundo Chevalier e Gheerbrant (Ibid. p. 641), “a pronúncia do nome,

de uma certa maneira, é efetivamente *criadora ou apresentadora* da coisa” (grifo do autor). Nesse sentido, os versos parecem sugerir uma hesitação na escolha da palavra.

O aspecto fragmentário ou coeso aparece nos versos conforme o grau de introspecção. À medida que se aproxima ou se afasta da realidade, o discurso torna-se mais ou torna-se menos narrativo. A causalidade dissolve-se e a obra, voltando-se para si, teoriza e explica, em versos, a criação no poema “trilha sonora ao fundo”:

Apuro técnico.

Os canais que só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

Suborno no bordel.

Eu tenho uma idéia.

Eu não tenho a menor idéia.

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.

Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.

Autobiografia. Não, biografia.

Mulher.

(...)

Não presta atenção em mim.

Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio.

Estamos em cima da hora.

(...)

Agora estamos em movimento.

Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três barcos colados imóveis no meio.

Vê-se que os versos sugerem reminiscências que ora surgem lúcidas, ora aparecem confusas e incertas, sugerindo ainda certa atenuação dos limites entre a realidade e a ficção que revela a confluência de planos reais e imaginários em que o “eu” está inserido.

A mudança de estado do sujeito lírico é reforçada pela representação do espaço nos poemas. É possível notar que essa confluência entre realidade e imaginação se dá ainda pela passagem de espaço fechado (no bordel) para espaços abertos que ficam apenas sugeridos pela descrição de espaços amplos como “rio”, “ponte”. Contudo, o estado de confinamento do sujeito parece prevalecer, ficando delimitado num espaço interior, reforçando a sugestão memorialista do texto. Mesmo quando se percebe a descrição de uma mudança espacial, o eu-lírico parece transitar por tais espaços fechados. No poema, além do bordel, aparece a casa (sugerida pelo verbo morar: *ela que mora conosco nem se fala*), o táxi (*um amigo velho vive em táxis/dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não chora*).

A passagem a esses estados diversos intensifica-se pela sugestão da travessia:

*Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os
três barcos colados imóveis no meio.*

O gerúndio dos verbos perpetua indefinidamente a travessia do sujeito de um estado a outro. A eterna travessia dispõe o sujeito em um espaço intervalar.

A própria poesia de Ana Cristina Cesar parece situada num espaço limítrofe de gêneros e de vozes. Nos poemas da autora misturam-se cartas, diários e poesia perpassados por vozes nem sempre distintas de sua própria voz. No poema “Travelling” (*A teus pés*, p. 73)

*A voz em off nas montanhas, inextinguível
 Fogo domado da paixão, a voz
 do espelho dos meus olhos,
 negando-se a todas as viagens,
 e a voz rascante da velocidade,
 de todas as três bebi um pouco
 sem notar
 como quem procura um fio.*

A polifonia surge uma espécie de comunicação entre vários estratos do “eu”, em diálogo na busca da síntese harmônica dos fragmentos, *como quem procura um fio* condutor, encontrando na narratividade uma solução poética que imprime um ritmo intenso e reúne partes do discurso que, contudo, parece se esfacelar ao menor golpe do olhar.

O discurso poético passa da calma à intensa fragmentação quando os elementos anafóricos surgem sem remeter a outros segmentos do discurso, sendo impossível reconhecer seus referentes ou antecedentes. Os pronomes demonstrativos deveriam apontar sempre para uma referencialidade seqüencial que, neste caso, permanece oculta ou se revela como sendo o próprio poema, como se pode observar em “Pour mémoire”:

*Não me toques
 nesta lembrança.
 Não perguntes a respeito
 que viro mãe-leoa
 ou pedra-lage lívida
 ereta
 na grama*

O pronome demonstrativo impele automaticamente a leitura para uma situação seguinte, colocando o leitor em alerta. *Não me*

toques/nesta lembrança, diz o poema e, antes de dar as pistas sobre o teor ou origem da suposta lembrança, antecipa e adverte:

*Não perguntes a respeito
que viro mãe-leoa
ou pedra-lage lívida
ereta
na grama
muito bem-feita.
Estas são as faces da minha fúria*

Instaura-se a descontinuidade que reflete as múltiplas faces do “eu”. Contudo, a narrativização, marcada pela transformação do sujeito, “viro”, e pela tensão do opostos, ferocidade – “mãe-leoa” – *versus* passividade – “pedra-lage lívida” – tenta resgatar a coerência do discurso, incorporando, aos moldes de um caleidoscópio, as infinitas combinações de imagens que dialogam entre si e convergem para o próprio poema que as contém:

*E mais não quer saber
a outra, que sou eu,
do espelho em frente.
Ela instrui:
deixa a saudade em repouso
(em estação de águas)
tomando conta
desse objeto claro
e sem nome.*

O leitor coloca-se, então, como detetive, seguindo as trilhas que o remetem de um lado a outro sem elucidar ou esclarecer, numa espécie de enigma contido nos limites dêiticos do texto, na relação tensiva dos pronomes *nesta/desse* que polarizam o ritmo do jogo de contrários. O discurso poético, perfazendo esse movimento de idas e vindas, tem, assim,

as diretrizes que apontam para o centro do próprio poema, onde cada verso parece concentrar um núcleo semântico.

A narratividade, “tensividade fundamental com um começo e um fim” (Barros, 1988, p.27) parece surgir na tentativa de estabelecer uma ordem discursiva, mas não impede que o discurso se rebele e assuma o tom esquizofrênico. Tem-se assim um possível caminho de leitura já que, “um discurso sem referência, que não permite a construção de representações, é um discurso que não encontra sua justificação fora de si mesmo, um discurso que é apenas discurso” (Todorov, 1980, p.81).

E a última eu já te contei? pergunta um “eu” ansioso em revelar seus segredos poéticos, como em confidência e convida no poema “21 de fevereiro” (*A teus pés*, p.106)

*Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta,
querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre
os anos neste pulso. Belo Belo.*

A ansiedade do “eu” desnorteia seu interlocutor, alienando a referencialidade, assumindo, mais que o caráter esquizofrênico, uma dicção feminina configurada pela fragmentação e ansiedade da fala direcionada. O sujeito fala aos vários estratos do “eu”, na busca do autoconhecimento; ao leitor, indicando caminhos; ao mundo, fazendo-se ouvir *furiosa nessa contramão*, mas desdobrado, sobretudo, em *silêncio que não é mudez*, nessa voz que finge contar e desvelar uma vida em páginas-poemas de um diário.

Capítulo III

Estas areias pesadas são linguagem

Estas areias pesadas são linguagem

1. O “eu” em movimento

As primeiras tentativas de compreensão da linguagem, segundo Octavio Paz (Ibid., p. 29), foram bastante confiantes ao entender que as palavras mantêm uma relação direta com a coisa representada; mas a confiança foi aos poucos substituída pelos questionamentos a respeito do sentido e do significado das palavras, acentuando a distância que há entre elas e as coisas.

A representação da realidade pela linguagem se dá por aproximação analógica e metafórica, constituindo-se uma forma de apreensão, interpretação e compreensão da realidade. Nesse sentido, é possível dizer que a linguagem atua como elemento estruturador do pensamento, por conseguinte, da própria realidade por ela representada. O homem ao lançar-se em um ato de linguagem busca algo além da comunicação: na medida que consegue organizar seu pensamento em discurso sobre si ou sobre a realidade que o circunda, passa a compreender melhor sua condição humana e, percebendo o poder constitutivo da

linguagem, passa a construir, a partir dela, sua própria realidade. Assim, segundo Octavio Paz (Ibid., p. 34), “el hombre es un ser que si há creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo.

Contudo, o ser humano é ser ambivalente, vive em dois mundos: no da natureza, do ambiente que o cerca e num mundo enraizado na concepção da arte. Segundo Frye (1973b, p.56), a linguagem parece seguir essa ambivalência, moldando-se a ela: “para o mundo objetivo, [o homem] desenvolve uma linguagem lógica do fato, da razão, da descrição, da verificação: para o mundo potencialmente criado, ele desenvolve uma linguagem mítica, de esperança, desejo, crença, ansiedade, polêmica, fantasia e construção”. *Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida. O tempo se fazia ao contrário* diz um verso/período de Ana C. (*A teus pés*, 1998, p. 111) num lance de memória, situando sua poesia no espaço da invenção, invenção de memória de menina, mas construção de mulher-poeta.

Esse movimento construtivo de uma realidade poética instaura-se em direção a um tempo mítico, primitivo. Ao criar o poema, o poeta volta ao tempo original como se criasse a própria linguagem, aproximando as palavras das coisas representadas, na tentativa de anular a arbitrariedade dessa representação. O tempo original configura-se não apenas tematicamente, mas também em uma atitude social que leva ao que Frye (Ibid., p.87). chama de “ponto de partida”. Na poesia moderna esse movimento em busca do “ponto de partida” se dá pela revalorização da

oralidade que resgata a concepção de que a “imagística poética e seu simbolismo é uma forma relativamente normal de pensamento e de discurso” (Frye, 1973b, p.143).

Nesse sentido, tomada como um produto da criação humana e em sua capacidade geradora de imagens, a linguagem assume traços poéticos. Diz-se, então, que a poesia e a fala aproximam-se rítmica e simbolicamente. O poema, contudo, conforme Octavio Paz, embora se nutra da fala cotidiana em toda sua espontaneidade e riqueza imagística, não é a fala: o poema concentra as possibilidades da fala, mas se organiza e se articula na voluntariedade da escrita, na tentativa de ultrapassar a particularidade idiomática das expressões surgidas na fala cotidiana.

Na poesia de Ana Cristina Cesar, tal tentativa aparece na dicção ansiosa do sujeito lírico que se coloca em movimento constante, em busca de si, do outro, da palavra ideal: uma expressão exata, a *palavra que todos os homens sabem*. A movimentação do eu-lírico aparece nos poemas na oscilação desse sujeito entre afirmações ou negações, entre a atitude participante ou a atitude introspectiva, entre estar (fisicamente situado) dentro ou fora, “na beira”, oscilação marcada por expressões como “talvez”, “um pouco”, “meia-bruxa”, “meia-fera”. Expressões que reforçam também a disposição intervalar assumida pelo sujeito. O eu-lírico faz-se de seu próprio discurso, de sua própria linguagem, a tal ponto que parece condensar em si as potencialidades da linguagem poética, tornando-se ícone do aspecto intervalar da poesia:



*Só de não-ditos ou de delicadezas se faz a minha conversa, e
para não ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco
para mim o limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de
meu (discurso)
este resíduo.*

Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo).

Solta no pântano das palavras, a autora almeja um todo que se constitui de partes-resíduos, situando o eu no contorno dessas partes, no limite que caracteriza cada uma delas: “me tensiono na beira”. A loucura traz em si o simbolismo da ambigüidade, uma vez que seus limites são tênues; ambigüidade essa reforçada pela possibilidade de estar “meia-louca”, “meia-solta” admitida quando a autora declara: *para não ficar louca e inteiramente solta...*, é como se ao tensionar-se na beira, a autora experimentasse laivos de loucura e poesia. Daí o surgimento do ser híbrido: “meia-fera”, “meia-bruxa”, revelando a voz cínica e sedutora do sujeito lírico que faz *tudo para você gostar*, no poema *Samba Canção* (*A teus pés*, 1998, p. 72), como uma sereia: “meia-peixe”, “meia-mulher” –

Samba-canção

*Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone – taí,
eu fiz tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhado na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica,
e um dia emburrei-me,
vali-me de medidas*

*(era uma estratégia),
fiz comércio, avara,
embora um pouco burra,
porque inteligente me punha
logo rubra, ou ao contrário, cara
pálida que desconhece
o próprio cor-de-rosa,
e tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...*

Segundo Ana C. esta seria uma marca da poesia escrita por mulheres: a fala direcionada. Contudo, o traço mais característico dessa poesia parece inscrito na tentativa do auto-reconhecimento. A busca de si empreendida pelo eu, centrada na figura do outro, descortina estratégias do sujeito lírico, que se revelam também na linguagem, na associação dos contrários para sugerir a indefinição desse sujeito numa espécie de auto-retrato impreciso. O emprego coloquial do advérbio reforça essa imprecisão e por outro lado indica a disposição ambígua do eu-lírico que a um só passo é e não é, ou seja condensa várias possibilidades sem, contudo, assumir definitivamente nenhuma delas.

O “estar entre” inscreve-se como inadequação do sujeito que se reconhece na figura do outro sem encontrar-se nela: questão existencial perpassada por ironia e desejo. Assim, o poema, território de peregrinação de um sujeito desejante, configura-se como uma ponte que se estende ao outro reforçando o tom de confiança, de diário. Isso nos poemas de Ana C. funciona como um meio de aproximar poesia e realidade. Contudo, a realidade que se configura nos poemas não passa de

uma realidade fingida, forjada pelo tom íntimo, confessional, que conta uma vida-arte ou uma arte-vida.

Impelida pelo desejo, a poeta desenvolve um discurso lúdico no diálogo eu/tu/eu de seu texto-em-vozes que fica ainda mais tenso e intenso quando associado ao discurso imperativo do querer guiar e controlar o outro. Nesse sentido, o discurso poético de Ana C. tem suas possibilidades sempre ampliadas pela oscilação que situa o discurso no espaço intervalar entre o dito e o não-dito.

O discurso “em trânsito” migra pelos diversos gêneros impulsionado pelo desejo: poesia-drama, nas vozes do sujeito, do leitor, da tradição literária; poema em prosa, prosa poética dos diários e das cartas. Desejo esse centrado na figura do outro, esse outro, contudo, assume formas e feições variadas, ampliando o leque de leitura.

2. As linguagens do “eu”

Armando Freitas Filho (1987; p. 9), em resenha do livro *A teus pés*, revela que o primeiro nome do livro de Ana Cristina Cesar foi “Meios de transporte”, “logo abandonado por ter um segundo sentido demasiadamente explícito”, e continua, “*A Teus Pés*, (...)”, foi escrito andando, ao meu lado, pelas ruas do Rio, viajando em “frescões” ou

sentado em mesas de chá transitórias”. O título provisório do livro e palavras como “andando”, “viajando”, “transitórias” parecem atingir a medula dos poemas de *A teus pés*: o eu-lírico aparece, na maioria dos poemas, “escrevendo no automóvel”, em trens, aviões, navios, bicicleta ou caminhando: “atravessando a ponte”. Nesse sentido é possível ampliar as leituras de expressões isoladas que aparecem nos poemas, tais como: “Concorde”, “Bonde do desejo”; que, em sua ambigüidade e ambivalência revelam mais que o imperativo do poema, unindo primeira e segunda pessoa, e convertem o próprio poema em meio de transporte, obrigando a travessia, transformando-o em bonde, barca, táxi, enfim veículo do desejo.

O desejo de transcender a limitação verbal e de atravessar a página que atinge o leitor é a mola propulsora da obra de Ana C. Sua linguagem estrutura-se em lacunas, obrigando que a atenção esteja voltada para ela, assim os versos parecem gritar com o leitor: *não presta atenção em mim. Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio*, em que a locução adverbial (no meio) chama atenção para a própria linguagem. Tal preocupação com a linguagem se revela na insistente reescritura dos poemas; alguns versos publicados em *Inéditos e dispersos* (reunião póstuma de poemas da autora) foram reelaborados em poemas publicados em *A teus pés*. A própria atenção dada ao título do livro *A teus pés* e o motivo para a mudança do título, de acordo com o texto de Armando Freitas Filho, já se constituem fortes indícios dessa preocupação.

O questionamento *qual a palavra que todos os homens sabem?* parece condensar essa preocupação e a postura crítica da autora.

Em busca dessa palavra, os versos giram em torno de uma expressão que parece desconhecer a restrição idiomática, uma vez que num mesmo poema há a mistura de várias línguas. A falta da palavra que todos os homens sabem parece levar a autora a transitar por várias línguas: inglês, francês, espanhol, como pode exemplificar o poema (*A teus pés*, 1998, p.55):

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.

Percebe-se nesse poema a importante participação da segunda pessoa verbal, marcada pelo verbo no imperativo e pelo pronome de tratamento, a importância do leitor também parece reforçada pela expressão inglesa um *tea for two*, exigindo a presença do outro. Esse poema mostra ainda como diversas formas de expressão podem conviver nessa poesia. O trânsito do sujeito lírico é também representado pela confluência dos gêneros literários (o livro é *jazz do coração*, referência ao lirismo, ao mesmo tempo que é também *prosa que dá prêmio*), não há limites formais para a poesia de Ana C., seus poemas assumem o tom mais ou o tom menos narrativo de acordo com a necessidade de aproximação da realidade e do outro.

Os poemas do livro *A teus pés* organizam-se de forma a simular a narração de uma vida, como se formassem um poema-livro, em cenas de um filme (ou que compõe um filme), sem contudo manter uma

seqüência linear, advindo daí a inter-relação dos poemas do livro onde um parece completar o outro. A sugestão cinematográfica ressalta a atitude do sujeito lírico que atua como personagem de uma história regida pela memória. *Vamos tomar o chá das cinco e eu te conto minha grande história passionai, que guardei a sete chaves* (*A teus pés*, 1998, p. 40), convida a poeta. Contudo, a história que se desenrola nos versos fragmentários “conta” ao leitor um exercício de escritura, baseado na leitura e reescrita de grandes poemas da tradição: *é daqui que eu tiro os versos, desta festa*. O eu-lírico assume postura de um eu-escritor e suas reflexões existenciais atingem também o próprio ser do poema, do fazer poético.

Assim, o diálogo que se estabelece entre o poema e o leitor desdobra-se em conversa literária, uma discussão teórica sobre a poesia, sobre o fazer poesia. Surgem então os vários autores com quem Ana C. mantém o diálogo, interlocutores tomados como modelo. A partir da leitura desses autores desenvolve-se um processo de reflexão sobre o processo criativo que origina uma escrita fragmentária e reflexiva na tentativa de compreensão da linguagem poética, decorrendo daí sua força centrípeta. Tal processo de “aprendizagem literária” pode ser observado no livro *Inéditos e dispersos* que traz poemas organizados cronologicamente, indo dos escritos da infância e adolescência aos escritos que antecederam a morte da autora. São poemas de forma fixa, tentativas de sonetos, apropriação declarada de versos alheios, presença de rimas gradualmente substituídas por versos livres, “versos roubados” para a construção de um estilo próprio. A ânsia por uma linguagem-expressão atinge o eu-lírico num processo dilacerador

do poema e do verso, levando a poeta do verso longo e rimado a versos atomizados, micro-poemas e poemas prosaicos que condensam toda a força poética do aprendizado. A condensação da linguagem se dá pelas reescrituras de poemas-modelos. O poema atomizado que resulta desse processo parece atrair para si uma necessidade imagística, leva a autora a estabelecer ainda um diálogo da palavra com várias artes: cinema, música, pintura e desenho, fotografia.

Quando a letra parece insuficiente para a expressão desse sujeito surge o traço. O sujeito, então, passa a desenhar (-se) num desenho que expressa certa fluidez e mobilidade, atravessando páginas e páginas do livro *Pourtsmouth – caderno de desenhos*. O apelo ao desenho, substituto da palavra, reafirma o retorno ao ponto de partida da expressão, a oralidade que responde a um apelo emocional transforma-se em traço que, na poesia de Ana C., parece atender a um desejo de distanciamento entre sujeito e expressão. Em *Correspondência Completa* (1998, p. 115-121):

Fico quieta.

Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila que não me pertence.

Não penso na partida. Meus garranchos são hoje e se acabaram.

“como todo mundo, comecei a fotografar as pessoas à minha volta, nas cadeiras da varanda.”

(...)

tenho medo de perder esse silêncio.

(...)

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, a mulher difícil que não se abandona para trás, para trás, palavras escapando, sem nada que volte e retoque e complete.

Explico mais ainda: falar não me tira da pauta; vou passar a desenhar; para sair de pauta.

A fala implica na presença do sujeito que, por isso, se cala; a escrita, ainda que seja caracterizada pela ausência desse sujeito, mantém-se em posição intermediária e denuncia a presença perdida. A referência à fotografia sugere a mudança do ponto de vista e a preocupação com a seleção das cenas, insinuando certa postura artística. Assim, as fotos epigrafadas com versos da autora, nas edições da Ática¹, organizada por Armando Freitas Filho, relacionam-se com os poemas do livro a ponto de condicionar a leitura. Estabelecendo-se um paralelo entre as “poses” da autora nas fotos e seus poemas, pode-se dizer que as fotos parecem ressaltar as máscaras do sujeito lírico que figuram nos poemas. As fotos, nesse sentido, parecem retratar não a autora, mas suas várias personas e que migram dos versos e para os versos. A fotografia parece, contudo, muito documental; para “sair de pauta”, a opção da autora passa a ser o desenho, onde o traço subjetivo é mantido apesar de afastar-se da referencialidade, como se o desenho retomasse certo descompromisso com a comunicação direta sugerida pela modalidade escrita, como se houvesse um retorno a uma escrita primitiva ou a invenção de uma outra escrita, como se a sucessão de desenhos formasse palavras ou frases, numa espécie de escrita ideográfica. Assim, a escrita é reinventada na pictografia que, segundo Flora Sussekind (1995,p. 63), está “em relação mimética e corrosiva com a linguagem verbal”. No entanto, essa relação entre imagem gráfica e poema oferece material para uma outra dissertação, merecendo portanto estudo

¹ Refiro-me as edições de *Inéditos e dispersos*. 3 ed. São Paulo, Ática, 1998. e *A teus pés*. São Paulo, Ática, 1998.



mais aprofundado, já que é um importante material para a compreensão do universo poético de Ana Cristina Cesar, pois acentua certos traços característicos de sua escritura como ressalta Flora Sussekind (Ibid., p. 63), “o ritmo, a flutuação, fundamentais na definição de seu sujeito lírico como voz, e que pictoricamente, o convertem numa grande linha quebrada por minúsculas figuras simétricas, que corta ou ondeia a página em diferentes direções, parecendo mesmo às vezes à beira de escapar para fora dela. Como na dramatização do *ego scriptor* nos seus texto-em-vozes”, ora apontando para o descentramento e dissolução do eu, ora corroborando para sua preservação.

O diálogo entre palavra e outras artes confere a obra de Ana C. certo hermetismo, reafirmando que tudo não passa de linguagem, de expressão, apontando também para a incomunicabilidade da linguagem poética. O poema aparece então como um objeto de linguagem, um objeto que se faz de palavras, que usa a palavra como seu material constitutivo.

Desse modo, atendendo ao apelo emocional, a poesia de Ana C. lança o recurso da oralidade como um elemento que a situa na tendência contemporânea da revalorização da cultura oral. Essa oralidade associada ao tom confessional imprime nos poemas a dicção intimista da fala direcionada, fazendo do leitor cúmplice do sujeito-lírico. Contudo, falar como quem conta tudo é uma atitude fingida que mantém lacunas significativas nos versos. O sujeito-lírico não consegue dizer tudo ou não quer dizer tudo, mantendo a tensão entre a fala e o silêncio. A ansiedade gerada pela distância entre o querer e o dizer parece encaminhar o sujeito

para a autodestruição; o descentramento e o discurso que se origina nessa ansiedade fragmenta-se, assumindo traços esquizofrênicos, alienando a referencialidade e, assim, intensificando a tensão entre verdade e fingimento, entre a biografia e a criação.

Considerações finais: derramando enfim todas as palavras

Dizer que a poesia de Ana Cristina Cesar assume, por vezes, o tom confessional parece atestar certo distanciamento de sua poética em relação à poesia moderna que tem como principal marca o afastamento da palavra como veículo de comunicação. A mistura de gêneros, a presença do diário, das cartas e de certo cinismo do sujeito lírico instigam e sugerem algo além da simples revelação de uma vida. A linguagem introspectiva, não admitindo a linearidade prosaica de uma narração, se contorce em movimentos de idas e vindas do tear poético de Ana C. Vemos que os filamentos narrativos surgem como alinhavo, impedindo o esfacelamento do poema que, apontando para a própria expressão, revela a ansiedade do sujeito oscilante entre a realidade e a ficção, onde os fatos se apresentam aos moldes de um diário e cenas do cotidiano funcionam como pretexto de criação poética.

Pode-se dizer que a elaboração da linguagem de Ana Cristina tem seu ponto de partida na tentativa de transformar a palavra comum em expressão poética. Daí a presença muitas vezes desafiadora de certa interferência vocabular que se pode ouvir por traz de algumas palavras em seus versos. Esse recurso revela-se como uma tentativa de despistar ou surpreender o leitor. Por outro lado, os versos também colocam o leitor como cúmplice dos movimentos do “eu”, configurando-se como um “mapa de navegação” da obra.

Além das trilhas gráficas, procuramos seguir também as trilhas sonoras das muitas vozes que se deixam entreouvir, misturadas a voz do “eu”. E isso revelou que a confissão da vida se revela uma confissão da literatura lida e reescrita. A trajetória da poeta se revela uma trajetória de poesia: aprendizado, formação de uma consciência literária.

Esse processo, contudo, não se faz de maneira tranqüila. Pelo contrário, revela toda a inquietação de um sujeito em busca de uma expressão individual. Ondulante, a linguagem da poesia de Ana C. nos escapa, assim como o sujeito-lírico que se embala no mesmo ritmo. Esse movimento, contudo, revela uma ânsia dilaceradora. O “eu” é estilhaçado pela linguagem e com a linguagem na busca pela expressão exata. Essa ansiedade nos atinge e ficamos com a estranha sensação de que o poema nos esconde algo. Um verso lampeja aqui e ali, sobrando a vontade de “saber ver”.

Textos sobre a autora

ALMEIDA, Maria Fernanda. *Passagem de uma poética feminista*. São Paulo: Rocco, 1989.

_____. *Poesia à flor da pele*. São Paulo, 20 jun. 1953.

CAMARGO, Maria Lúcia Barros. *Amor e silêncio poético*. São Paulo: USP, 1990. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.

CIPOLLO, Silvia Maria Fernandes. *Ana Cristina Cesar e Drummond*. Florianópolis, mimeo. Dissertação (Mestrado em Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária) - Curso de Pós-Graduação em

Referências bibliográficas

Textos de Ana Cristina Cesar

A teus pés. 1 ed. São Paulo: ed. Brasiliense, Col. Cantadas literárias, 1982.

A teus pés. São Paulo, Ática, 1998.

Inéditos e dispersos. 3 ed.. São Paulo, Ática, 1998.

Escritos no Rio. Ensaio & estudos. Armando de Freitas Filho (org). Rio de Janeiro. UFRJ, 1987.

Correspondência incompleta. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

Literatura não é documento. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

Portsmouth – caderno de desenho. São Paulo: Duas Cidades, 1986.

Crítica e tradução. São Paulo: Ática, 1999.

Textos sobre a autora

ABREU, Caio Fernando. Rastros de uma passagem luminosa. *Leia livros*. Rio de Janeiro, nov. 1985.

_____. Poesia à flor da pele. *Isto é*. São Paulo, 30 jun. 1985.

CAMARGO, Maria Lúcia Barros. *Atrás dos olhos pardos*. São Paulo: USP, mimeo. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. 1990.

CIPULLO, Sílvia Maria Fernandes. *Ana Cristina Cesar lê Drummond*. Florianópolis, mimeo, Dissertação (Mestrado em Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária) - Curso de Pós-Graduação em

Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina. 1994.

FREITAS FILHO, Armando. Em torno de *A teus pés. Primeiro toque*. Rio de Janeiro, mar/maio. 1987.

FURIA, Luíza Mendes. Os suspiros poéticos e saudades de Ana C. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27 nov. 1999. Capturado em 28 out. 00. Online. Disponível na internet <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/ca2886.html>

GAMA, Mauro. Ana Cristina Cesar, um encontro com a luz do seu encanto. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 nov. 1988.

HARDMAN, Francisco Foot. Para sempre, o enigma. *Leia livros*. Rio de Janeiro, dez. 1983.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A hora e a vez do “Capricho”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 maio. 1981.

_____. A imaginação feminina no poder. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 abr. 1981.

_____. O sublime e o banal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 jan. 1983.

LIMA, Regina Helena Souza da Cunha. *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar (1952-1983): Escritura de T(es)*. São Paulo. Annablume. 1993.

MASUTTI, Mara Lúcia. *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução*. Florianópolis, mimeo, Dissertação (Mestrado em Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária) - Curso de Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, 1995. 162p.

MORAES, Marcos Antonio de, Literatura de Ana C., dissimulada em missivas. *Jornal da Tarde*. São Paulo, jan. 2000. Capturado em 28 out. 00. On-line. Disponível na internet <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/sa2.html>.

MORAES, Reinaldo. Ana, um beijo. *Leia livros*. Rio de Janeiro, dez. 1989. _____. Deslumbramentos com a poesia de Ana Cristina. *Folha de S. Paulo*. 21 nov. 1991.

MORICONI, Ítalo. 1996. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará – Prefeitura. 1982.

MOISÉS, Carlos Felipe. Ana Cristina, a poesia presente. *Visão*. São Paulo, 30 out. 1991.

PIRES, Paulo Roberto. Ficção íntima. *O Globo*, Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 24/set/1999. Capturado em 28 out. 00. On-line. Disponível na internet <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/ficcao.html>

REGIS, Sônia. A teus pés. *O Estado de São Paulo*. 31 jul. 1983.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 53-61. 1989.

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.

VIEGAS, Ana Claudia. *Bliss & Blues – segredos de Ana C.* São Paulo, Annablume, 1998.

Textos teóricos, obras de referencia, artigos científicos e/ou jornalísticos.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8ed. Coimbra: Almedina, 1997.

ALONSO, Amado. *Matéria y forma em poesia*. 3 ed. Madri: Gredos, 1986.

ALONSO, Damaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Trad. Antônio Damasceno. Rio de Janeiro: INL, 1960.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1973.

BARBOSA, Luiz Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARROS, Diana L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos/o grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencine. São Paulo: Cultrix, 1974.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35 ed. São Paulo, Cultrix, 1997.

CÂMARA Jr, J. Matoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3 ed. Ver. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. [s.d]



CANDIDO, Antonio. Poesia e Ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Prefácio Inútil. In: ANDRADE, Oswald de. *Um Homem sem profissão: memórias e confissões*. Vol I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. Limites da biografia. In *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária. Número especial. Campinas: Unicamp, 1999.

_____. Perenidade da Biografia. In *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária. Número especial. Campinas: Unicamp, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 8ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COUTINHO, Afrânio, dir & COUTINHO, Eduardo Faria, Co. dir. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio/Niterói EDUFF vol. V.

CRESSOT, M. *O estilo e suas técnicas*. Trad. Madalena Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 7, 1980.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo. Ática, 1985.

EIKHENBAUM, E. *Teoria da literatura*. Formalistas Russos. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HVD, 1984.



FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curione (texto) Dora F. da Silva (poemas). 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973a.

FRYE, Northrop. *O caminho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973b.

GARCIA MAREJON, Júlio. *Limites de la estilística*. Assis: FARIA, 1961.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. Miguel Maillet, 2 ed. São Paulo, Mestre Jou, 1978.

GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1997.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. M. 2 ed. São Paulo: Perspectiva.

HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. Arrumando a casa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 jan.1983.

Capturado em 28 out. 00. On-line. Disponível na internet <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/arrumacasa.html>

_____. Depois do poemão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jan. 1980.

Capturado em 28 out. 00. On-line. Disponível na internet <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/poemao.html>

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. Trad. Francisco Achar et. alli. São Paulo: Perspectiva, 1970.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 17 ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 7 ed. rev. Coimbra: Armênio Amado. 1985.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.
- MARTINS, Nilse Sant'Ana. *Introdução à estilística: A expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1989.
- MOUNIN, G. *Introdução à estilística*. Trad. Aurélio G. Oliveira. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1968.
- MOISES, Carlos Felipe. *Literatura e realidade*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- MURRY, J. M. *O problema do estilo*. Trad. Aurélio G. Oliveira. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1968.
- PAREYSON, Luigi. *Problemas da estética*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAZ, Otávio. *El arco y la lira*. México: Fundo de Cultura Económica, 1956.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal/anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo :Brasiliense, 2000.
- SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. 2 ed. Madri: Gredos, 1961.



TODOROV, Tzevetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VALERY, Paul. *Poesia e Pensamento Abstrato*. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 5 ed. Lisboa: Europa-América.



