

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS**

LETÍCIA COSTA E SILVA FERRO

A LIRA HESITANTE DE ANA CRISTINA CESAR

**Goiânia
2010**

LETÍCIA COSTA E SILVA FERRO

A LIRA HESITANTE DE ANA CRISTINA CESAR

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Dra. Goiandira de F. Ortiz de Camargo.

Goiânia
2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

F3951 Ferro, Letícia Costa e Silva.
A lira hesitante de Ana Cristina Cesar [manuscrito] /
Letícia Costa e Silva Ferro. – 2010.
106 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Goiandira de F. Órtiz de
Camargo.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2010.

1. Literatura brasileira – poesia lírica contemporânea. 2
Poesia marginal. 3. Poética da hesitação. 4. Cesar, Ana
Cristina. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-1

LETÍCIA COSTA E SILVA FERRO

A LIRA HESITANTE DE ANA CRISTINA CESAR

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada aos 23 de fevereiro de 2010, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª. Dra. Goiandira de F. Ortiz de Camargo – UFG
Presidente da Banca

Prof^ª. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar – UFG

Prof^ª. Dra. Viviana Bosi Concagh – USP

À minha mãe, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Cabe-me registrar os meus mais sinceros agradecimentos a todos que, de um modo ou de outro, contribuíram para que esta dissertação ganhasse contorno. Agradeço à CAPES, que, sob a forma de uma Bolsa de Mestrado, propiciou-me não apenas o privilégio da dedicação exclusiva aos estudos, mas, o aprendizado adquirido durante o estágio de docência. Dessa maneira, não me furto em dizer o quanto a orientação segura e rigorosa, igualmente compreensiva e solícita, da professora Goiandira, me fora imprescindível. Nesse particular, saliento a importância de Cláudia Regina Anjos Candeiro, minha “orientanda”, a quem devo a descoberta do sentido mais nobre e cordial da palavra dedicação. Também sou grata às amigas Maria Marta, por dividir comigo a responsabilidade do árduo trabalho de revisão; à Maria José, pela alegria dos diálogos descontraídos; à Alba Waléria, Maria Eva, Alcione Melo e à Lílian Porto, que, para mim, são, cada uma a seu modo, referência, tão ou mais importante que os livros, porque sempre confiaram à nossa amizade sábias e pacientes horas tão requeridas pela fala conselheira. Também imprimo meus melhores agradecimentos aos amigos Paulo Bentes, pelo trabalho de tradução cedido e pela sempre querida recepção dada às minhas conversas intermináveis; a Paulo Hashimoto e Fabiano Calixto, por alternarem comigo as alegrias e as angústias da existência, como os inevitáveis queixumes acadêmicos e, claro, pelo auxílio à minha infinita pesquisa bibliográfica; a Leandro Menezes, inestimável leitor que não apenas acorda, como explora as melhores coisas, trazendo sempre para mais perto de mim o foco admirável do entusiasmo e o da correspondência, donde se lê uma afinidade incessante de tão vária. Aos professores Edvaldo Bergamo e Suzana Yolanda Cánovas, por terem participado de minha qualificação e, sobretudo, às professoras Ofir Bergemann e Viviana Bosi, pelo aceite do convite de participação em minha banca de defesa – que em igual proporção me honra e me alegra – numa época em que o tempo parece apoucar-se cada vez mais. E, por fim, a meu pai, deixo carinho e gratidão imensuráveis, pelo apoio e companheirismo de sempre, tão necessários à minha formação pessoal e profissional.

Polinizações cruzadas entre o lido e o vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o propósito e o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas superpostas do refletido.

Waly Salomão, em “Polinizações cruzadas”, p. 91.

RESUMO

No contato com as poéticas contemporâneas, pensa-se sua prática múltipla, em que forma e dicção as mais diversas resistem à recepção crítica presa a padrões pré-estabelecidos. Nesse particular, insere-se a produção literária de Ana Cristina Cesar (1952-1983) que, controversa já na essência, soçobra oscilando e à deriva do estável. Dessa maneira, este estudo propõe lê-la pelo viés da hesitação – entre poesia e prosa, centro e margem, biográfico e ficcional, memória e esquecimento – a fim de se entrever o que sob ele se esconde, escapa, simula ou dissimula. Para isso, elege-se o ensaio, na esteira de Adorno (2003), como estilo acadêmico de escrita da dissertação, acreditando ser ele análogo à poética estudada na medida em que ocupa um lugar entre os despropósitos, sem partir de um princípio primeiro ou convergir para um fim último.

Palavras-chave: Poesia lírica brasileira contemporânea; Ana Cristina Cesar; poesia marginal; subjetividade; poética da hesitação.

ABSTRACT

Once in contact with contemporary poetry, we can think of its multiple practice in which form and diction, the most diverse ones resist to critical reception that are tied to established literary standards. The literary work of Ana Cristina Cesar can be included in this particular context. Controversial in its essence, her work keeps oscillating and drifting from stable matters. Therefore, the aim of this study is to read it by the bias of hesitation, between poetry and prose, center and edge, biography and fiction, memory and forgetfulness, in order to find out what is hidden underneath it, and whether it means simulation or dissimulation. The essay is elected then, in the wake of Adorno (2003), as the academic style of dissertation. It is a belief that the essay is analogous to the poetry studied, for it is placed among absurdities since it neither starts from a very beginning nor converges at a final ending.

Keywords: lyrical contemporary Brazilian poetry; Ana Cristina Cesar, marginal poetry; subjectivity; poetry of hesitation.

SUMÁRIO

Para quando a hesitação é de mão-dupla: considerações à <i>mercê do impossível</i>	10
I. Por uma <i>lei do grupo</i> como por uma poesia marginal que prefere o ensaio e a <i>intensa movimentação nos círculos literários</i>	14
II. Da vigilância ao <i>vacilo da vocação</i> : a subjetividade em risco ou a (in)certeza dos sentidos (<i>vícios ocultos</i>).....	39
III. Considerações de circunstância ou versos que correm entre a memória e o esquecimento, o rastro e a rasura.....	68
O elogio da imprevisibilidade e dos riscos: para o conluio de uma conversão que nunca termina.....	93
Referências.....	96

Para quando a hesitação é de mão-dupla: considerações à mercê do impossível

QUE NOS seja facultado, pensando em Ana Cristina Cesar, poeta brasileira, nascida no Rio de Janeiro, no ano de 1952 e falecida em 1983, enredar análoga e fecundamente sua presença junto ao sabor de suas obras. Sua estética vacila entre poesia e prosa, centro e margem, entre o biográfico e o ficcional, entre memória e esquecimento – polos¹ que estando sitiados num mesmo aceno lírico soçobram oscilando e à deriva do estável. Bem nessa hipótese situam-se disposição e estímulo necessários à origem deste trabalho. Tão logo, nosso intento, ainda que o tradicional rigor das dissertações nos pese, é o de radicar as considerações teórico-críticas num veio mais ensaísta – tomando, porém, a palavra no sentido que Roland Barthes (2004, p. 7), sintomaticamente, lhe emprestou: o de “gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise”. Quer dizer: o exercício de reflexão aqui proposto assenta-se sob a mesma medida de hesitação encontrável nos poemas de Ana Cristina que, sendo controversista de essência, favorece o estilo acadêmico de escrita eleito e atíça o desejo de acerto que, quase sempre, porém, vem acompanhado de seu escape. É no ensaio, como afirma Adorno (2003, p. 17), que poderemos tratar de certo assunto dizendo apenas “o que a respeito lhe ocorre”, extinguindo a preocupação para com o seu esgotamento, a fim de simplesmente terminarmos no ponto em que julgarmos “ter chegado ao fim”. Esse gênero ocupa, pois, “um lugar entre os despropósitos”, já que “seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último” (ADORNO, 2003, p. 17).

Ainda segundo o filósofo alemão, o ensaio compõe-se como uma forma complexa, receptível a várias formas e estilos, o que faz com que ele resista a paradigmas, dogmas e sistematizações mais fechadas e não lacunares. É também no ensaio onde imperam a subjetividade e liberdade de espírito de quem o produz e, por conseguinte, o desafio aos ideais da certeza livre de todas as dúvidas. Posto isso, parece-nos oportuna a escolha desse estilo quando do estudo acerca da poesia contemporânea, exemplarmente representada, em nossa pesquisa, pela lira hesitante de Ana Cristina Cesar. Lidar com o que se tem produzido há pouco tempo exige-nos reconhecer os riscos das abordagens calorosas, cuja passionalidade se faz notável, e dos excessos habilmente cometidos com fins a não apenas conquistar, mas a convencer a opinião alheia. Fato é

¹ Dissertação – exceto os poemas e citações – redigida em grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

que a própria busca por definição, essência e valor dessa produção faz com que o crítico se perca menos em respostas que em perguntas. Estas, por seu turno, instigam um sem-número de reflexões, uma vez que a falta de um maior distanciamento do objeto analisado proporciona certo grau de desconfiança, sobretudo, quando se observa que a poesia da “agoridade” – para falarmos como Haroldo de Campos (1997, p. 249) – vem sendo aparada, não por este, ou aquele discurso, mas, por ambos, situando-se no entrelugar, onde os extremos comumente não se opõem, mas se combinam, se completam. Assim, essa poesia parece tornar-se tanto mais contemporânea, quanto mais instável e hipotética.

Mais: à menção dessa produção contemporânea, evidencia-se o ocaso da poesia de vanguarda com sua perspectiva utópica e prospectiva, para se valer de uma “pluralização das poéticas possíveis”, cujo fundamento, porque seguidor do “*princípio-realidade*”, é o das “sínteses provisórias”, sendo “a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” a única substância residual utópica que “pode e deve permanecer” (CAMPOS, 1997, p. 268-269; grifo do autor). Também na contemporaneidade, as questões de estética atravessam em sua essência domínios cognitivos outros, tornando-se impossível, por exemplo, “dissociar as teorias do inconsciente das práticas psicanalíticas, psicoterapêuticas, institucionais, literárias etc., que a elas se referem” (GUATTARI, 2000, p. 21). Essa semiotização da estética entronca, então, o que Guattari (2000) denomina “caosmose” – a coexistência das potências do caos e da desterritorialização associada às nuances do processo ontológico múltiplo da criatividade. Para o filósofo francês, registra-se o fim dos grilhões referentes a uma única Verdade, a um único Paradigma, em suma, a uma única Poética, para que novas práticas sociais e estéticas de domínios inúmeros possam ser instauradas.

O artefato estético passa a fazer frente às várias subjetividades resultantes da mobilidade do indivíduo, pois essas são polifônicas, como afirma Guattari (2000), glosando a terminologia bakhtiniana. Nesse campo pluralizante, cada sujeito, cada grupo social, será, portanto, difusor de “seu próprio sistema de modelização da subjetividade”, ou seja, de sua própria

[...] cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele [o sujeito] se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e suas pulsões (GUATTARI, 2000, p. 22).

Tão logo, no exercício contemporâneo da poesia, em sua múltipla configuração e dicção, de acordo com Celia Pedrosa (2008), o que se vê é que, cada vez mais, a estética vem difundindo critérios provisórios, de sorte que a corrida por uma demanda de mercado parece ser a grande responsável por propagar, a um só tempo, tantas tendências. Nesse sentido, uma pedagogia hegemônica², selada pelo cânone, qual seja, de obras ou autores grandiosos, torna-se, ao final, inviável. Se por um lado, na contemporaneidade, a poesia é tecida por fios rarefeitos, quando da falibilidade de seus parâmetros, por outro, torna-se mais consistente no que diz respeito às suas práticas, locais e formas de acesso. Daí a flutuação de suas fronteiras e o esvaziamento de seus dispositivos tradicionais de legitimação, tais como os de originalidade e excepcionalidade, serem resultados sintomáticos desse momento (PEDROSA, 2008).

O primeiro ensaio ocupa-se, portanto, da investigação acerca das várias possibilidades artísticas encontradas no panorama literário contemporâneo brasileiro, cujo início prende-se à fala da estética vanguardista, pronunciada com o movimento da poesia concreta e seus desdobramentos – o Neoconcretismo, a Poesia Práxis e o Poema Processo –, para, em seguida, propor o contato com o que dela caminhou ao largo: o Violão de Rua. Posteriormente, apresenta-se um breve resumo do que fora o Tropicalismo, com o objetivo de demonstrar em que ponto esse movimento como os anteriores contribuíram, de uma forma ou de outra, para o surgimento do que se denominou “poesia marginal”, a que Ana Cristina Cesar, originalmente, encontra-se arrolada. Origem de que a poeta ora dista, ora se apega, amparando, por isso mesmo, sua produção literária na linha da tensão. Esta, por não poucas vezes ser avistada conciliando contrários, centra-se no impossível e confere à poesia de Ana Cristina o peso de sua singularidade.

O ensaio seguinte dá continuidade à perspectiva insistente dos opostos buscando pensá-la pelo recorte da subjetividade, qual seja, lírica ou empírica, ou, mesmo simultânea, já que na configuração discursiva dos textos de Ana Cristina, ocorre o tenso desdobramento entre vida e linguagem (PEDROSA, 2007). Assim, consideramos que a poeta afigura-se no entrelugar, ainda que isso encerre certo anacronismo, ou que, da parelha poesia-vida, não raro, se possa correr o risco de, ao final, restar apenas a segunda (HOLLANDA, 2003). O disfarce da realidade, não poucas vezes, vacila, de certo que a poeta não se detém à bitola gratuita do biografismo, para se

² Giorgio Agamben (2009, p. 71), em seu ensaio “O que é o contemporâneo?” também se propõe a definir a contemporaneidade como período de tempo em que se deve introduzir uma “essencial desomogeneidade”, o que o caracteriza, nesse sentido, como época intempestiva.

consolidar como jogadora estratégica de quem sabe, sem reduzir uma coisa na outra, tocando “nos limites entre a confissão da intimidade e a literatura” e “fazendo da confissão a ficção” (CAMARGO, 2006, p. 75). Para chegar-se a isso, contou-se com o desenvolvimento prévio e simultâneo de postulados teórico-filosóficos (amparados em nomes como Schelling, Hegel, Goethe, Combe, Lejeune...) acerca da figuração do sujeito, em que “poema 56”, de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, de Jorge de Lima e “Papoulas de outubro”, de Sylvia Plath, encampam problemáticas caras à poesia de Ana Cristina Cesar.

Finalmente, o terceiro e último ensaio focaliza-se na construção do mito da memória e do esquecimento, concentrando na junção diversa de estofo teórico-crítico e filosófico (Octavio Paz, Steiner, Valéry, Barthes, Ricoeur...), a fim de dar conta da medida poética utilizada pela autora estudada. O eixo que a orienta no *modus operandi* da memória e do esquecimento, estabelecido também a partir de uma postura hesitante, oferece os contornos privilegiados do processo de rasura. À memória, equaciona-se uma construção possibilitada pela escrita que não cessa nunca, que, se reescreve sempre, sempre, a pedido do capricho lírico do sujeito. Esse processo se dá ora como reescritura da tradição literária, ora da poesia, ora da vida e ora as três juntas, numa “hesitação sem fim, ou nem uma coisa nem outra, mas tudo ao mesmo tempo” (CAMARGO, 2006, p. 88), em que se assenta a fórmula da lógica impossível, numa marcação afetada de subjetividade da autora de *Luvas de pelica*.

I. Por uma lei do grupo como por uma poesia marginal que prefere a vocação plural e a intensa movimentação nos círculos literários

Marginal é quem escreve à margem,/ deixando branca a página/ para que a paisagem passe/ e deixe tudo claro à sua passagem.// Marginal, escrever na entrelinha,/ sem nunca saber direito/ quem veio primeiro,/ o ovo ou a galinha.

Paulo Leminski, em *Distraídos venceremos*, p. 70.

– ALÔ, É QUAMPA?// – não... é engano./ – alô, é quampa?/ – não. é do bar patamar./ – alô, é quampa?/ – é ele mesmo. quem tá falando?/ – é o foca mota da pesquisa do jota brasil. gostaria/ de saber suas impressões sobre essa tal de poesia/ marginal./ – ahhhh... a poesia. a poesia é magistral. mas marginal/ para mim é novidade. você que é bem informado,/ me diga: a poesia matou alguém, andou roubando./ aplicou algum cheque frio, jogou alguma bomba no/ senado?/ – que eu saiba não. mas eu acho que é em relação ao/ conteúdo./ – mas isso não é novidade. desdado ... ou você acha/ que alguém perde o paraíso e fica calado. nem o/ antônio./ – é verdade. mas deve haver algum motivo pra todos/ chamarem essa poesia de marginal./ – qual, essa? eu tô achando até bem comportada./ sem palavrão, sem política, sem atentado à moral/ cristantã./ – não. não tô falando dessa que se lê aqui. tô falando/ dessa outra que virou moda. [...]

Chacal, em “– Alô é quampa?”, p. 293-294.

SABE-SE QUE em meados da década de 1950, uma parcela da poesia brasileira começa a dar mostras da utilização de recursos estético-experimentais vanguardistas, passando a figurar-se sob a baliza da renovação e do progresso, a serviço de uma forma inovadora, donde o Concretismo¹, fundado em 1956 e liderado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Décio Pignatari, – ao aclimatar-se numa estrutura “ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’”, composta por “palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis” (CAMPOS, 2006, p. 55-56; grifo do autor) – torna-se o movimento literário nacional de maior visibilidade no estrangeiro. Isso porque, de acordo com Haroldo de Campos (2006), a poesia concreta soube pensar a questão local afugentando-se de todo exotismo para adotar uma dimensão crítica e de ressonância antropofágica oswaldiana, quando do processo de devoração que pressupunha, após a compreensão, a superação do

¹ Ainda que Haroldo de Campos (2003, grifo do autor), em entrevista a Hélio Oiticica à *Folha de S. Paulo*, desaprovasse o termo “Concretismo” em sinônimo à “poesia concreta” – já que, para ele, “essa coisa do ‘-ismo’ se passa sempre”, na medida em que é “uma maneira de etiquetar e transformar essa coisa em objeto de museu e permitir que não se fale mais no assunto. É uma maneira com a qual o próprio establishment acadêmico reage contra a invenção, procurando neutralizá-la através do ‘ismo’” – aqui se optou por utilizá-lo única e exclusivamente com o intuito de evitar a repetição constante de terminologia, passando, portanto, ao largo de qualquer valoração judicativa.

“acessório”², no caso, o fator histórico. Tanto assim, que a estrutura poética passou a tomar a palavra como objeto que visasse não a “comunicação-signo”, mas a “comunicação de formas”, de modo a se conseguir uma “presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial”; quer dizer, em vez do “cartão de visitas para o poema”, se teria em jogo apenas e tão-somente “o poema” (CAMPOS, 2006, p. 79).

Decorre daí o fato de o Concretismo ter se apoderado das potencialidades máximas das camadas materiais da linguagem, buscando explorar, portanto, da maneira mais ampla possível, a palavra, a sílaba, o fonema, o som, o campo gráfico, enfim: toda a fisionomia acústico-vocal-visual que os elementos linguísticos poderiam operar. Formas inovadoras como as de Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings e Apollinaire são algumas das principais referências glosadas com o objetivo de determinar os planos de clivagem da mecânica interna da poesia concreta (PIGNATARI, 2006). Ao movimento também foram cruciais, porque influentes, a poesia cerebral e objetiva de João Cabral de Melo Neto; a ousadia de arranjos sonoros e sintáticos de Sousândrade; a escrita ideogramática de Fenollosa; e a “exaltação do imaginário e do inventivo no *fazer poético*” (BOSI, 2001, p. 476; grifo do autor) dos surrealistas. Em contrapartida, à concepção romântica do poeta inspirado, ainda bastante em voga no surrealismo sectário, o Concretismo opunha-se veementemente pelo viés “factivo”³, em que a poesia seria fruto de trabalho rigoroso, em que deveria pesar, sobremaneira, o valor inventivo das formas. Assim, o valor superestimado pela estrutura mesma acabou culminando no flerte com outras artes, já que uma vez “abolido o verso, a poesia concreta enfrent[ou] muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica” (PIGNATARI, 2006, p. 64).

Porém, se por um lado a crise do verso, o culto à poética objetiva e o endossamento exaustivo dos poemas em seu domínio formal foram, a princípio, os atrativos e o grande diferencial da poesia concreta; por outro, foram justamente os responsáveis por sua pouca e até hostil receptividade. Fato é que esta, sobretudo, por parte dos leitores comuns, minava cada vez que os poemas concretistas escusavam a “transposição do mundo”, em prol da criação de “pequenos mundos autônomos” que, ainda que lembrassem “mais ou menos a realidade do mundo que conhecemos”, não faziam disso “o seu significado principal” (CANDIDO, 1979, p. 24).

² Em seu artigo “A Poesia concreta e a realidade nacional”, Haroldo de Campos (1979, p. 28) afirma que o processo de devoração implica “pôr entre parênteses o acessório, para que o essencial apareça na tábua fenomenológica”.

³ Cf. Campos (2006, p. 81).

Eis o porquê de todo esse desprendimento do que se tem como referencial, por parte da poesia concreta, ter sido comparado, oportunamente⁴, por Antonio Candido (1979, p. 24), a “um balão que cortou as amarras”. Com efeito, em clara oposição ao Concretismo, vemos insurgir outros movimentos de vanguarda, como o Neoconcretismo e a Poesia-práxis. O primeiro propôs, já em 1959, reacender a experiência primeira – o real –, fundando, nesse sentido, um novo “espaço” expressivo, em que a obra de arte – pois, o movimento, além da literatura e da poesia, encampou também a pintura, a escultura e a gravura –, antes compreendida como “máquina” ou “objeto”, alçaria à condição de um “quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica”, para falarmos como os expoentes – Amílcar de Castro, Ferreira Gullar⁵, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis – do “Manifesto Neoconcreto” (GULLAR, 1999, p. 287). Com sua teoria do não-objeto advertiu-se a arte como um corpo sintético de experiências sensoriais e mentais, que deveria ser integralmente perceptível. Noutros termos, os instrumentos científicos (leia-se: o pensamento objetivo) utilizados pelo artista deveriam amalgamar-se à pulsão intuitiva de forma orgânica, alijando da obra todo o racionalismo exacerbado dos concretistas.

Quanto à Poesia-práxis, pode-se dizer que ela se impôs, sob a liderança de Mário Chamie, como movimento que pretendia instaurar uma realidade esteticamente situada de acordo com três princípios de ação, a saber: o ato de composição, a área de levantamento da composição e o ato de consumir. Mário Chamie, no posfácio (datado de outubro de 1961) de *Lavra-lavra* – obra publicada em 1962 e que marca o início do movimento – trouxe à baila uma das questões que para ele lhe soava imprescindível para que o sentido da obra literária pudesse se totalizar: a figura do leitor. Pois bem: o pensamento práxis propunha, portanto, um “ativismo permanente”, de forma que tal ativismo, ao ser “usado (consumido)”, deveria ser “sempre o mesmo desencadeando novos usos” (CHAMIE, 1962, p. 137). Além disso, a poesia, para Chamie, tinha de vir revestida por um veio menos sentimental e alienante e mais ideológico e engajado. Prosseguindo na esteira dos movimentos de vanguarda – em que pese o alcance menor – encontra

⁴A comparação de Candido (1979) torna-se oportuna quando pensamos que o crítico apenas concebe a literatura enquanto tal, e não meramente como “manifestação literária”, se ela apresentar-se como sistema articulado, isto é, por meio da interação dinâmica do triângulo “autor-obra-público” (CANDIDO, 1997, p. 16). Para o autor de *Formação da literatura brasileira*, o conjunto de receptores é, portanto, o que dará o sentido completo, porque vário, à obra literária.

⁵Poeta que inicialmente concordava com os princípios do movimento concretista.

registro em nossa historiografia literária o chamado Poema Processo⁶. Decorrente do Concretismo e sob a liderança de Wladimir Dias Pino, esse movimento propôs, em 1967, a abolição da palavra do poema, tornando-se “uma posição radical dentro da poesia de vanguarda” (DIAS-PINO, 1997, p. 425), que buscou estruturas sempre novas e de decodificação internacional. À sua não discursividade – ou pelo menos, a pouca utilização dos signos verbais, cuja importância, no caso, deveria ser secundária – competia, portanto, cifrar a arte em valores universais.

Afora do universo das vanguardas e, portanto, alheias à “mitologia modernizadora”⁷, não podemos deixar de mencionar no panorama epocal sessentista a existência de outras tantas manifestações artísticas, como, por exemplo, o chamado “Violão de rua”. Este se configurou como um movimento que, surgido em 1962 e veiculado pelo Centro Popular de Cultura da UNE (CPC), agrupou poetas como Moacyr Félix, Joaquim Cardozo, Ferreira Gullar, Cassiano Ricardo, José Paulo Paes, Paulo Mendes Campos, Affonso Romano Sant’Anna, Reynaldo Jardim ..., em torno de um mesmo objetivo, que era o de produzir poesias mais humanistas e participativas. Em outros termos, desejava-se uma produção poética que se mostrasse empenhada em sua função social. Daí, nas palavras de Moacyr Félix (2004, p. 170), o grupo ter querido “extirpar as raízes daquele artesanato que não diz nada porque só foi soerguido para justamente não dizer nada”. Logo, o trato da poesia para com temas esquerdistas – que buscavam popularizá-la e engajá-la, sob a alcunha de que a arte deveria ser instrumento de conscientização –, bem como o desejo de exortar uma nova identidade nacional – que, para os intelectuais da época, irrompia na figura do homem do campo – se mostravam justificáveis para aquele momento. Tanto assim que, ao ser instaurado o golpe militar de 64, o cenário intelectual deixa de pulverizar as chamadas “poéticas desenvolvimentistas”, visto que “as elites cultas” pareciam acreditar ser “cada vez mais difícil idealizar o progresso e pensar a integração positiva da arte nas transformações da sociedade” (SIMON, 1999, p. 32).

⁶ O manifesto do Poema Processo, cuja elaboração é de Wladimir Dias-Pino e Álvaro de Sá, fora lançado oficialmente no jornal *O Sol*, em dezembro de 1967.

⁷ Cf. expressão de Simon (1999, p. 33).

No entanto, pouco custou para que, em 1967, já se solidificasse no cenário cultural brasileiro algo como o Tropicalismo⁸ que, não apenas redirecionou a discussão estética, posicionando-se de forma contrária e insidiosa ao gesto nacionalista ortodoxo dos intelectuais de esquerda, que insistiam em deixá-la a reboque da informação estritamente política⁹, como, ainda, promoveu, resgatando pesquisas do Modernismo, uma nova forma de pensar a realidade local. Assim, partilhando das ideias do Movimento Antropofágico e se inspirando em Hélio Oiticica e sua *Tropicália*¹⁰ – montagem ambiental de um penetrável composto de plantas tropicais, areia, cascalho e salas ocupadas com eletrodomésticos, onde, em uma delas, se podia ler a inscrição “A pureza é um mito”¹¹ – os tropicalistas¹² promoveram uma revisão radical da produção cultural, alçando-a a uma concepção sincrética, em que se buscava um novo produto artístico a partir da fusão dos elementos estrangeiros que penetravam no país com os elementos da cultura nacional, e, ainda, de acordo com Roberto Schwarz (1992, p. 74), da submissão mesma de anacronismos “à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil”. Se a obsessão por uma identidade nacional homogênea era algo reprovável para o movimento, ante a enorme gama de culturas existentes no país, decorre daí a coerência de sua escolha por recursos de enumeração caótica e de colagem, que não apenas aniquilava a linearidade, como ainda propunha uma nova forma de sensibilidade e de compreensão da arte.

A integração de recursos não musicais (como efeitos eletrônicos, roupas de plástico colorido, batas indianas, elementos da cultura *hippie* etc) à forma de apresentação das canções também lhes era de alentada significância, na medida em que através desses recursos, verdadeira e suntuosa “geleia geral”, conseguiam provocar no público o sentimento do choque e da surpresa, ou, em uma palavra: do novo. Mesmo porque,

⁸ Considera-se como marco inicial do movimento o lançamento das canções *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo. Segundo Celso Favaretto (2000, p. 19), ainda que não tenham sido apresentadas “como porta-vozes de qualquer movimento”, essas duas canções foram significativas “por não se enquadrarem nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira)”.

⁹ A isso se atribui inclusive o fato de a produção cultural da época encontrar-se cerceada pela força da repressão ditatorial (FAVARETTO, 2000).

¹⁰ Esta montagem fora realizada pelo artista “no MAM do Rio de Janeiro, em abril de 1967, meses antes de Caetano fazer a música e colar o mesmo selo” (SALOMÃO, 2005, p. 35).

¹¹ Cf. Sabeth Buchmann (2008), em seu artigo “Da Antropofagia ao Conceitualismo”.

¹² Neste grupo inserem-se não apenas nomes da música (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé), como também das artes plásticas (além do próprio Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rogério Duarte), do cinema (Glauber Rocha, Julio Bressane e Rogério Sganzerla), do teatro (José Celso Martinez Corrêa), da literatura (Torquato Neto, Waly Salomão), para citarmos apenas os principais.

[e]stes recursos permitiam enfatizar o efeito *cafona* e o humor, contribuindo para o impacto das construções paródico-alegóricas, essenciais à constituição das imagens tropicalistas. Com eles, o tropicalismo reentronizava o corpo na canção, remetendo-a ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de afeto nela existe (FAVARETTO, 2000, p. 35; grifo do autor).

Não por acaso, as canções, calçadas no propósito de efetuar a síntese entre música e poesia – objetivo já querido pelos modernistas, mas, apenas levado a cabo das últimas consequências e, portanto, com êxito, pelos tropicalistas –, singularizavam-se, em chave-anárquica que, imbricando a momentosa subversão social ao lirismo cotidiano, amparavam-se pelo composto do ritmo profuso e complexo de imagens, de onde “o ouvinte v[ia] emergir, sob forma de sonho, uma ‘realidade brasileira’ alucinada” (FAVARETTO, 2000, p. 115; grifo do autor).

Assim, irreverentemente disperso, quando cada vez menos se considerava qualquer ordem hegemônica, o movimento se embestia, sobretudo, da questão comportamental, de sorte que as imagens oníricas, nesse particular, adquiriam um apelo surrealista quando de sua similitude ao funcionamento do inconsciente. Logo, se na transformação do conteúdo latente em imagens sensoriais reside o essencial da formação dos sonhos – cuja expressão manifesta-se em meio ao revezamento do claro e do obscuro, na proposta ambígua, em suma, que muitas vezes exige interpretação –, pode-se dizer que as imagens tropicalistas precedem de “um sistema simbólico que determina os comportamentos dos homens e se realiza neles sem que o saibam” (FAVARETTO, 2000, p. 121), de modo a percorrer, inclusive, o mesmo caminho da paródia, como o da alegoria. Ora, se a alegoria formula-se na relação de duplo sentido “que designa o outro de si mesma” (FAVARETTO, 2000, p. 125), cujas estampas, a primeira e a figurada, tanto podem se unir, como se desapegar uma da outra, é também por meio dela e de seus predicados alusivos, díspares, fragmentários e contraditórios, que os tropicalistas irão ponderar, em tom debochado, sua estratégia de detratar uma caracterização nacional totalizante: única e definitiva. Para isso, segundo Favaretto (2000, p. 126), imprime-se “a sensação de que o Brasil é e não é o que se enuncia”, o que se vislumbra por trás da figuração alegórica, tornando inviável a captação do todo no particular. Isso porque “o todo é expulso pelo brilho intermitente de ‘suas’ imagens” (FAVARETTO, 2000, p. 126; grifo do autor) e ainda consegue afastar a ação da censura tão proeminente na época.

Nesse sentido, os códigos, uma vez não sendo imediata e precisamente identificáveis, fazem do Tropicalismo um movimento intransitivo, onde cada fragmento, ao rumar-se para

sentidos ao mesmo tempo independentes e opostos, protocolam não o tema “Brasil”, mas seu estilhaço. Com as imagens-alegorias o resultado é uma visada dissonante, de contrários que coabitam e se superpõem, mas que, sobretudo, não deixam, por isso, de se identificar, compondo todo o sincretismo aqui mencionado. Tão logo, a coexistência conflituosa entre designação e significação que se instaurava situava os ouvintes numa tensão pouco confortável, pois deles passou-se a exigir, para que as canções pudessem por eles ser apreendidas, a invenção de novos códigos, ante a impossibilidade do filtro da totalidade anteriormente difundida. Com efeito, o país na lente dos tropicalistas desmistificava-se, à medida que eles valorizavam a justaposição dos fragmentos, suprimindo “a cultura veiculada pelo nacionalismo burguês e de classe média que, freqüentemente, op[unha] o Brasil ao capitalismo internacional e à indústria cultural” (FAVARETTO, 2000, p. 128).

Como o trabalho antropofágico que se fez ver no Tropicalismo não fora o da simples influência ou o da mera adaptação de códigos ou estilos, mas o da materialização de todo esse processo no próprio corpo da canção, não tardou para que alguns questionamentos de ordem ideológica surgissem sobremaneira, visto que o conteúdo das letras, ainda que não se referisse diretamente ao aspecto social, a ele continuava, inevitavelmente, ligado¹³. Além disso, a situação institucional do país pós-64, com a instauração da ditadura militar, como bem pontua Celso Favaretto (2000), provoca o deslocamento das discussões acerca da originalidade da cultura brasileira para o debate sobre a indústria cultural, que, nesse contexto, incorporou-se ao movimento tanto através da utilização de uma ou outra sonoridade, que se podia reconhecer na música executada no circuito comercial – isso, com o objetivo de não apenas clarificá-la, mas também de se empreender um sentimento de choque¹⁴ – como da utilização da mídia televisiva, o que irromperia maior proximidade entre o artista e seu público.

Mas, ainda que àquele contexto, fossem frequentes

[...] intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito

¹³ Somado a isso, cumpre dizer que naquele período “[...] a canção se tornou, na sociedade de massas, um dos objetos de consumo mais presentes no cotidiano, submetendo as pessoas num banho contínuo de sons e mensagens, tornando-se o suporte ideal para a circulação da ideologia, já que esta não se liga tanto ao objeto musical, mas aos lugares e momentos em que circula. Por estar inscrita no capitalismo, a canção, enquanto música comercial, transforma em valor de troca os afetos e representantes de pulsões, pois a sua produção visa à exploração do inesgotável mercado do desejo” (FAVARETTO, 2000, p. 138).

¹⁴ Cf. Caetano Veloso (1997).

militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus* etc. (SCHWARZ, 1992, p. 62),

e ainda que, em 1968, se decretasse o Ato Institucional nº 5 (AI-5), culminando no exílio de vários artistas, intelectuais e políticos, dentre eles Caetano Veloso e Gilberto Gil, não podemos circunscrever o Tropicalismo em linhas conclusas. Não ao menos no que diz respeito ao seu teor agitado, em sua antropofagia toda particular de condensação paradoxal. Isso porque o questionamento sem resposta definitiva da avaliação interessada estética e comportamentalmente da cultura brasileira – de todas as formas que mereciam sê-la – e que buscou “encarar a coincidência [...] nesse país tropical, da onda da contracultura com os regimes autoritários” (VELOSO, 1997, p. 17), acabou ressoando seu valor transgressor, ora de modo direto, ora de modo indireto, nas manifestações artísticas que vieram a seguir, como é o caso da chamada poesia marginal. Nela, Ana Cristina Cesar encontra-se arrolada, histórica e esteticamente, quer em definitivo, quer em condição hesitante, conforme buscaremos mostrar ao longo deste primeiro ensaio.

Também conhecida como poesia do mimeógrafo, poesia jovem, a poesia marginal – cujos nomes envolvidos são, além de Ana Cristina, Antônio Carlos de Brito (o Cacaso), Francisco Alvim, Ricardo de Carvalho Duarte (o Chacal), Leila Miccolis, Waly Salomão, Vera Pedrosa, Roberto Piva, Carlos Saldanha, Eudoro Augusto, Bernardo Vilhena ... – impôs-se como frente contrária – não apenas (e, talvez, menos até) – aos sufocantes anos de chumbo, pelos quais passava o Brasil nos idos dos anos 70, mas aos valores comportamentais e morais, às formas classicizantes e aos experimentalismos e, sobretudo, à política cultural em voga, que tanto dificultava o trânsito livre entre leitor e autor. Para essa geração, o poeta deveria desassociar-se de sua aura em prol de uma relação mais estreita com o seu público. Ocorre que o custeamento das obras deveria, nesse caso, provir de iniciativas próprias, independentes e a divulgação *à margem* das grandes publicações – apostando numa “experiência artística que não possuía equivalente industrial”, conforme assinalou Iumna Maria Simon (1999, p. 33), em seu ensaio “Considerações sobre a Poesia Brasileira em Fim de Século”. Não raro, os poetas passariam a ser vistos comercializando suas obras artesanais em porta de bares, cinemas, teatro etc. Como diria Chacal (2007, p. 223), nos versos extraídos de seu poema “Um poeta não se faz com versos”, para a geração marginal “o que pesa é ter que criar/ não a palavra/ mas a estrutura onde ela ressoe/ não o versinho lindo/ mas

o jeitinho dele ser lido por você/ não o panfleto/ mas o jeito de distribuir”. (Sabe-se, contudo, que a publicação, em 1976, da antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, foi decisiva para que os poetas marginais não apenas aderissem ao que inicialmente, e com enorme veemência se opunham, o circuito comercial, como ainda lhes proporcionou integrar ciclos de discussões acadêmicas).

Esse processo de dessacralização – amparado pela proximidade da figura do poeta (antes revestida por um invólucro) à cultura de massas (para uso do argumento dos poetas marginais, parafraseamos Walter Benjamin, em seu conhecido texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”) – encerrava o resgate de uma forma de sensibilidade esquecida e, até, o momento, relegada: o nexos entre poesia e vida, em que corre o mote da questão: “Qual o real da poesia?”, lido no verso de Francisco Alvim (2004, p. 9). Os poetas dessa geração restabeleceram a pessoalidade, deixando aflorar uma subjetividade loquaz que, para eles, deveria ser inerente a toda poesia. O resultado: uma produção impelida de experiências vivenciadas no calor da hora e descritas com urgência em tom confessional, espontâneo e casual que, se por um lado, afrouxa o literário – posto que “Mal rabisco,/ não dá mais pra mudar nada./ Já é um clássico” (LEMINSKI, 1995, p. 97) – por outro, faz com que o público se aproxime, numa relação de identificação mútua, à medida que a expressão poética ficasse sem tomar, segundo Simon (1985, p. 48), “qualquer distância da experiência e da linguagem cotidianas”, numa esquivada, assim, *a priori*, de conjugações e idealizações formais¹⁵. Com efeito, das expressões intelectualizadas (*à la* João Cabral de Melo Neto, por exemplo) e da pouca, porque restrita, comunicação afiançada pela vanguarda, os poetas marginais ensejaram uma larga distância, como se pode observar nestes dois poemas, um tanto emblemáticos:

ESTILOS DE ÉPOCA

Havia
os irmãos Concretos

¹⁵ Sobre a utilização da técnica, no contexto da geração marginal, Carlos Alberto Messeder Pereira (1981, p. 76; grifos do autor), em seu livro *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, diz que ela “se dá fora dos padrões de produtividade que orientam sua produção e sua utilização na sociedade global – [pois] ‘brinca-se’ com a tecnologia, com a modernidade”. Isso, de acordo com Pereira (1981, p. 75-76), resume-se na combinação paradoxal de “mercadorias artesanais” (à medida que os livros são produtos efetivamente direcionados ao mercado, mas cujo retorno chega ao autor de modo direto, sem intermédio de editora ou qualquer outro meio comercial) e vai ao encontro do que alguns poetas, como Cacaso e Schwarz, propunham em suas obras, que é a ironização do progresso, lida no jogo lúdico e crítico de duas realidades antagônicas: a modernidade e o Romantismo em que aquele representa o comércio editorial grandioso e este o trabalho manual.

H. e A. consangüíneos
 e por afinidade D. P.,
 um trio bem informado:
dado é a palavra dado
 E foi assim que a poesia
 deu lugar à tautologia
 (e ao elogio à coisa dada)
 em sutil lance de dados:
 se o triângulo é concreto
 já sabemos: tem 3 lados. (BRITO, 2002, p. 152; grifo do autor).

POESIA

De onde vem a Poesia? Da extrema sabedoria? Da crua ignorância? Da observação meticulosa da Vida? Da versátil comunicação com os seres do espaço? Nunca ninguém poderá dizer. Ela vem do pensamento e do não-pensamento, da memória e do esquecimento. Ela vem num vôo rasteiro, num navio pirata, numa candeia de prata. Ela vem de onde o vento vai, de onde a onda divaga, de onde a nuvem flui.

A Poesia é mais misteriosa que o futuro que volta e meia se prevê. A Poesia não tem brevê e voa leve breve entre loopings e anjos. A Poesia é o que sei e o que esqueci.

Ah... Poesia, quando você chega, eu já vou indo. Você pode ser uma mulher na janela, um ferreiro na bigorna, um padre na missa, uma fera no bote. (CHACAL, 1987, p. 12).

Em “Estilos de Época”, notamos que o poeta Cacaso, resenhando o Concretismo, trabalha sua crítica na base de uma ironia ao tom regrado por ela assumido, quando de seu excessivo desejo por um modelo único de poesia: que de tão planejada, falando em termos lógicos, à sua forma, se apagaria com facilidade a marca autoral, passível de revelação subjetiva e, portanto, de singularidade. Tanto assim que a inscrição completa dos nomes de Haroldo e Augusto de Campos, como a de Décio Pignatari, passa a ser assistida apenas pelas iniciais – “H.”, “A.” e “D.P.” – cuja redução, não se limitando apenas a condenar a objetividade na poesia, se propõe, ainda, como frente contrária à qualificação da poesia sob o olhar enfarado de ciência e do abuso de rigor, excedido em suas fórmulas. Destas, Cacaso trata com mesmo valor de moeda: tautologicamente as exprime, demonstrando o quanto o sentido se perde, beirando ao vazio. Ainda que se tratasse de um “trio informado”, para os ditos poetas marginais, ao *modus operandi* da poesia concreta careceria o principal: o acometimento pela realidade comezinha – que se houvesse, acreditavam, traria maior receptividade e identificação por parte do leitor. Daí, “Poesia” vir a calhar para a crença marginal de uma enunciação poética: que se confira pela volta do verso, em cuja fatura discursiva – segundo Letícia Malard (2006, p. 76), se ignore o “fetiche da palavra-objeto do concretismo e do poema-processo, pondo em seu lugar a arte do verso

enquanto linguagem”, mas, linguagem coloquial, donde se percebe o conteúdo da vida real sendo cotidiana e instantaneamente apanhado.

No seu estilo mais prosaico, e avesso aos limites do poema acadêmica e linguisticamente bem-comportado, pois busca romper com certos tabus e convencionalismos (nos níveis temático, formal e linguístico), “o poema [marginal] não se faz. Acontece” (MALARD, 2006, p. 78). Dessa feita, respondem-se às questões suscitadas por Chacal: a poesia de sua geração se dá entrevedo-se na “observação meticulosa da Vida”, de forma a se particularizar o lirismo, a saber, em “uma mulher na janela”, em “um ferreiro na bigorna”, em “um padre na missa” como, ainda (e por que não?), em “uma fera no bote”. Situações que, em verdade, carregam algo de simplório demais, mas que, por isso mesmo, colocam-se a favor da “auto-afirmação de culturas minoritárias e sua emergência na consciência pública” (MALARD, 2006, p. 78). Dizendo de outro modo: os poetas marginais, quando do reposicionamento conceitual acerca da poesia, acabaram contribuindo, voluntária ou involuntariamente, para a instauração da democratização¹⁶ da arte, em seu mais diverso colorido, desbaratando, pois, todo e qualquer valor que se propusesse paradigmático.

Mas, se a princípio tal afirmação soa contraditória, pois vários são os poemas marginais que podem ser lidos como “poemas-manifestos”, por também estipularem suas próprias medidas poéticas – ainda que se resolvam, na maioria das vezes, como “antimedidas”, de tão subvertidas, ao modo da contracultura, que são –, noutra momento, ela se torna aceitável, ao recolher à geração e época comuns os pilares da divergência. O que se quer dizer é que mesmo nesse grupo de poetas havia o contraste, a crença particular de cada um que, por diversas vezes, não hesitou em transgredir as demais, como o desprendimento com que grande parte deles se volta para atingir uma espécie de síntese misturada de estilos. Veja-se a esse respeito o que Glauco Mattoso¹⁷ diz em seu soneto

GENIALÓGICO [533]

Não brigo com baianos ou concretos

¹⁶ Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (1998, p. 9-10), a produção da geração marginal apresentava uma face funcional, à medida que os próprios autores participavam “nas diversas etapas da produção e distribuição do livro”, determinando, pois, “um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada” que sugerisse “uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial”.

¹⁷ Pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva. Ele próprio foi quem se nomeou artisticamente como “Glauco Mattoso” a fim de fazer alusão ao glaucoma, doença que logo lhe tiraria inteiramente a visão.

por causa de paulistas ou troianos,
nem brigo com tupis ou paulistanos
por causa de antropófagos diletos.

Só brigo por mim mesmo e meus projetos
exóticos, insólitos, insanos,
que não acham piloto noutros planos
e são dos regabofes só dejetos.

Sou individualista por demais
e menos engajado que um vidente,
de vez que cego estou... para os normais.

Mas como sou humano, de repente
alguém também sem mestres e sem pais
me esbarra e reconhece por parente... (MATTOSO, 2004, p. 27)

Malgrado sua escrita tenha sido feita com tintas mais contemporâneas (a publicação data do ano de 2004), o poeta versifica muito do sentimento *sui generis* (que tanto o acometeu, como se espalhou por boa parte de seus confrades marginais), quando rearranja a ordem das peças do tabuleiro da época, sob pena de sinalizar menos a afinidade estética diletta, que as condições circunstanciais enredadas à produção cultural daquele contexto. Aliás, a aposta das fichas num corpo híbrido, a vociferação formal, validada na fixidez do soneto, e a proposta de uma poesia elástica, esteticamente falando, asseguram, a esses versos de Glauco Mattoso (2004), uma autonomia de criação. Tal criação, uma vez que não se individualiza e não se justifica pela coerência das receitas prontas, acaba tanto instaurando seus próprios projetos – quais sejam, “exóticos, insólitos, insanos”, já “que não acham piloto noutros planos” – como dando coro aos mestres de antes – ainda que estes não sejam visualizados com aparência nítida, mas apenas como influência. A esse respeito, Mattoso (apud MACHADO, 2004) chega a confessar-se devoto – declaração para lá de irônica! – justamente daquele que era representante de um dos movimentos que a poesia marginal mais combatia: o poeta concretista Augusto de Campos: “Seu primeiro livro saiu quando nasci, em 51, e me considero de certa forma um discípulo, ainda que eu tenha tido uma trajetória bem diferenciada da dos concretistas”.

Esse mesmo posicionamento, cumpre lembrar, já dava mostras em seu didático *O que é poesia marginal*, cuja publicação mesmo sendo de 1981 – início da década em que, no dizer de Malard (2006, p. 77), “explode” a então produção denominada “marginal” – propunha aliar o gesto implacável das definições à flexibilidade ideal mediante a ramificação do que os teóricos na época caracterizaram como bloco de um único “surto de produção poética mais ou menos

clandestina” (MATTOSO, 1982, p. 20). Para Mattoso (1982, p. 29), a poesia marginal não se estreitava a qualquer passo homogêneo, fosse prático ou teórico, inexistindo, portanto, qualquer “trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos”. O que se podia constatar, para o autor, traduzia-se na coexistência de vários e ricos estilos que em alguns momentos se intercomunicavam sob o signo da desorganização, da desorientação e da desinformação, mas que, ao fim e ao cabo, o que acabava prevalecendo era mesmo “a despreocupação com o próprio conceito de poesia e o descompromisso¹⁸ com qualquer diretriz estética” (MATTOSO, 1982, p. 29), e nunca um projeto universal¹⁹ de poesia.

Assim, é que a poesia marginal não chega a compor precisamente um movimento, mas uma geração. O que, por seu turno, é necessário que se diga, não a livra do polêmico gargalo dos valores comuns agregados em nome de uma exigência terminológica. E que aqui se propõe o emprego do termo geração, tal como o fez José Ortega y Gasset (1956, p. 6), sob concessão da “sensibilidade vital” – primeiro fenômeno que se deve definir para se compreender uma época²⁰ – que, apesar de estar sujeita a sofrer variações (pois, “uma geração é uma variedade humana”²¹), é também o que imprime fisionomia e identidade aos grupos. Conforme as palavras do mesmo autor, “uma geração não é um punhado de homens ilustres, nem simplesmente uma massa: é como um novo corpo social íntegro [...] que foi lançado sobre o âmbito da existência com uma trajetória vital determinada”²² (ORTEGA Y GASSET, 1956, p. 7).

A afirmação torna-se propícia ao apreender o que parece funcionar como tipificador da poesia marginal: a comoção em torno de uma mobilidade, que de tão irrequieta, diante das inúmeras tensões engastadas pela censura, pela indústria cultural, como pelas próprias convenções conceituais do literário, se operaria ao gosto particularizado de cada criação. Esse tripé de combate soou aos poetas marginais como matéria sedutora à medida que os auxiliou a

¹⁸ Vivia-se naquele momento “uma reação coletiva de escapismo [...]. Esse *desbunde*, que os politizados classificam de alienação, mas que deu margem a uma disseminação da contracultura introduzida pelo tropicalismo, foi o que levou, no plano artístico, a um total desligamento dos referenciais teóricos” (MATTOSO, 1982, p. 40; grifo do autor).

¹⁹ Segundo Teresa Cabañas (2009), em seu livro *Que poesia é essa?: Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada...!*, a não opção por um código poético universal por parte dos poetas marginais implica a possibilidade de reversão do absolutismo de determinada linguagem que quisesse imperar.

²⁰ Tradução e paráfrase nossa referente ao seguinte excerto: “Esta que llamaremos <<sensibilidad vital>> es el fenómeno primario en historia y lo primero que habríamos de definir para comprender una época” (ORTEGA Y GASSET, 1956, p. 5-6; grifo do autor).

²¹ “Una generación es una variedad humana [...]” (ORTEGA Y GASSET, 1956, p. 7; tradução nossa).

²² “Una generación no es un puñado de hombres egrégios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro [...] que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada” (ORTEGA Y GASSET, 1956, p. 7; tradução nossa).

formar uma trajetória que não apenas visasse se desligar em larga escala dos efeitos acostumados da tradição, como também buscasse calar a crítica, ao arriscar-se dividida, em intervalos de concordância. Fossem estes preparados ou não com fórmulas de chiste, pastiche, a tudo o que, então, a princípio, a esta geração de poetas era admitido com repulsa considerável. Com isso, reconhece-se insuspeito o fato de Ana Cristina Cesar ao mesmo tempo conseguir animar seus versos com palavras de cunho político:

prisões
 Vamos nos livrar das/os pressões cancerosas/os
 padrões
 patrões

o tempo de justiça são todos os momentos
 vamos cantar a gesticulação de amor de
 [cada dia

vamos fazer sol juntos
 nos livrar dos cânceres e dos parênteses
 [apodrecidos sobre nós
 palavras e sonhos e verbos e homens justos
 juntos (CESAR, 2008, p. 414).

de gesto coletivo e até, em certo ponto, conceitual (graças ao escolha das posições de momento, cuja intensidade ao aflorar da lembrança acordada no nível do tripé já referido, e no poema, representado pelo jogo sonoro e associativo dos signos “prisões”, “pressões”, “padrões” e “patrões”, canta o tempo justo e “juntos”, quando da companhia dos poetas de geração, inspirando uma poesia consciente de sua própria época e função), como com palavras que perscrutam o mistério do desafio subjetivo, vazado por um olhar romântico e confessional:

A noite e sua nudez,
 a voz da menina em admiração aberta,
 alternância de sátira ou silêncio entristecido
 hoje sou testemunha da noite e sua nudez,
 hoje assisto ao testemunho da menina e seu amor calado
 há entre nós a pouca distância de quem sabe para sempre
 e o muito que nos separa
 é o mudo do meu presente.
 a menina, olhos de menina,
 a aceitação e a dor desta menina,
 grandes na nudez da noite,
 no passageiro da criação,
 nos sonhos sonhados, suspeitados,
 a voz e o silêncio sobre o que sempre soubemos,
 entre a paixão da menina

e o desejo da paixão que me anima,
ainda ausente como estou,
menina que perdi,
além do primeiro das coisas.

6.11.70

a partir de um estudo do roman-
tismo interrompido por um telefonema
da Eliane. De volta entrevi Gonçalves Dias:
“Eu amo a noite taciturna e queda!
Amo a doce mudez que ela derrama...”
da mudez à nudez, por que não? (CESAR, 2008, p. 320).

em que sendo notória a profundidade da cobertura dada à relação entre literatura e vida, ao poema se atribui uma vocação outra, que não a de registrar de modo descompromissado o cotidiano meramente banal. Nela, testemunha-se um processo de composição poético rendido a particularidades que, se não podem deixar de ser mencionadas sob nota residual das propostas da geração do mimeógrafo, tampouco, representam, em sua maioria, à poética de Ana Cristina, estabilidade perseguida. São, na verdade, representação incomodada da forma que, para acolher os excessos e ensaiar o espontâneo, camufla-se, driblando a recepção apressada. Isso porque, apesar da matriz subjetiva e do não escape da linguagem ao acesso facilitado da comunicação, não foi sem desvios que se optou pela investigação do ser como objeto de estudo necessário à articulação interna do texto. Pois em meio à menção episódica com a qual o sujeito se relata em paralelo, quando do encontro afim da mudez – o eu e a noite conciliados pelo silêncio –, não se consegue enumerar, por exemplo, as razões de sua “alternância de sátira ou silêncio entristecido”.

Fala-se de uma menina e de seu suposto, porque insinuado, desdobramento: sujeito que conta a menina, ou sujeito e menina como encarnação de um só, e/ou menina como mero estado espiritualoso do verbo lírico (“ainda ausente como estou,/ menina que perdi,/ além do primeiro das coisas.”), que se referencia(m) entre “a voz e o silêncio sobre o que sempre soubemos”. Porta de entrada fidedigna, a correspondência, ou mais: a cumplicidade dos dois, sujeito e menina, acaba por conduzir a valores essenciais à imagem noturna, a que se chega igualmente bem a partir do processo de “vampiragem” – termo cunhado por Maria Lucia de Barros Camargo, em *Atrás dos olhos pardos* (2003), que define o costume intertextual de Ana Cristina Cesar quando da inserção de vozes alheias²³ em seus poemas, de maneira, qual fosse,

²³ Sabiamente, Flora Süssekind, em *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar* (1995), define a obra de Ana Cristina Cesar como a “arte da conversação”. A

alusiva, explícita ou conscientemente apropriada. (“Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro” (CESAR, 1999a, p. 119), dispara a poeta, em sua “Correspondência completa”). Assim, Ana Cristina, ao vampirizar “A Noite”²⁴, de Gonçalves Dias (1998), – aporte²⁵ que se lê logo abaixo do poema – desejando dela desentranhar um “novo” modo de lê-la e, por conseguinte, de superá-la, ainda que tal superação conduza a poeta, “contraditória e concomitantemente, a um movimento de adesão a esse passado e de dessacralização desse mesmo passado, tornado próximo, presentificado” (CAMARGO, 2003, p. 145), resgata, sobretudo, o que de associação misteriosa há nisso. Cantada pelos mais diversos poetas e das mais variadas formas, a noite, terna e especialmente querida pelos românticos, carregada de simbologia – a começar pelo dito epigrafado de Filinto que o poeta de “Canção do exílio” escolhe para o seu poema e que diz: “Noite, melhor que o dia, quem não te ama!/ Quem não vive mais brando em teu regaço!” (apud DIAS, 1998, p. 264) – é definida como lugar-comum

justificativa para tal definição, segundo a crítica, se dá no “exame do terreno cheio de interferências em que Ana Cristina ensaia seu método, e do constante exílio voluntário em métodos alheios (tradução), linguagens não verbais (pictografia, desenho), diários de bordo e tantas reescrituras de um mesmo, e às vezes mínimo, texto seu” (SÜSEKIND, 1995, p. 9).

²⁴ “Eu amo a noite solitária e muda,/ Quando no vasto céu fitando os olhos,/ Além do escuro, que lhe tinge a face,/ Alcanço deslumbrado/ Milhões de sóis a divagar no espaço,/ Como em salas de esplêndido banquete/ Mil tochas aromáticas ardendo/ Entre nuvens d’incenso!// Eu amo a noite taciturna e queda!/ Amo a doce mudez que ela derrama,/ E a fresca aragem pelas densas folhas/ Do bosque murmurando:/ Então, malgrado o véu que envolve a terra,/ A vista, do que vela, enxerga mundos,/ E apesar do silêncio, o ouvido escuta/ Notas de etéreas harpas.// Eu amo a noite taciturna e queda!/ Então parece que da vida as fontes/ Mais fáceis correm, mais sonoras soam,/ Mais fundas se abrem;/ Então parece que mais pura a brisa/ Corre, – que então mais funda e leve a fonte/ Mana, – e que os sons então mais doce e triste/ Da música se espargem.// O peito aspira sôfrego ar de vida,/ Que da terra não é; qual flor noturna,/ Que bebe orvalho, ele se embebe e ensopa/ Em êxtasis de amor:/ Mais direitas então, mais puras devem,/ Calada a natureza, a terra e os homens,/ Subir as orações aos pés do Eterno/ Para afagar-lhe o trono!// Assim é que no templo majestoso/ Reboa pela nave o som mais alto,/ Quando o sacro instrumento quebra a augusta/ Mudez do santuário;/ Assim é que o incenso mais direito/ Se eleva na capela que o resguarda,/ E na chave da abóbada topando,/ Como um dossel, se espraia.// Eu amo a noite solitária e muda;/ Como formosa dona em régios paços,/ Trajando ao mesmo tempo luto e galas/ Majestosa e sentida;/ Se no dó atentais, de que se enluta,/ Certo sentis pesar de a ver tão triste;/ Se o rosto lhe fitais, sentis deleite/ De a ver tão bela e grave!// Considerai porém o nobre aspecto,/ E o porte, e o garbo senhoril e altivo,/ E as falas poucas, e o olhar sob’rano,/ E a fronte levantada:/ No silêncio que a veste, adorna e honra,/ Conhecendo por fim quanto ela é grande/ Com voz humilde a saudareis rainha,/ Curvado e respeitoso.// Eu amo a noite solitária e muda,/ Quando, bem como em salas de banquete/ Mil tochas aromáticas ardendo;/ Giram fúlgidos astros!/ Eu amo o leve odor que ela difunde,/ E o rorante frescor caindo em per’las,/ E a mágica mudez que tanto fala,/ E as sombras transparentes!// Oh! quando sobre a terra ela se estende,/ Como em praia arenosa mansa vaga;/ Ou quando, como a flor dentre o seu musgo,/ A aurora desabrocha;/ Mais forte e pura a voz humana soa,/ E mais se acorda ao hino harmonioso,/ Que a natureza sem cessar repete,/ E Deus gostoso escuta”. (DIAS, 1998, p. 264-266).

²⁵ Esse aporte que nos informa em claras linhas a referência, ou melhor, o processo de “vampirização” cometido por Ana Cristina, muito certamente, não nos seria informado como tal, se o seu poema tivesse sido publicado em vida. Isso porque esse poema é parte integrante do livro *Antigos e soltos* (2008), cuja proposta de quem o organizou, a professora Viviana Bosi, era a de mostrar para o leitor como se dava o processo de criação de Ana Cristina Cesar. Por isso, optou-se pela reprodução dos manuscritos dos poemas, de suas várias versões, ainda que de tão rasuradas e

por aqueles que desejam desenvolver “todas as virtualidades da existência” e nelas deixar apenas prevalecer a ideia do “indeterminado” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 640).

Daí o período notívago de Ana Cristina sugestionar a troca de “mudez” (pronunciada por Gonçalves Dias) por “nudez”, que mesmo se furtando a uma fala minuciosamente reveladora – coalhada de “sonhos sonhados” e, ainda, “suspeitados” – ambos, a voz e o silêncio, acerca do que se sabia, ora fazem saudade, ora desejo de distância. Aos olhos do sujeito lírico, o modo contemporâneo de ler a noite associa-se ao reconhecimento enfatizado de que o silêncio caminha de mãos dadas com a algaravia, partilhada, é preciso destacar, entre presença e ausência, e em destino do “passageiro da criação”. De pouco em pouco, tenta-se reunir os esforços da leitura para o que se está fora da medida romântica e o que dentro dela se mantém, qual noite, revezada em dissidência e resgate do peso tratado. Assim, é que a mesma se turva, veementemente, com o acréscimo desestabilizado dos infortúnios, comprando valores desde sempre associados à pesquisa da existência subjetiva de, nela, na voz poética, ao derramar-se *com* outras e/ou *em* outras, poder se tornar postiça, no momento em que lhe convier.

O resgate desse período, em linhas gerais, permite que a ele se atribua a “imagem do inconsciente” – apurada no “desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível”, como na “privação de toda evidência”, segundo afirmam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2003, p. 640), em seu *Dicionário de símbolos*. Também nessa obra, pode-se pinçar, entre tantas, uma outra (na verdade complementar) informação simbólica: a de que a noite, na condição de obscura, favorece a purificação do intelecto. Assertiva que, no poema de Ana Cristina, torna-se funcional ao contexto de sua geração, quando da impressão de uma escrita apegada à urgência da expressão mais imediata, que, sendo transposta em versos, supõe-se que lhe tenha sido inadvertida a lógica linear em prol do fragmento do sentido.

Vê-se, pois, o exercício da criação recobrando-se de dupla e desafiante meta: a poeta (se) convence mediada pelas expressões rápidas e abertas para formas prosaicas e, aparentemente, afrouxadas de técnica, e, ao mesmo tempo, e de modo contraditório, dá mostras de hesitação em relação a todos esses estratagemas, não cabendo, portanto, ao figurino de sua obra, a etiqueta isolada de marginal. O que parece impossível funciona como acerto da expressão poética que, na firmeza mesma de sua elaboração, carrega os pomos da discórdia, do deslimite,

repletas de versos ainda por fazer, ou ainda que com algumas chaves de leitura, pela poeta, entregues de mão beijada, como foi o caso da alusão a Gonçalves Dias.

do desvio e, sobretudo, do tateio e da dúvida. Na estrutura perturbadora insistente, guarda-se o triunfo do compromisso fragilizado, que sabe instituir significado ao seu tempo, porém, sem corromper o privilégio, então pouco frequente, da concorrência de recursos estilísticos. Esta, por sua vez, ao intensificar-se a cada tentativa de afirmação do ser, só tende a completá-lo, ainda que a dicção de Ana Cristina Cesar, quando escutada em termos existenciais, a isso se oponha. Interessante perceber a obsessão de sua lira em reafirmar o valor da reescritura que, malgrado o fato de ela, em sua essência já ser, não raro, elaborada de “modo supressivo” – na expressão de Annita Costa Malufe (2008, p. 5) – ambiciona justamente a forma inacabada. O que justifica, nesse caso, de acordo com a mesma crítica, a tomada dos versos por uma “sintaxe de saltos, interrupções”, a ponto de causar a sensação de que

[...] falta algo que ligue as frases ou, às vezes, algo que ligue mesmo as palavras entre si, seja uma referência, seja uma conexão qualquer. Como se o procedimento aos poucos fosse sendo incorporado pelo seu gesto de escrita, por sua voz (MALUFE, 2008, p. 5).

Ocorre que seus textos detêm-se nas “fimbrias e relevos das conversas e sentimentos” e das “linhas gerais da topografia do terreno” que, ao se perderem, faz com que a atenção se volte “para os montículos de terra, os pedregulhos, a variedade de camadas do real... deixando para lá o mapa, a paisagem, a possibilidade de decodificação interpretativa de uma situação totalizante” (BOSI, 2008, p. 6). Daí o domínio da incompletude prestar conta às “projeções em parte imaginárias”, de que fala Viviana Bosi (2008, p. 6). Eis o eu lírico em formação, porque desdobrável em vários eus, e a participação do interlocutor no processo inacabado. São projeções que, com doses idênticas de apuramento e fissura, Ana Cristina submete sua realização literária. Para tanto, interpela-se uma linguagem – seguindo a linha de raciocínio desenvolvida por Merleau-Ponty (1991), em seu ensaio “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” – que funcione menos como meio que como ser, onde a palavra, ainda que, a rigor, reticente, assista a presença do sujeito e potencialize a compreensão de sentido para as coisas ditas, mas, e, principalmente, nesse caso, para as não-ditas. Ao cabo desse empréstimo, analisa-se a poesia como discurso indireto ou alusivo, quando não silencioso, se se preferir, em que cada signo operacionaliza o sentido não por se colocar sob cada pensamento, mas por, em vez de copiá-lo, “deixa[r]-se desfazer e refazer por ele” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 45).

As determinações significantes são, portanto, atingidas por meio do movimento total da palavra, na demora mesma das relações condicionadas pela ausência de signo, como por sua expressão, cujo ajuste, muitas das vezes, ao renunciar em dizer a própria coisa, atesta que toda expressão *completa* é destituída de sentido. Precisa-se daí o que há de distinto entre a linguagem empírica e a linguagem autêntica, elaborada com fins criativos, com a qual se apercebe um maior alcance da “chamada oportuna de um signo preestabelecido” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 45). “É, como disse Mallarmé”, na citação que Merleau-Ponty faz do poeta a fim de somar às suas próprias considerações:

a moeda gasta que colocam em silêncio na minha mão. Pelo contrário, a palavra verdadeira, aquela que significa, que torna enfim presente a “ausente de todos os buquês” e liberta o sentido cativo na coisa, não passa de silêncio com relação ao uso empírico, uma vez que não vai até o nome comum. A linguagem é por si oblíqua e autônoma e, se lhe acontece significar diretamente, um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de um poder secundário, derivado da sua vida interior. Portanto, como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 45).

Nos passos dessa declaração, destina-se à poesia a possibilidade da seguinte fórmula: haverá sentido onde não houver o confinamento da palavra. Dizê-la pressupõe experimentar sua descontextualização, problematizar seu valor e diferenciá-la enquanto signo ativamente afetado pela força interna de quem a pronuncia. Por isso, na arte, “a palavra não escolhe somente um signo para uma significação”, conclui o autor de *Fenomenologia da Percepção*, tal “como se vai procurar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo. Tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto o qual justamente está em vias de escrever” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 47). A isso se deve a obrigatoriedade de não hesitar em tomar o fundo de silêncio, a que toda palavra se encontra cercada, para através dele se excluir ou renovar a fatia das expressões pelo hábito já instituídas. O fosso que existe entre a linguagem acostuada e a linguagem artística traduz-se no fato de a primeira apenas reproduzir as coisas, ao passo que a segunda as confere certo relevo, incumbindo-se de disseminar outras discussões, nunca, porém, findáveis nelas mesmas, mas suscitadas de forma nunca intermitente. Nesse ponto, com base análoga, inclusive, ao do sistema filosófico, é que a construção poética atende a matrizes de ideias, ideias propriamente ditas ou emblemas, “cujo sentido nunca terminamos de desenvolver”, o que, de sorte, cumpre-nos elucidar, não se configura em qualidade de “fraqueza provisória” à espera de libertação, mas no “preço a ser pago para ter uma literatura, isto é, uma linguagem

conquistadora, que nos introduza em perspectivas alheias, em vez de nos confirmar nas nossas” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 81-82).

Na poética de Ana Cristina Cesar, cujo resultado linguístico quase sempre rodopia estilizando o sentido, as palavras servem-se inicialmente de sua filiação convencional que à primeira vista lhes cabe, dobrando o leitor através da comunicação cotidiana na sua aparente facilidade, para, em seguida, restituírem-se, com temperamento, na maior parte das vezes, introvertido e muito pessoal, a crítica de sua própria gênese e motivo de ali estarem. A grande virtude de todo esse processo se dá no reconhecimento que a poeta faz da existência de duas linguagens: a “linguagem falada” e a “linguagem falante” – para falarmos como Merleau-Ponty (2002, p. 32) – e da sua competência em verter da primeira para a segunda toda a sua obra. Esse gesto é que faz com que tenhamos acesso ao pensamento do próprio autor – “de tal modo que retrospectivamente acreditamos ter conversado com ele sem termos dito palavra alguma, de espírito a espírito” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 32) – e nos deixemos levar por aquilo que ele tanto quis significar como ressignificar. Compreende-se, dessa maneira, que em se tratando de um

ofício esquisito este
onde convivem
aços e sargaços.

o poeta se deixa prender
nas malhas mal traçadas
de cabelos
fora do alcance

o desejo
se fixa imóvel
na parede em frente

desenha suas asas
extremas
na vidraça (CESAR, 2008, p. 234).

Dessa maneira, do próprio *modus operandi*, já se captura o valor cioso de sua hesitação e, particularíssimo, no que diz respeito aos deslimites condensados pelas verdades paradoxais. Entre o instinto e a intenção, entre o rígido e o flexível – a essa perspectiva dual não apenas volta-se a ambiciosa criação, como faz dela um somatório possível, ou seja, uma conciliação de opostos que

se redefine na hierarquia dos estilos, em nome de uma forma democrática que, a um só tempo, deseja fixar-se imóvel e suspensa, rigorosa e desinteressada.

Poética paradoxal, donde toda a força provém e se mantém na indefinição, donde seria incoerente – para Ana Cristina é incoerente – pensar como impossível esse paradoxo que é, por natureza e definição, sinônimo de contradição. Ele é “jogo rápido, pulo, flagra, *take*”, como diria Sússekind (2004, p. 117), mas é também um sem-número de reescritas, de coração em guarda e *oficina irritada*, aspecto que se confirma ao lermos o depoimento e a entrevista que Ana Cristina, focando sua produção poética, concede ao público acadêmico, durante o curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Rezende, na Faculdade da Cidade, em 6 de abril de 1983:

Público: A sua poesia, ela flui naturalmente?

Ana C.: De jeito nenhum. (risos)

Público: É bem racional?

Ana C.: Racional?

Público: É.

Ana C.: Você perguntou se flui naturalmente. Não é nem racional nem irracional. É muito construída, muito penosa.

Público: Tem muita construção formal?

Ana C.: Formal, tem. Não é assim: inspiração e vem um verso. Acho um pouco difícil, é muito.. é construída. É rabiscar, tem tudo. (CESAR, 1993, p. 207).

Note-se que no excerto transcrito o discurso da poeta envereda-se pelo mesmo procedimento utilizado em sua máquina literária: o de dizer desdizendo, de afirmar negando ou de negar afirmando. Se a primeira pergunta toca o lema da poesia marginal e a encontramos respondida de maneira completamente avessa a ele, é provável que no repente a autora de *A teus pés* tenha querido ressaltar e devolver à sua poesia o valor penoso de seu incessante traçado, uma vez que, ao integrar o grupo dos poetas marginais, não era incomum que a flagrassem adotando postura similar a de seus colegas. Em contrapartida, logo se toma nota de uma resposta recuada, graças ao acréscimo do comentário dúbio e brincalhão, porém igualmente revelador, de que sua poesia, não é “racional nem irracional”, mas, “construída” – palavra que nesse caso passa a carecer de maiores esclarecimentos no momento em que seu sentido dado como cerebral esmorece-se ao vir seguida da afirmação “É rabiscar, tem tudo”. Ora, Ana Cristina costura pesquisa minuciosa das palavras combinando todas as coisas. Obra e vida, por exemplo, não se furtam em dividir mesma

vala, desde que articuladas sob o pretexto de provocar, em quem a ouve e/ou em quem a lê, no mínimo, alguma reação ambígua. Vejam-se estas linhas selecionadas de seu poema/ prosa, e de título um tanto irônico, “Correspondência completa”:

O dia foi laminha. Célia disse: o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor. O que escrevi em fevereiro é verdade mas vem junto drama de desocupado. Agora fiquei ocupadíssima, ao sabor dos humores, natureza chique, disposição ambígua (signo de gêmeos) (CESAR, 1999a, p. 117).

Nelas, se literaliza a realidade ou se impõe realidade à literatura – equação, seja ela qual for, que insere na linhagem de uma “Contradição difícil”, pela poeta codificada “ao sabor dos humores” – tanto fazendo que a ênfase recaia sobre uma ou sobre outra, mas que em ambas as fórmulas, Ana Cristina (1999b, p. 104) se reconheça “tão oblíqua”, como confessadamente o fez em carta à sua professora e também amiga, Maria Cecília Londres Fonseca, datada em 9 de junho de 1976, e parte integrante do livro *Correspondência incompleta*²⁶. Na vida de Ana Cristina Cesar, essas palavras produzem uma ressonância em seu comportamento que, remetendo também à sua correspondência real, a ela se misturam, numa proposição insaciável, reivindicatória da própria consciência de seu papel enquanto escritora, poeta e *persona* pública. Atribuições essas que, ora lhe garantiam um enorme entusiasmo passional, na sua mais potente subjetividade, ora, eram por ela encaradas com extrema angústia e temores inúmeros. Lembra-se a esse respeito o que diz a poeta novamente à Maria Cecília, aos 22 de agosto de 1976,

Estou traçando um retrato pessimista? É que eu tenho a impressão que você deve ter dado uma boa respirada aí, talvez até uma desligada saudável, e eu tenho horror do “desbunde da volta”, *if you see what I mean*. Por outra estou me abrindo de uma maneira diferente (e não como em 68) para as questões políticas. É impossível não pensar nelas, fico emocionada sempre que leio o nosso cocô jornal, e *é também um antídoto importante contra a “vida literária”, que é a coisa mais chata e perigosa que existe: os encontros em noites de autógrafos, “o que que você tem escrito, já publicou?”*, *as intermináveis polêmicas sobre a antologia, a inclusão num grupo de “escritores” (boto entre aspas para dar a entender que se trata daquela aura que o artista se atribui, é tão fácil cair nisto)*. (CESAR, 1999b, p. 122; aspas da autora e itálicos nossos);

²⁶ Volume publicado em 1999 e organizado por Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda onde estão reunidas cartas e cartões-postais enviados por Ana Cristina Cesar, no período de 1976 a 1980, às suas professoras, que acabaram tornando-se suas amigas, Clara de Andrade Alvim, Heloisa Buarque de Hollanda, Maria Cecília Londres Fonseca e à amiga de sempre, Ana Candida Perez.

como na carta de 14 de fevereiro de 1978: “Estou com crise de escritura, não diga que é frescura *please*, começo a escrever e sinto pavor, acho tudo horrível e ridículo e falso” (CESAR, 1999b, p. 156); e aos 3 de março de 1979:

Hoje me parece uma caretice e a literatura dói. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me, dizia eu recentemente pro diário íntimo, cheio de páginas bem escritas e inacabadas na impotência. Na verdade eu tenho é pena de mim e escrever seria chafurdar nessa pena, ditar consolos. O tom seco dos textos “modernos” querem exorcizar, tematizar a pena, e não afundar nela. Não liga para meus gestos dramáticos, “*you had enough of me*”, “*you don’t love me enough*”, é pura pena que sai desajeitada e sem depuração do literário, onde se faz então permitida. (CESAR, 1999b, p. 164; grifos da autora),

cuja escrita missivista vem acompanhada ao final de um breve texto seu, de estilo narrativo, porém, todo articulado em fragmentos, que, Ana Cristina, ao hesitar em denominá-lo como tal, acreditando não sê-lo “poesia nem propriamente ‘literatura’”, mas “biográfico ‘metido a besta’” (CESAR, 1999b, p. 185; grifos da autora), dá a entender que a perigosa conversão de vida em arte ocorre quando menos se espera, gerando as inevitáveis e apreensivas questões:

Será que isso funciona como literatura? Alguém que não soubesse quem eu sou, não me conhecesse, acharia interessante? Esquisito. A lit. parece ser um lugar de dizer COM OUSADIA que eu não teria “na vida real”. O foco em 3ª e o discurso indireto livre aparecessem como perigosos artifícios. Não sei, isso me confunde. Mas por outro lado é tão mais interessante que o “belo em si” de certos poemas... A solução que vejo: é uma forma ainda híbrida. (CESAR, 1999b, p. 186; grifos da autora).

Com algo de retórico, as perguntas deparam-se com o que constantemente se concebe em juízo negativo: a materialidade literária que se põe à prova por uma sucessão de fatos vividos e o risco de se ter a obra reduzida a eles, ou, mesmo, a nada. A questão sobre até que ponto se preserva (isto é: resiste) a literariedade, enquanto tal, subtraída de traços essenciais à biografia de Ana Cristina, a indiscrição por motivações e alguma forma de segredo, aludido ou confusamente dito, de seus bilhetes, cartas, diários, poemas..., a vontade de um sujeito julgado às claras e liricamente, em que não se notabilize a distância entre uma maneira e outra, lhes são cruciais ao ponto de a fazerem admitir que “é um livro que fatura a minha própria ausência” (CESAR, 1999b, p. 75), como se lê na carta que a poeta escreveu e endereçou à Heloisa Buarque de Hollanda, aos 27 de outubro de 1980. Em todo caso, o que se constata é uma operação literária que, apesar de acesa ao trâmite marginal da *defesa cotidiana*, sabe fazer-se particular ao travar o diálogo dos conteúdos na notória “sintaxe meio delirante” (CESAR, 1999b, p. 281), seguida, obviamente, de

preço e implicação que lhe cabem. Esses alguns dos distintivos que mobilizam a poética de Ana Cristina e que reafirmam sua fala dividida à Maria Cecília Fonseca, aos 9 de junho de 1976:

[...] é raro eu ter explosões ou sinceridades imediatas, a espontaneidade ainda é um trajeto difícil (estou dizendo isso mas esta carta saiu direto, a jato, nunca te escrevi tão fluente e espontâneo, as coordenações, porém, além de espontâneas são conscientes, gosto de coordenações emendadas). (É uma oposição falsa: espontaneidade x consciência, que achas?) (CESAR, 1999b, p. 104).

Pela “disposição ambígua” – cara àqueles que, como a poeta, são do “signo de gêmeos”²⁷ – respondem a graça da possibilidade dissimuladora e o peso de assumir os versos como biografia, que só se realizam com o amparo de uma cuidadosa autocrítica. Ficando assim o lastro velado ou transformado de verdade, o texto passa a apegar-se a

Tudo que poderia ter sido e nunca foi.
As cartas anônimas que não chegaram.
As madrugadas de Santa Tereza.
Punhetas.
A motocicleta furiosa,
o romance realista, imenso, impossível.
A paixão.
Ler apaixonadamente.
Ter medo.
Conferir os tipos caligráficos.
Procurar na lista telefônica o nº irreal.
Varal.
Sinos sinais hábitos varados fica decretado de hoje em diante
o início para-oficial do gran-festival solitário do
anonimato. (CESAR, 2008, p. 156).

Os *drops* demonstrativamente subjetivos, que, contudo, não expõem o sujeito, desses versos em muito devem ao diagnóstico de seu tempo e, por esse motivo, deixam transparecer uma submersão no vazio, lido na sincronia entre psicologia e contexto social, ambos em crise, cumpre ressaltar. Mas a defesa de uma inserção à época sem contornos e acréscimos, longe de ser causa principal e necessária à crise do sujeito, age, aqui, como consciência da temporalidade enquanto

²⁷ Note-se que esse elemento de verdade, já que Ana Cristina nasceu aos 2 de junho de 1952, portanto, data que a faz uma geminiana, torna-se duplamente oportuno: 1) porque combina com a proposta, ou melhor, “solução” híbrida, em vários sentidos, de seu projeto estético e 2) porque brinca regravando sua “Correspondência completa” com dados de sua *Correspondência incompleta*. Não por acaso, Ana C. sugere à Ana Candida Perez que as cartas trocadas entre elas fossem publicadas como texto ficcional. A sincronia de realidade e ficção chega a ser tamanha que a poeta se perde, afirmando ser “difícil o limite entre o arbitrário, o gratuito, o vôo e a correspondência, a significação, a comunicação. Ou melhor a gente tem medo de desestimar para o vôo. De dizer coisas que não sabe explicar” (CESAR, 1999b, p. 197). Características cabais, convém lembrar, de toda expressão literária.

processo de amadurecimento e, portanto, de transformação interior²⁸. A marcação histórica é, nesse sentido, discurso que reposiciona o sujeito noutra identidade, chegando, inclusive, a deixá-lo no anonimato. Condição anônima que “melhorou”, diz Ana Cristina Cesar (1999b, p. 84), “quando inventei o romance”. É na e pela literatura que ela salvaguardou, até quando pôde²⁹, sua existência. Por esse motivo, estava sempre rodeada de “livros & papéis, livrarias & papelarias”, que para ela mais pareciam ser “multidões ou silenciosas pessoas ali presentes” (CESAR, 1999b, p. 226). De tão entranhado em sua personalidade literária, é também esse apreço pelas referências bibliográficas o que curiosa e multiplamente afirma a singularidade da dicção de Ana Cristina, não a encerrando em filiação redutora, uma vez que ela própria, devido ao “prazer meio obsessivo com classificações, pastas, organizações, divisões, arrumações” que cultivava, se confessou vária: “Ana (a divisão Ana tem várias pastas)”(CESAR, 1999b, p. 226).

²⁸ Em carta à Ana Candida, datada de 8 de dezembro de 1976, a poeta diz: “A participação política é emocionante. Te arranca da mortalidade individual e das mesquinhas depressões e medos de abandono” (CESAR, 1999b, p. 247). Essa a razão maior na qual Ana Cristina apostava para poder distrair-se de si mesma, mas que, na realidade, só reforçou sua crise interna e personalidade dispersiva.

²⁹ Não demorou muito para que Ana Cristina, aos 29 de outubro de 1983, e com apenas 31 anos, viesse a dar fim à sua própria vida.

II. Da vigilância ao vacilo da vocação: a subjetividade em risco ou a (in)certeza dos sentidos (vícios ocultos)

*não há como me separar da triste cena
mas meu sonho é te propor pequenos deciframentos de uma
página – tarefa que cansa e recorda separações inevitáveis
(e vícios ocultos)*

Ana Cristina Cesar, em *Antigos e soltos*, p. 98.

*Em literatura, a própria “sinceridade” é, apenas, uma
jogada de estilo.*

Paulo Leminski, em *Ensaio e Anseios Crípticos*, p. 73; grifo do autor.

COMO SE configura a subjetividade na poesia lírica parece ser uma entre tantas questões dos estudos literários que permanecem na ordem do dia e que têm, na contemporaneidade, corrido à conta de uma interrogação maior: o lugar que o sujeito ocupa. Mesmo não sendo “componente sistemático das teorias literárias” – como ratifica Wladimir Kryszewski (2007, p. 52) – pois “só aparece na crítica literária através de uma importação daqueles saberes que lhe são laterais”, o sujeito é constantemente suscitado à reflexão por quem está em contato direto com a lírica, seja na produção ou na recepção, tornando-se modalidade imperativa de análise. Assim, os que se adentrarem nesse campo terão acesso a uma caudalosa fortuna de embates, a qual, aos pressupostos filosóficos e críticos do Romantismo alemão, por direito, muito, em sua origem, lhes é tributária. Ocorre que, nesse período, o sujeito é imbuído de uma condição hegemônica, de sorte que seu individualismo egocêntrico faz frente aos ideais iluministas, numa expiração do pensamento da razão como o centro de todas as coisas. Dessa maneira, a romântica “concepção do mundo”, sendo “preponderantemente idealista e metafísica” e “percorrida por um afã de totalidade e de unidade, próprio da sensibilidade conflitiva que a impulsionou” (NUNES, 2002, p. 53), faz eco, sobretudo, às doutrinas de Rousseau¹, Fichte² e Schelling, cujo elogio do Absoluto

¹ Rousseau é considerado um dos precursores do Romantismo devido ao fato de sua filosofia ter adotado como ponto de partida o aspecto da interioridade, ou seja, um voltar-se sobre si mesmo. Assim, diferentemente da perspectiva racionalista cartesiana, cuja interioridade deveria ser expressa no *cogito*, a interioridade para Rousseau nada mais é que “sinônimo de sentimento”, sendo este “superior à razão” (BORNHEIM, 2002, p. 80). A razão, por seu turno, além de inferior, seria dependente por completo do sentimento interior, ao qual, Rousseau denomina também como “natureza”. Por meio da interioridade, acreditava-se tomar nota de uma pureza divina e reveladora do Absoluto, já que o espírito tenderia a se confundir com a natureza, “desenvolvendo uma espécie de volúpia cósmica”, promovendo, dessa forma, “um alargamento da humanidade do homem” (BORNHEIM, 2002, p. 81).

² Johan Gottlieb Fichte é o autor de *Fundamento de toda Teoria da Ciência* (1794), obra que, através dos irmãos Schlegel, adquire grande relevância para o surgimento do movimento romântico. Nela, Fichte busca explicar toda a realidade sob um princípio único, desconsiderando, de vez, os dualismos kantianos, sobretudo, a oposição entre o

por eles defendido confere às artes e, principalmente, à poesia lírica, sua carga mais intensa e expressiva. Para Schelling

[...] nada é obra de arte em geral se não é, mediata ou imediatamente, reflexo do infinito, assim também nada pode em particular ser *poema* ou poético se não expõe algo absoluto, ou seja, Absoluto mesmo em referência a alguma particularidade. (SCHELLING, 2001, p. 267; grifo do autor).

Trata-se de palavras poéticas que valem a exposição do universo num particular, esse o objetivo ideal ao qual devem se encontrar a reboque, sobremaneira, todas as Musas. Partindo dessa investidura no Absoluto, emerge-se a ideia de “gênio” tão cara, ainda hoje, aos estudos sobre subjetividade lírica.

Considerado peça basilar do idealismo de Schelling, de sua filosofia da Natureza³, a noção de gênio consegue reputar as medidas de individualismo egocêntrico e orgânico requeridas, exacerbadamente, pelo Romantismo, de forma a elevar em primeiro plano a espontaneidade, fruto do talento⁴, em detrimento de quaisquer técnicas e artifícios. Para os românticos, o gênio deveria ser “o mediador entre o Eu e a Natureza exterior”, uma vez que

[a] faculdade de representar artisticamente, isto é, de apresentar idéias estéticas [...] converte-se [...] no *poder intuitivo* cognoscente [...], ao mesmo tempo criador e expressivo, da imaginação poética, acima do conhecimento empírico – poder correlativo à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu, à originalidade e ao entusiasmo, e no qual se refletiriam a profundidade, a elevação, espiritualidade e a liberdade da vida interior. (NUNES, 2002, p. 61; grifo do autor).

O gênio, como assinala Benedito Nunes (2002), torna-se largamente adensado quando transposto para o campo das artes, pois, nele, o Eu atinge a intuição de si próprio como Absoluto, no momento em que as dualidades: subjetivo e objetivo, real e ideal, consciente e inconsciente, liberdade e necessidade, finito e infinito, beleza e verdade, são superadas em proveito da unidade.

sensível e o espiritual. Assim, o Eu proposto por Fichte em muito se aproximaria ao Eu romântico, pois se definia como “um Eu dotado de enorme força criativa, a ponto de fazer do mundo exterior um derivado da imaginação produtora do homem; um Eu, no mais, que vence resistências, obstáculos por ele mesmo produzidos, em sua marcha para o infinito definitivamente distante – uma marcha, contudo, redentora do homem” (BORNHEIM, 2002, p. 92).

³ Schelling considera a natureza sob uma perspectiva organicista, que pressupõe uma ideia espiritualizada do mundo exterior à maneira idealista. Assim, “tudo deve ser explicado a partir do Incondicionado, do Eu absoluto, tanto o reino dos espíritos como também a natureza” (BORNHEIM, 2002, p. 100). Logo, o idealismo do espírito deveria desdobrar-se num idealismo da natureza, sendo ambos caracterizados por uma “dimensão teológica da aspiração do Absoluto” (BORNHEIM, 2002, p. 100).

Por conseguinte, sem deixar de ser individual, o gênio universaliza-se, à medida que volve, resumindo, o espírito de toda a humanidade, esta, ao mesmo tempo, cotejada em seu esboço e correção. Com efeito, “a excepcional relevância religiosa e ética, senão metafísica” – que a poesia adquire, *a priori*, em seu sentido abrangente de literatura e de arte, ou no de lírica isolada, sobretudo na condição de “novo reino dos fins espirituais” (NUNES, 2002, p. 62) – passa a ser viabilizada com maior frequência.

Difícil é deixar de superestimar a poesia – salvando importância e particularidade de cada gênero literário – no exercício da representação da humanidade⁵, já que através e por força de sua dicção lírica, ela, ainda que sem deixar à deriva a impressão do tom pessoal, reivindica para si a concreção do mundo, que, ao cabo de palavras a cujo sentido é destinado um alcance formativo e original, enreda-se, por justa causa, a uma inveterada noção coletiva, o que, para Nunes (2002, p. 62), se dá tão “à altura do trabalho do legislador e próximo do visionarismo místico e profético, quando não de uma importância transcendente à especulação do filósofo, à atividade política e à ciência, que ela possibilita, elucida e perpetua”. Podendo ser muitas vezes considerada superior, inclusive, à atividade científica, e análoga à filosofia (NUNES, 2002), a poesia lírica, em sua ordem primeira, porque fundadora da realidade, acaba, dessa forma, lançando mão, a mais não poder, de uma estrutura autônoma, capaz de penetrar “em todos os domínios da cultura”, porque se enlaça “verticalmente, desde os primórdios, ao desenvolvimento sócio-histórico” (NUNES, 2002, p. 62). Também na modernidade, o poeta apanha para a sua poesia a função de nomear a origem, numa problemática que se recoloca primeiro em um Eu dimensionado ao Absoluto, depois, à celebração da poesia pura, sendo que, nela, o terreno e o espiritual são oferecidos a uma só unidade, cujos contornos ultrapassam a precisão das medidas empíricas⁶. O excerto de alguns versos, transcritos a seguir, do poema 56, de *Anúnciação e Encontro de Mira-Celi* (1950), de Jorge de Lima, exemplifica isso consideravelmente:

⁴ Talento que, graças a Kant, atribuiu ao gênio uma “excepcional autonomia” (NUNES, 2002, p. 60), já que as obras de arte seriam, segundo esse filósofo, tanto mais belas quanto mais aparentadas fossem à Natureza, quando de seu desprovemento de recurso engenhoso.

⁵ Friedrich Schlegel, em sua “Conversa sobre a Poesia”, não por acaso, chega a afirmar que “[...] nenhum homem é apenas um homem, pois pode e deve ser, ao mesmo tempo, verdadeira e efetivamente toda a humanidade” (1994, p. 30).

⁶ Sobre a potencialidade criadora da poesia, guardada de seu poder de reinvenção da vida, encontra em Novalis (1992, p. 69) toda sua validade, quando o próprio afirma que “quanto mais poético, mais verdadeiro”, e também quando diz que “uma *ideia* perde, extraordinariamente, quando lhe imprimo o carimbo da *minha* invenção pessoal e dela faço uma *ideia* patenteada” (NOVALIS, 1992, p. 95; grifos do autor). Ora, o ato criador poético encontra, assim, sua mais ampla definição, ao revelar-se absoluta, porque demiúrgica.

Os grandes poemas começam com a nossa visão desdobrada.
 Aqui já não sofremos a contingência de escrevê-los,
 e notamos que a mais alta significação da poesia
 quase nunca pode ascender da terra.
 Aqui todos os seres têm fisionomias familiares
 e nossos corpos comunicantes transparecem a unidade inconsútil.
 Sentimos uma dilatação total que nos torna infinitos,
 abrigamos os galopes das várias vidas que cruzam os desertos do mundo.
 [...] (LIMA, 1997, p. 458).

A princípio, a matéria lírica, como se nota, oferece-se como corte significativo entre duas possibilidades – a espiritual e a terrena – equacionadas pelo olhar do poeta que, ao insurgir-se de uma fatura interseccionada, mostra-se consciente de que a força expressiva de seu ofício deve estar em função de ambas. Que essa dualidade é o que, necessariamente, dá mostras de boa poesia. Porém, num segundo momento, o estímulo poético deixa de ser menos a dialética dos opostos – já que “a mais alta significação da poesia/ quase nunca pode ascender da terra” – que a intencionada elevação do eu ao destino, conquanto não inteiramente, mais espiritual. Chama os ouvidos do poeta o verso sagrado – adjetivo que a ânsia pelo Absoluto se encarregará de confirmar no processo formal e universal da interiorização plena dos sujeitos, em que os “nossos corpos comunicantes transparecem a unidade inconsútil”. A expressão contida nesse fragmento do poema é, portanto, formador de um centro comum a toda humanidade, visto que concorrem, para uma mesma direção – ou seja, para a infinitude, aludida pelo sentimento de dilatação – as “várias vidas que cruzam os desertos do mundo”. É sintomático que esses versos façam parte do corpo maior que é *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*.

Logo, cabe aqui a breve, porém, apropriada, observação de que essa obra de Jorge de Lima, ao continuar atravessada pela ordem programática da “restauração da poesia em Cristo”, proposta já em *Tempo e eternidade* (1935)⁷, segue, numa inscrição divina, o seu aspecto central: o de fundar a existência humana pelos trâmites de uma visão que seja profética, reveladora e, sobretudo, desferrada da lógica ordinária⁸. Por essa causa, confirmam-se versos que veem na

⁷ É a partir da obra *Tempo e eternidade*, partilhada com poemas de Murilo Mendes, que Jorge de Lima inicia-se na produção de uma poesia de inspiração católica, que combina, por meio de imagens ousadas, temas como o sentimento de queda, a apreensão apocalíptica não apenas do tempo presente, mas também da história, a uma construção notadamente mítica da figura do poeta. (ANDRADE, 2006). Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200610.htm>

⁸ Segundo o crítico Fábio de Souza Andrade (1997, p. 75), em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, demarca-se uma obsessão pela “fuga da representação mimética da realidade”. É notório, pois, o quanto “a reflexão sobre a criação cristaliza-se na figura título, Mira-Celi, misto de musa mística e poética, cuja presença difusa e epifânica se

integração da subjetividade à religiosidade o seu principal mote, pois a poesia (a Musa, Mira-Celi) deveria estar para a criatura, assim como o Poeta para o Criador. Daí decorre que o processo de criação do autor de *Invenção de Orfeu* compensa-se rica e especialmente, segundo Mário de Andrade (1997, p. 89), pela “qualidade lírica da imaginação” que, estando confundida “mais ou menos com sensibilidade”, permite que se lhe atribua, em uma palavra, o que há de mais essencial às potencialidades da criação: a liberdade.

Nota-se, portanto, uma poesia lírica sequiosa de alcance e estima grandiosos, com traços remanescentes do Romantismo, e que estando, por isso, à cata da forma mais absoluta da subjetividade, refuta, sob a contundente divinização do ofício do poeta, qualquer juízo apressado que assimile vida e arte. Como a individualidade empírica perde a vez, o substrato lírico é indicado pela experiência de solidão do poeta que, centrado em si mesmo, afasta-se do mundo à sua volta, para que os critérios da criação, ao serem plenamente tomados pelo sentido interno daquele que a *realiza*, imprimam à poesia existência própria e sua requerida autonomia. No lugar da representação, da mimese e condições afins, a acuidade introspectiva,

[o] estado de alma mais instantâneo, os anelos do coração, os relâmpagos de alegria, a tristeza e a melancolia, as lágrimas, enfim toda a gama de sentidos nos seus movimentos mais rápidos e acidentados mais variados, [é que] permanecem fixos eternizados mediante a expressão verbal (HEGEL, 1993, p. 609)⁹.

Não obstante se verifique a validade desse projeto poético na cena contemporânea, é preciso lembrar que inúmeras e divergentes o mais das vezes foram as discussões que intermediaram e ainda intermedeiam o resgate ou mesmo a atualização dessa forma de conceber a poesia lírica. Essa e tantas outras formas são prontamente justificáveis pelo cenário múltiplo a que o período alude sob a insígnia de que a arte “não pode ser resumida numa só poética e em um único estilo” (BERARDINELLI, 2007, p. 178). Se antes se determinavam quais seriam as linhas de força mestras¹⁰ que deveriam aplainar os projetos poéticos, agora, os ânimos se voltam para um contato ruidoso, porque trilhado por uma enorme gama de dicção, qual seja, a de um só poeta –

funde não apenas com visões da Virgem e da amada, mas representa também a transfiguração da visão ordinária do cosmos que o discurso poético suscita. A consciência do poeta é o palco de uma misteriosa rebelião dos elementos que se condensa na imagem central e múltipla de Mira-Celi, cujo poder não é o de decifrar e tornar claro seus significados complexos, mas de condensar esta complexidade numa super-imagem ‘leitmotívica’, como a chama Jorge de Lima” (ANDRADE, 1997, p. 75; grifo do autor).

⁹ A *Estética* de Hegel, mesmo sendo posterior ao Romantismo, trata de muitas das considerações artísticas desse período, sobretudo, no que diz respeito ao fato de se destinar à poesia lírica a expressão da subjetividade.

¹⁰ Cf. tendência apontada por Marcos Siscar (2005), em seu ensaio “A cisma da poesia brasileira”.

de articulação desdobrável ou em fragmentos – como a de vários, cujos ritmos, sendo difusos, obedecem tão somente a um único e rigoroso fator, que é o da democratização da arte. Ocorre que lançar uma definição precisa para o sujeito na contemporaneidade torna-se, como se vê, tarefa incauta, quanto arriscada, pois, ele, o sujeito, guarda uma estampa precária e provisória, no momento da alteração de sua forma poética, sua “metaformose”, para pronunciarmos como Leminski (1994).

Com o reconhecimento da poesia lírica fixando-se à tessitura subjetiva das impressões do eu que nela se abriam profundas e distantes da realidade exterior, quando das manifestações inconstantes do espírito do poeta, pouco custou para que o Romantismo passasse ao domínio de um duplo postulado¹¹ e, com isso, atribuísse livre curso para a objetividade, antes, como é sabido, morada apenas do épico. A função mimética da linguagem é, finalmente, por alguns, aceita. A exemplo disso, temos a incisiva afirmação de Goethe (2000, p. 13) – “o conteúdo poético é o conteúdo da própria vida” – que vai ao encontro de uma poesia autêntica em sua expressão, quando da consideração do referencial que se tem, a realidade. Para além da subjetividade implícita na criação poética, da dicotomia dos sujeitos, da sinceridade esquecida, é o motivo vivido (as experiências do poeta) que aponta para o caminho da verdade na arte que, Goethe (1971), fartamente, demonstrou e documentou nas páginas autobiográficas de *Poesia e verdade*, redigidas entre os anos de 1811 e 1830. Nelas, deseja-se que a escrita da existência privada seja o próprio estofado literário, o que as faz serem validadas justo por meio daquilo que, em princípio, a ela se oporia, a arte. Já na introdução, ocorre a Goethe (1971) dar aos seus escritos uma forma “semipoética” e “semi-histórica”, a fim de que tanto a pertinência de seu ideal pudesse confirmar-se, como para que ele, na condição de “artista, poeta, escritor”, fosse circunstancialmente carregado. Quer dizer: se se tem o ganho na aposta da realidade como recurso primeiro da obra literária, à sua biografia, o autor de *Werther* destina as funções de “descrever e mostrar o homem em suas relações com a época, até que ponto o conjunto o contraria ou favorece, que idéias êle forma em resultado disso a respeito do mundo e da humanidade, e [...] de que modo as reflete” (GOETHE, 1971, p. 5). E mais, admite que toda confissão autobiográfica

¹¹ Cf. Dominique Combe (1999), em seu artigo “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”.

[...] exige algo quase impossível, a saber: que o homem conheça a si próprio e ao seu século. Quanto a si próprio, até que ponto permaneceu o mesmo em tôdas as circunstâncias; e quanto ao século, na medida em que nos arrasta consigo por bem ou por mal, nos molda e determina, de sorte que todo homem, pode-se dizer, se houvesse nascido dez anos mais cedo ou mais tarde, seria bem diverso do que é no tocante à sua própria cultura e à ação que exerce sobre o mundo exterior (GOETHE, 1971, p. 5).

De antinomias a consonantes, realidade e ficção são impressas sob a mesma rubrica, num acordo que faz da confissão objetiva o reflexo da imagem do mundo no qual o poeta, inevitavelmente, encontra-se inserido. Goethe, como observador atento que era às efemérides, apreendia a vida com extrema finura lírica, mas, com um olhar que, passo a passo, pudesse sintetizar sob o signo da dúvida o que seria história e poesia, reflexo e reflexão. Mobilizado por escolhas que arrematassem à altura o seu objetivo de meios caminhos, o poeta de Weimar ocupa-se, entre outras coisas, em elevar sua impressão individual à esfera universal. Pois que todo sentimento do eu deveria escapar à sua própria subjetividade. Nesse caso, a transcendência no campo da arte deveria se dar em níveis de menor liberdade de criação e maior conversão arquetípica, para que o conceito de literatura mundial¹² – a *weltliteratur* – criado por Goethe, pudesse instalar-se, representando a condição humana. Assim, grassaria pelo processo de escrita literária a exigência da construção do “sujeito ético” que, segundo Combe (1999, p. 129), “remete não só à psicologia, mas também e, sobretudo, à moral, ao vincar uma atitude voluntária e responsável do escritor diante da linguagem”¹³, de forma que as falsas verdades não apenas seriam malquistas, como ao poeta, em sua incumbência exemplar, restaria a responsabilidade plena por suas palavras e ações, alçando o estatuto de um “sujeito de direito”.

De modo oportuno, e por meio da lembrança de Combe (1999), traremos à cena, como caso exemplar, o equívoco da condenação sofrida por Baudelaire, quando este teve sua biografia enrijecida porque engendrada na composição perceptivelmente crítica e corrosiva de su’ *As Flores do Mal* (1857). O que, por um lado, desembocou em clima hostil e problemas judiciais, por outro, imprimiu marco e sentido novos para a poesia lírica, pois trouxe, para as rodas de debate, a celeuma que envolve a possível e necessária (ou não!) correspondência do lírico com o empírico, da inspiração divinamente facilitada *versus* o árduo ofício da elaboração ficcional. Para

¹² Goethe mostra-se contrário à literatura que propagasse a verve nacional. Em conversa com Johann Peter Eckermann, chega a dizer que “a literatura nacional não significa grande coisa, a época é da ‘literatura mundial’ e todos nós devemos contribuir para apressar tal surto” (GOETHE, 2004, p. 178; grifo do autor).

¹³ Tradução nossa para o seguinte excerto: “[...] remete no sólo a la psicología sino también y sobre todo a la moral, al plantear una actitud voluntaria y responsable del escritor frente al lenguaje [...]”.

Baudelaire, a palavra poética deveria estar afeita não à espontaneidade – prerrogativa romântica de força maior – mas, à reflexão, que pudesse abrir caminho para se pensar a condição humana menos sob os soluços afetivos de um sujeito a portas cerradas, que sob um sujeito que se oferecesse destinando seu olhar e expressão à “civilização comercializada e dominada pela técnica¹⁴” (FRIEDRICH, 1991, p. 35), a qual não apenas a integra, mas, lhe é, simultaneamente, crítico e apreciador de sua beleza, ainda que camuflada. À sua poesia, dá-se a conta efetiva de uma realidade subtraída do coração – propagada antes por Edgar Allan Poe¹⁵ e repetida e levada à risca por Baudelaire – em que, não convindo a passionalidade pessoal, institui versos da mais pura clarividência, lançados à luz do intelecto. Conquanto n’*As Flores do Mal* haja “o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente” (FRIEDRICH, 1991, p. 36), não se pode dizer que se trata de uma obra romântica, em sua acepção mais tradicional, uma vez que Baudelaire alargou o conceito ao propor a despersonalização da poesia. Ou seja: o poeta francês desconsiderou que o sujeito empírico e o sujeito lírico carecessem de mesma identidade. Se antes deveriam, ao mesmo eu, serem confinados, com Baudelaire, essa medida de balizas iguais se tornaria anacrônica, quando não arbitrária e infundada.

Assim, o que começou dogmático com os românticos – no caso, a celebração de uma subjetividade inspirada e absoluta, e o culto da pureza formal – passou à caça de palavras que não apenas traduzissem “a angústia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade ardentemente querida” (FRIEDRICH, 1991, p. 38), como, também, vozeassem uma composição de imagens centradas na mais extrema angústia, no persistente apelo da realidade e das situações mórbidas e negativas. Tudo isso, por seu turno, seria de fato revelador quando da recombinação de verossimilhança e fantasia, vazada da condição humana em sentido lato e não apenas de um único sujeito. Este só seria relevante na medida em que fizesse parte do todo que é a humanidade. O eu a que dá voz à obra *As Flores do Mal* é condicionado como imediata ressonância de todos que sofrem, pungem e se queixam do e no mundo em que vivem. Nesse ponto reside o material poético com o qual lida o poeta e que, ao lhe perturbar, sugestiona-o a compor, por exemplo, uma musa em estado doentio e em cuja face sintomaticamente “[...] afluam lado a lado/ A loucura e a aflição, frias e taciturnas.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 135).

¹⁴ Para um conhecimento mais aprofundado acerca do tema, recomenda-se a leitura da obra *Charles Baudelaire: um lírio no auge do capitalismo*, de Walter Benjamin, publicado no Brasil pela Editora Brasiliense.

A poesia lírica para Baudelaire define-se, portanto e essencialmente, nisto: na reflexão acerca da realidade objetiva, na subjetividade diluída, na estética do feio e do mórbido. As coisas partem não do coração e suas comoções sentimentais, mas da engenharia imagética e astuciosa da criação, onde todas as coisas acabam se transformando em “luxo, forma e volúpia” (VALÉRY, 1999, p. 29). Essa estética dissonante, ao mesmo tempo aterradora e leve – vide aproximações aparentemente incompatíveis, porém, de forma assídua flagradas, como *flores e mal, horror e sedutor, morto e alegre, satanismo e idealidade* etc. –, fez de Baudelaire o criador da palavra modernidade¹⁶. “Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno”, que era sua exata “capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1991, p. 35). Essa beleza de que se fala encontra tradução no estilo da decadência ao qual Baudelaire destinava o maior dos apreços, sobretudo, porque em sua poesia – composta por “idéias novas com formas novas e palavras que ainda não se ouviram” – na fórmula sintética do também poeta e amigo Théophile Gautier (2001, p. 43) – podiam ser encontradas

[...] as larvas das superstições, os fantasmas apavorados da insônia, os terrores noturnos, os remorsos que estremecem e se voltam ao menor ruído, os sonhos monstruosos a que só a impotência põe paradeiro, as fantasias obscuras de que se espantaria o dia, e tudo aquilo que a alma, no fundo de sua mais profunda e derradeira caverna, encerra de tenebroso, de disforme e de vagamente horrível (GAUTIER, 2001, p. 43-44).

Ancorada no novo, a poesia lírica conheceria, dessa maneira, outras formas de expressão, que, além de terem como linha de frente o culto à despersonalização, à desrealização do real, na medida distintiva dos sujeitos, ainda, perpassariam multiplamente o desagradável, retratado com o assombro das deformações múltiplas, de sopro e percepção impuros. Tudo isso, por sua vez, autorizou desdobramentos fecundos, de poetas que, não apenas se juntaram a

¹⁵ Segundo Paul Valéry (1999, p. 22), Baudelaire teve seu destino transformado graças ao fascínio que nutriu por Edgar Poe ao identificar no poeta de *O Corvo* “o demônio da lucidez, o gênio da análise e o inventor das combinações mais novas e mais sedutoras da lógica com a imaginação, do misticismo com o cálculo [...]”.

¹⁶ Em *Sobre a Modernidade*, Baudelaire (1996, p. 25) diz que para ser moderno é necessário “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”, focado num “objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância”.

Baudelaire, como o continuaram e, não poucas vezes, superaram-no¹⁷, inclusive. Afirmção adequada frente à urgência da lírica explosiva e desconcertante de Rimbaud; ao elogio consabido de Mallarmé à autonomia da estrutura; ao “make it new” da poesia inventiva de Ezra Pound; à lira dissoluta de Fernando Pessoa; à transmutação do pessoal ao impessoal da poética fragmentada de T.S. Eliot; isso para ficarmos apenas com alguns casos. Sobre este último vale aqui um comentário mais demorado. Eliot, não sendo apenas poeta-crítico, mas crítico-poeta, afirma, em seu ensaio “A tradição e o talento individual”, que todo artista deve promover a extinção de sua personalidade ao compor sua obra, o que não significa – é preciso esclarecer – que a obra de arte, nesse caso, a poesia, não possa resultar das experiências daquele que a produziu, mas que, se nelas decidir-se enviesar, não deixe de desenvolver outras combinações, dando vazão à possibilidade outra que não a entregue ao alcance imediato da biografia. Assim, “a mente do poeta” até

[...] pode, parcial ou exclusivamente, atuar sobre a experiência do próprio homem, mas, quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima (ELIOT, 1989, p. 43).

Depressa se deve reconhecer que essa defesa eliotiana da teoria impessoal da poesia não tem como objeção a presença emocional e sentimental da figura do poeta, ou tampouco requer a bandeira da impersonalização, mas angaria para sua relevância e funcionalidade a consciência que cria; a precedência do novo composto sobre a matéria inalterada. A vigília que sempre organiza o sonho, a instância inicial do acometimento poético. Instância que pode insurgir-se como coadjuvante de peso na formulação das elaboradas combinações, mas se não confere à estrutura poética lugar elevado no estatuto da criação literária, é porque tanto pode ser forjada, obtida integralmente por meio da inteligência sensível, como pode, devido à ausência de complexidade e efeito intensos, ser recurso insuficiente à finalização da poesia. A razão lírica, ao fundo de todas as coisas, experiências e arroubos, eis o que deve vir à tona, para Eliot (1989), e que até nos permite o escrutínio de formações em ponte de vida e obra, porque atende ao coro aclamado da arte como demanda do real, mas que se não irrompe do aprofundamento da fusão dos elementos, também, nada para a poesia reputa, o que vai da indiferença por parte da crítica à

¹⁷ O verbo superar nesse contexto conota o sentido daquilo que excede, passando ao largo, portanto, de qualquer valoração judicativa que se possa, de pronto, cogitar.

resistência temporal, sobretudo. O que acaba ocasionando, sob pena de dar cabo àquilo que para a poesia é de extremo apreço, a transfiguração da matéria-prima, fantasiosa ou mimética, seja qual for, porém, em sua mais alta potencialidade. O processo de personalização, nesse sentido, segundo Eliot (1989), não deve assumir condição de imagem insistente, já que

[...] o que o poeta tem não é uma “personalidade” a ser expressa, mas um médium particular, que é apenas um médium, e não uma personalidade, no qual impressões e experiências se associam em peculiares e inesperados caminhos (ELIOT, 1989, p. 45; grifo do autor).

Não levando em conta o exagero metafórico, com as considerações de Eliot (1989) dispomos de motivos para discutir uma das questões que, com enorme assiduidade, a produção poética contemporânea vem suscitando, que é, novamente, a tomada da medida interna como sinônimo de verdade da arte. Agora, porém, acrescenta-se: sendo advertida por detrás de lentes de aumento, de modo a advogar, de tão alargado que o ritmo subjetivo está, uma concepção de mundo aberta à possibilidade vária, múltipla e, mesmo, extrema. Sucede que o elevado, o grandioso, ou, “a marca de qualquer critério semi-ético de ‘sublimidade’” (ELIOT, 1989, p. 44; grifo do autor), passam a ser estancados sob a mesma ordenação valorativa do impuro, do feio, do estilhaço, do mau gosto; o que redefine a forma poética, ultrapassando o obstáculo estético ao revés normativo pelo uso das imponentes recursividades expressivas. De suas frases, palavras, imagens, a poesia resiste, cadenciando e presidindo a todos os matizes, posições e oposições. Dessa maneira, não é casual ou, tampouco, forçoso, o fato de mesmo as

Papoulas de outubro
Para Helder e Suzette Macedo

Nesta manhã nem sol nem nuvens podem controlar estas saias.
Nem a mulher na ambulância
Cujo coração vermelho viceja assustadoramente pelo casaco –

Um presente, presente de amor
Espontaneamente oferecido
Por um céu

Pálido e ardente
Inflamando seus monóxidos de carbono, por olhos
Opacos, parados sob chapéus-cocos.

Oh, meu Deus, que sou eu
Que estas bocas temporãs devam gritar
Em floresta de geada, em aurora de centáureas-azuis! (PLATH, 2007, p. 101).

de uma Sylvia Plath – de cujo confessionalismo emana sua impetuosa, quase austera, subjetividade –, não se furtarem aos procedimentos formais, que, sendo concessivos, expandem a ideia do poético como retrato biográfico ao cumprimento elaborado do novo modo de olhar e de dizer as coisas. De matriz imagética, essas papoulas tanto podem conduzir a leituras estritamente alegóricas do poema, que celebra Sylvia em rasgo dramático, carreando a procura de si própria na direção da associação de cada uma das cenas, de corte e impressão cinematográficos, enfatizados, no poema, com pincel espesso de tinta, quanto podem sinalizar para o fluxo cartorial de sua rotina diária, cuja marcha, seguindo o toque apaixonado, entre “pálido e ardente”, das batidas de seu coração, entrega Plath, em sua essência mais pura e extravagante (com doses de um pequeno e delicado erotismo em função da imagem de liberdade que “as saias” exaltam). Vertente que, somada à nota da morte suicidada, contribuiu e muito contribuiu ainda para a disseminação da propaganda mítica em torno de seu nome. É irrevogável que é justamente nesse vínculo não rompido com a vida que a poeta consegue individuar sua obra, agregando não pouca pessoalidade. Esta é encarnada na dissidência ou até convergência dos vários sujeitos que compõem um único, Sylvia, fixando-se mesmo na arritmia de sua respiração a cada crise ou tormenta emocionais. Fato é que sua poesia acaba funcionando como desafio à e da intimidade, quando nela se percebe uma linguagem particular, cujo acúmulo de fortuna expressiva segue rumo a uma escrita que guarda proximidade empírica, revolve os sentidos e faz brotar circunstâncias menos ou jamais esperadas. Melhor dizendo: o cotidiano impõe-se sob inimaginável articulação, embevece-se de cores e, finalmente, se arma do desejo de dizer o ver, de “fazer com que o leitor *escute* o que ela [a poeta] vê” (CARVALHO, 2003, p. 126; grifo da autora). Se são murmúrios indistintos o que as bocas gritam, ao certo, não colocam em voga a responsabilidade e qualidade poéticas de Plath.

Tomadas como forma simbólica de “reactualização do Inferno” (AVELAR, 1997, p. 177), as papoulas servem não apenas como metáfora da viagem interior, de aspecto fatal, que amortiza pouco a pouco, a que o sujeito lírico vinca sua poesia, mas e, sobretudo, como indicativo de que a chama íntima da palavra-imagem, coberta por um vermelho¹⁸ viçoso e

¹⁸ Cf. Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 944-945), o vermelho quando imerso em uma tonalidade viçosa, diurna, solar, concebe o incitamento das ações, pois ele, ao lançar, “como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irreduzível”, representa, entre outras coisas, “a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa”, que, no poema de Plath, faz todo o sentido porque se coincide com o desejo de mudança no qual o sujeito, logo no início, se mostra envolvido.

palpitante, deve também se lançar ao achado crítico da razão, acordando, por isso, a experiência-limite em sua mais alta sensibilidade. Imprópria torna-se, nesse sentido, a descoberta isolada de onde vem certa dose de criação, se da forma bem tramada de motivos existenciais – a busca metafísica do sujeito, o tom de despedida definitiva, a angústia transmitida por olhos opacos – com o peso biográfico que o nome de Sylvia Plath, triste e tragicamente, implica, ou se da estética envenenada instigada pela papoula que flameja, pela presença sufocante dos monóxidos de carbono, pelo branco frio da geada, pelo jubiloso presente de amor, espontaneamente oferecido pelo céu e profundamente inscrito no desenho utópico e sonoro de uma lira que se pretenda fundadora de outro mundo que não o habitual. Mesmo que para isso lhe custe o flerte com elementos antilíricos. Estes em sua maioria é que acabam fazendo justiça à dinâmica da ambiciosa criação da autora de *Ariel*. Em clave mercedamente pictórica, os versos dedicam-se a descrever de modo enfático a divisa da subjetividade, instalando falas alucinadas a cenas plásticas arbitrarias, numa articulação estreita e aleatória com seu conteúdo referencial e histórico.

Há a superação do impasse do testemunho direto, sendo recolocado de forma aguda, mas, hesitante, pois que também há a fusão de todas as coisas, “em que fica difícil saber se Sylvia Plath está falando de si mesma ou de outra pessoa: seu sujeito se funde e se finge nas imagens e observações do mundo exterior” (LOPES, 2005, p. 122). Por essa razão, credita-se aos estratagemas da linguagem – sobre os quais voltaremos a falar – toda a profusão poética, de modo a fazer do sujeito uma figura móvel: que vai do intimismo regozijado de ironia à dublagem de uma existência perturbada, afiançada pelo vazio. O jogo é disperso: com a poesia a subjetividade se amalgama, como se desloca e se reorienta, permitindo a cifra da indissociável totalidade no curso da escrita. Para o leitor de Plath, a palavra deve suscitar uma dimensão cênica, pois a linha de frente do poema pertencerá à formação do “delírio lapidado”, na expressão de Rodrigo Garcia Lopes (2005, p. 117), onde a linguagem, graças ao absoluto domínio de consciência, viabiliza variadas noções e usos do signo. Assertiva verificável na confissão preocupada da própria poeta:

O que mais receio é, creio eu, a morte da imaginação. Quando o céu lá fora é apenas cor-de-rosa, e os telhados apenas negros: essa inteligência fotográfica que paradoxalmente diz a verdade, mas uma verdade inútil, a respeito do mundo. O espírito de síntese, a força <<modeladora>> que brota prolificamente e cria os seus próprios mundos com mais poder inventivo que Deus, eis o que eu desejo. Se ficar sentada e quieta, sem fazer nada, o mundo continuará a pulsar como um tambor bambo, sem o

menor sentido. Há que caminhar, trabalhar, criar sonhos para os perseguir [...]. Estou sempre à escuta de passos na escada, e fico cheia de raiva quando não são para mim. Porquê, porquê, por que é que não posso ser asceta por algum tempo, em vez deste constante vacilar na fronteira entre o desejo da solidão absoluta, para ler e trabalhar, e – tanto, tanto – a sede dos gestos de mãos e palavras dos outros seres humanos. (PLATH, 1995, p. 254; grifo da autora).

Essa fala de Sylvia mostra-se bastante reveladora no que respeita à eficiência superestimada do culto à imaginação – posto que sem isso tudo não passa de “verdade inútil” –, faculdade mais importante entre todas, cujo ideal consiste em que se identifique o processo de mobilização da palavra tão somente de acordo com o mundo criado pela poeta. Entretanto, se é na imaginação pura que reside sua maior força poética, quando de seu poder de síntese e modelagem, também nela é onde se localiza o fracasso de seu ofício. Pois se o objetivo a princípio é o de rumar para uma fundação poética não circunstanciada, num segundo momento, nota-se que a ausência “dos gestos de mãos e palavras dos outros seres humanos” lhe causa um esvaziamento de sentido, já que este se traduz, vale dizer, nas relações intersubjetivas, ou seja, na possibilidade mínima de uma dupla escuta de vozes, a do escritor, na imagem solitária do asceta colocado à margem, e a da sociedade, nas determinações plural e ruidosa que lhe são típicas. Logo, tanto mais se adicionar à poesia, aqui e ali, alguma parcela de realismo, tanto melhor será a permanência da novidade formal, uma vez que não se deve hesitar em subsumi-la de maneira natural; seus leitores devem avistá-la com um olhar espelhado, perscrutador da condição humana. Nesse sentido, o somatório da invenção com a realidade é responsável por não apenas ilustrar de perto a lírica universal de que nos fala Adorno (2003, p. 66-67) – “quando a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” – como por atuar no desenvolvimento de uma escritura que consiga tornar manifesto algo “de não captado”, quão é a “densidade de sua individuação”.

O meio-termo que acomoda e condensa poesia e realidade, alternando a função daquela com a função desta, celebra a medida exata do sujeito lírico contemporâneo que se deixa glosar pelo peso das efemérides, como pela acuidade de seu despiste, sucumbindo-as ao sabor do impasse, da hesitação. A equação tem muito de resgate romântico, contudo, em estrutura heterogênea, e, principalmente, de maneira bastante singular, a impressão que se tem é a de que a subjetividade é direcionada na poesia de hoje para as vias de mão-dupla, cujo acesso se dá justo por meio do risco adivinhado das alternativas que escusam os gestos opostos com fins de assumir o tênue limite, a posição simultânea. Duas faces de uma mesma moeda, o perpétuo movimento

pendular, o elogio da vacilação, esses alguns modos de visualizar – sem o prejuízo da autonomia das escolhas individuais – o retrato da poesia contemporânea: face de *claro enigma*, frente de sua subjetividade. Se tal subjetividade sobrevém a uma tensão irresolvida entre a voz física (concernente à realidade) e a voz fictícia (concernente à imaginação), pouco custa entrevê-la sob o momento de crise, de tão hesitante que é sua forma, e quão aberta está às circunstâncias de seu tempo.

“Entrar depressa no que se escreve/ e sair, expulso, sujo, sem lavar as mãos/ sem lustrar nada, úmido de alma/ de coração escuro, contrariando/ o verso ilustre, mas capaz de iluminar/ o poema com a claridade embaçada/ de uma ou duas águas mais ambíguas”, esse um dos caminhos, apontados por Armando Freitas Filho (2009, p. 104), para que se afigure a subjetividade sob uma metodologia que consiga engendrar a duplicidade no poema, desgarrando deste “*tentativas de explicação do ser e estar no mundo*” (CAMILO, 2009, p. 10; grifo do autor)¹⁹, nas quais “forma-se o indivíduo e forja-se o poeta, no mesmo movimento não pacificado” (ANDRADE, 2009) e urgente, que nos versos se verifica. Aí se desenha, na contemplação cotidiana da existência e no personalíssimo olhar sobre ela, a defesa de uma poesia que esteja imbuída de sua importância no que se refere ao ajuste de contas filosófico, artístico e realista com o que se lhe opõe, mas também com o que se lhe identifica, na disputa do sentido estrito e controverso, o lugar que, a ela, a poesia, destina-se por direito, ocupando-o com sua maior força: a carga lírica. Por isso mesmo é que há a abertura para “uma ou duas águas mais ambíguas”. Assim defendida, a poesia baliza sua recepção, dada a princípios de uma lógica própria que sedimenta e substancia o sujeito, em meio a alterações enfáticas da sintaxe ordinária, que, atendendo à agitação e oscilação do mundo interior particular, aguarda “à espera do leitor, do lince/ que vai destrinchar – ver – / o cálculo, a variável” (FREITAS FILHO, 2009, p. 104).

É nessa espera que a poesia deslinda, de início, a dificuldade de seu interlocutor – uma vez cúmplice da informação estética subjetiva – em enfrentar, ou melhor, em descobrir qual é a intenção que nela se instala, se a de uma construção obstinada e mesmo afetada de biografismo, ou se de uma construção postiça que refuta, mas que se mobiliza em acolher a expedição do documento de identidade, ou coisa que o valha. Para isso, é significativa a lembrança do que

¹⁹ Do mesmo modo que, segundo Staiger (1997, p. 58; grifos do autor), “‘interno’ e ‘externo’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão absolutamente diversificados em poesia lírica”. Ademais, “o poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dêle; mais próximos que qualquer presente.

Philippe Lejeune, em seu ensaio “O pacto autobiográfico”, cuja publicação consta de 1975, propusera: o contrato (“pacto”) de autenticidade assumido pelo autor mediante seu leitor, de tal forma que aquele não proporcione a este qualquer dúvida quanto à equivalência identitária da personagem e do eu – que se desnuda no processo da escrita – com o nome impresso na capa do livro. Daí o contrato ter sua importância

[...] comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações etc.) (LEJEUNE, 2008, p. 26).

A princípio, como se sabe, a teoria de Lejeune (2008) se empreenderia no funcionamento apenas ao estudo do gênero autobiográfico, cuja definição e complexidade saltavam aos olhos e deixavam em suspenso toda e qualquer asserção infalível; noutro momento, graças à revisão²⁰ cuidadosa e autocrítica do autor, ela se abre, ainda que em medida cautelosa, para os demais gêneros vizinhos, como a memória, a biografia, o autorretrato, o diário íntimo, o romance de ficção, o poema autobiográfico... Pois o próprio teórico reconhece que,

[...] num sentido mais amplo, “autobiografia” pode designar também qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele (LEJEUNE, 2008, p. 53; grifos do autor).

Logo, a opção de se haver também com a literatura, faz com que o pacto, de essencial, muitas vezes, se torne secundário, na medida em que nela [na literatura] não existem elementos fixos, mas arranjos e combinações (com o pensamento em Eliot) diversos, que evoluem para um território de parâmetros ambíguos. Por outro lado, se de acordo com Lejeune (2008), todas as análises devem ser feitas a partir da recepção, é natural que não se descarte por completo a importância do pacto, pois com ele se “supõe uma intenção de comunicação, imediata ou diferida” (LEJEUNE, 2008, p. 82), sendo possível, independente da promessa que se tenha feito, o leitor apurar, “como um cão de caça”, suas rupturas (LEJEUNE, 2008, p. 26). Metodologia às

Êle se dilui aí, quer dizer êle ‘recorda’. ‘Recordar’ deve ser o t ermo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico” (STAIGER, 1997, p. 59; grifos do autor).

²⁰ O que resultou nos textos “O pacto autobiográfico (bis)”, de 1986, e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, em 2001. Trata-se de reformula o e releitura, respectivamente, das ideias desenvolvidas em “O pacto autobiográfico”, de 1975. Além disso, acrescem-se dois estudos de 2002 acerca da poesia autobiográfica e do valor artístico conferido   fic o. No Brasil, todos esses textos encontram-se reunidos e traduzidos pela Editora UFMG e são parte integrante da obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau   Internet* (2008). Ver referência completa ao final deste trabalho.

avessas, que busca costurar pistas, combinar dados com fins de pesquisa e captação do fingidor que, sobremodo, “Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”, conforme nos avisa sempre a “Autopsicografia” de Fernando Pessoa (2006, p. 27).

Somado a isso, também é facultado ao leitor o convite de ler as obras literárias não apenas como ficções atiradas à verdadeira imagem de toda a “natureza humana”, mas como “*fantasmas* reveladores de um indivíduo”, que se oferecem por meio da forma indireta do pacto autobiográfico, e recebem o nome de “*pacto fantasmático*” (LEJEUNE, 2008, p. 43; grifos do autor). Uma vez mais a pesquisa em face do verdadeiro adquire lugar privilegiado no campo das análises, não demorando muito para que seja reforçada pelas regras impostas pelo próprio autor. Dizendo de outro modo, será ele que designará o “espaço autobiográfico” – de que fala Lejeune (2008) – almejando que o conjunto de suas obras seja lido exatamente nesse espaço. Se, com isso, o olhar do leitor será ou não deslocado, isso já é uma outra história, pois a problemática é, sem dúvida, de maior alcance que a advertência das falas conceitualmente determinadas e direcionadas deixa entrever. Que pensar, então, se as obras em foco pertencem ao momento atual, época em que os gêneros encontram na forma dissoluta a sua melhor e mais premente definição? Considerar o espaço autobiográfico talvez seja válido menos para o encontro do ponto preciso das análises que do diálogo que se pode promover entre os vários contratos de leitura quando dos vários tipos de texto existentes. Ao que parece, “assim como os signos, os contratos só têm sentido por seus jogos de oposição” (LEJEUNE, 2008, p. 47).

Essa é a linha que vai conferir à obra de Ana Cristina Cesar o conceito de hesitação, de tão diverso o contrato, poesia e prosa, centro e margem, e, logo na sequência, realidade e imaginação, literário e antiliterário, concentração e dispersão, unidade e heterogeneidade, memória e esquecimento²¹. De posse de uma penetrante e estimada oposição, a autora, em quem o ruído especular se dá de modo interminável – pois que ela, não resistindo ao contexto opressor dos anos de chumbo e, sobretudo, às pressões de uma existência arrolada “em urgência aflitiva” (MORICONI, 1996, p. 23), opta por despedir-se precocemente da vida²² – a ponto de cravar em suas “marcas indeléveis, rastros, traços” (MORICONI, 1996, p. 23) algum sentido ou explicação para a disseminação de seu drama poético. Este – não é forçoso perceber – não se restringiu ao

²¹ Para a discussão dessa parelha, em específico, reservamos o último ensaio deste estudo.

²² Ana Cristina Cesar suicida-se em 29 de outubro de 1983, aos 31 anos.

território literário, uma vez que não apenas avançou, como se excedeu nas tensões inerentes à sua própria pessoa, de que são exemplos vários poemas, como o

DO DIÁRIO não diário “INCONFISSÕES”

17. 10. 68

Forma sem norma

Defesa cotidiana

Conteúdo tudo

Abranges uma ana (CESAR, 1999c, p. 36).

Logo pelo seu título, é possível identificar um franco contraste entre o que o diário, em sua definição mais corriqueira, é – gênero autobiográfico que se mantém em função das confissões do cotidiano de um sujeito, cuja interlocução encontra fim em si mesmo – e o que, nos lábios de Ana Cristina, ele passa a representar, ou, que, com sua pronúncia, a de “INCONFISSÕES”²³, se faça em redefinição, ora de modo aparente, ora não. De suma relevância, ainda com o pensamento no título, é a observação referente ao uso de maiúsculas com a finalidade de conferir destaque à parelha contrária, que, por sua vez, *corre o risco* de se anular em virtude das aspas colocadas no segundo termo, conquanto venha antecedido de reforço em seu valor semântico. Esse apelo visual gritado pelas palavras suscita o que nos espera: os contornos de um sujeito que se capta atravessado por uma inflexão generalizante, onde “tudo é e nada é” – na precisão das palavras imprecisas de Maria Lucia Barros de Camargo (2003, p. 114) – pois nele [no sujeito] tudo cabe. Ao invés da alternância, os versos deixam-se apreender pelo convívio dialético que não cede à pressão de um ou de outro lado e se distende para as variantes de forma às quais o poema, no essencial, se presta. Não há como negar: “do diário” capta-se o motivo da escrita cotidiana, cujo princípio a poeta promove sua legítima defesa, ao anotar datando (“17.10.68”) premissas que não apenas alicerçam o gênero – Lejeune (2008) e Blanchot (2005) nos confirmam isso –, como determinam o rumo da leitura para a avaliação íntima da escrita, e que, nela, se dá a ler sua própria subjetividade, por meio de uma “*série de vestígios*” (LEJEUNE, 2008, p. 260; grifos do autor). Vestígios que honram a ideia de indício, sinal, rastro, quando a totalidade do sentido ou razão de ser se encontra sob o domínio apenas daquele que se autorrelata, deixando em suspenso a informação mais aprofundada para quem com ela mantiver algum contato.

Dessa maneira, o sujeito do poema, nos limites que lhe assinalam, na insuficiência de definição que, muito embora se configure amplamente (“conteúdo tudo”), não nos mostra em detalhe o que o particulariza, o que, de fato, abrange, senão “a” ana, pelo menos “uma” entre várias anas. Novamente é sintomático o tamanho da letra, nesse caso, a que o nome próprio é grafado: em minúscula. Oportuna escolha de quem se pretende como desígnio dúbio, o da despersonalização, que torna comum o sujeito, transformando-o em “um ser como muitos outros de sua espécie” (CAMARGO, 2003, p 115), e o da subjetividade que divide a mesma sombra, firmada pelo “pacto autobiográfico”, em que fica sugerida a fórmula: ana = Ana Cristina Cesar. Porém, essa segunda designação carrega uma peculiaridade que ao ser lida sem demora pode passar despercebida. O último verso rompe com a sequência de frases nominais dos anteriores para introduzir a pessoa, entretanto, “o sujeito não é o eu: o sujeito é o tu”, o que faz com que o diário se torne um “não diário personificado” (CAMARGO, 2003, p. 115). É exatamente essa combinação dos índices de pessoa, expressa na e pela linguagem, que se insurge a subjetividade, uma vez que o sujeito – para pensarmos como Émile Benveniste (2005) o fez em sua semântica enunciativa – só terá consciência de si mesmo por meio do que lhe é contrário, de outrem, de modo a fazer com que o “eu me torne *tu* na alocação daquele que por sua vez se designa por *eu*” (BENVENISTE, 2005, p. 286; grifos do autor). Na troca revezada de funções entre os locutores, de que se serve o poema, reside o fundamento linguístico de toda procura subjetiva, o que nos mostra que tão somente “única é a condição do homem na linguagem” (BENVENISTE, 2005, p. 287).

O sujeito se inscreve pondo termo à pesquisa de sua existência, que começa na indefinição de estilo literário e encontra no extrínseco à forma a sua melhor e mais infinita expressão, em favor da percepção de si mesmo. À estrutura indisciplinada, a subjetividade, portanto, se inclina, problematizando-se no direito conquistado da forma – sua dispersão –, cuja força poética passa a ser diretamente proporcional aos custos da hesitação de quem, a toda sorte, opera-a, de sua certeza em obsediar a mais latente, porém, furtiva, das definições. Tal referência ao diário é significativa também no ponto em que ele, mesmo sendo propagador da forma livre, que vai de uma simples “asserção” à “narrativa”, ao “lirismo”, bem como de “todos os níveis de linguagem e de estilo”, põe-se a serviço de “dois traços formais invariáveis”, que são “a

²³ O título negativo (“Inconfissões”) “reúne um conjunto de nove poemas [de Ana Cristina], escritos entre outubro e dezembro de 1968, e que integrariam um futuro livro do mesmo nome” (CAMARGO, 2003, p. 113).

fragmentação e a repetição” (LEJEUNE, 2008, p. 261). Esses são outros aspectos que fazem guarda da poesia de Ana Cristina e que distribuem os diversos níveis de significado que o seu lirismo, a cada olhar aplicado aos versos ontológicos, fazem supor. Pense-se a usura de seu nome próprio, como do material íntimo, que, de tão recorrentes, aportam na convencionalização de sua poesia como intento autobiográfico. Mas, pense-se também este intento a reboque da vontade e do controle de uma poeta que livra sua escrita de um juízo parcial e único, para dizê-la no extremo oposto, buscando a soltura que lhe é de destino, quando em notações dissimuladas, de sustentação, no mínimo, ambivalente. Escrita que se compensa “como experiência de deslocamento, traslado, deriva” (SÜSSEKIND, 1995, p. 57), indo da “forma sem norma”, (sub)vertida em poema-minuto, pelo seu “impulso de coloquialização” (SÜSSEKIND, 1995, p. 17), ao

Soneto

Pergunto aqui se sou louca
 Quem quem saberá dizer
 Pergunto mais, se sou sã
 E ainda mais, se sou eu

Que uso o viés pra amar
 E finjo fingir que finjo
 Adorar o fingimento
 Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores
 Quem é loura donzela
 Que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém
 É um fenômeno mor
 Ou é um lapso sutil?

inconfissões – 21.10.68 (CESAR, 1999c, p. 38).

que, em sua fixidez – aqui devidamente obedecida pela escrita de quatorze versos dispostos em dois quartetos e dois tercetos²⁴ – parece sugerir de imediato uma atitude para lá de controversa por parte de Ana Cristina Cesar, se caso já não tivéssemos tomado nota de sua postura literária, que pervaga uma enorme gama de estilo com o objetivo de que o exame da subjetividade esteja inextricavelmente à ela ligado. Importa perceber nesse processo que a poesia, ao final, sente-se

²⁴ Repare-se que os versos são redondilhos maiores, o que reafirma a preocupação com a forma.

igualmente atraída por diferentes opções e dilemas, promovendo com isso, para nos referirmos mais uma vez à teoria lejeuniana, uma espécie de laboratório não apenas da introspecção, como da criação, na sua mais variada natureza. Assim, não é gratuito o fato de esse poema se aproximar em alguma medida do gênero diário.

A escrita do soneto é análoga: do autorretrato do sujeito que tenta se estabelecer em chave dialógica – versos que veem no outro, na condição de outrem ou na condição de mero desdobramento do eu, ou nas duas condições em simultâneo, o mote para a construção da imagem subjetiva – passa-se à dinâmica dos testes e das reflexões acerca da validade das ideias que a autora pretende desenvolver ao longo de sua obra. Por isso, a alusão ao diário remete aqui a um espaço de análise, cujas questões de foro íntimo, quando transcritas para o papel, darão ao sujeito a possibilidade de uma autoavaliação distanciada, donde o resultado último poderá se repetir ou se transformar, “fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar” quaisquer “certezas” (LEJEUNE, 2008, p. 263). Decorre daí que, em muitas atividades humanas, especialmente a da criação literária, o diário se afeiçoe mesmo a “um *método de trabalho*” (LEJEUNE, 2008, p. 264; grifo do autor). É essa mobilidade de função estilística e de identidade que Ana Cristina toma para si como paradigmática, a fim de seguir adorando o fingimento, bem como para fingir ser fingida – se como “fenômeno mor” ou como “lapso sutil”, tanto faz; ao leitor, talvez, caiba definir a intensidade.

“Soneto” consegue, pois, representar grande parte do que Philippe Lejeune (2008, p. 285-286) elege como características obrigatórias a todo diário que se pretenda “verdadeiro e autêntico”. É, pois, que ele deve ser: “lacunar” (no poema, o sujeito deixa-se por completar), “redundante e repetitivo” (o poema gira em torno de uma mesma problemática, a captura da identidade do sujeito) e “não narrativo” (não há no poema o desenvolvimento de uma narrativa com início, meio e fim, e os últimos versos não apenas deixam de estabelecer o sujeito em palavra definitiva, como ainda o lançam em perguntas direcionadas aos “senhores”, muito provavelmente uma alcunha respeitosa que aos leitores lhes é de destino). Das características que o autor de *O pacto autobiográfico* assinala como fundamentais, restaram duas, a descontinuidade e a alusão, que parecem resistir, em certa medida, a uma relação mais direta com o poema. Pensemos a respeito. Sobre a descontinuidade, ela não se valida no ponto em que o sujeito permanece numa investigação integral de si mesmo, de outra sorte, restitui seu valor quando pensada segundo a oscilação da subjetividade, então, em jogo no “Soneto”. Outro foco, outro

enfoque: a ideia da descontinuidade se faz profundamente fecunda na associação de sua prática à função deliberativa do diário. Ou seja: o que à primeira vista sugere uma conciliação de contrários – afinal, como resolver ou decidir por, no mínimo, entre isto ou aquilo, se nem mesmo há a informação precisa de suas delimitações? – num segundo momento, abre campo para o “debate”, para o “diálogo”, de maneira que essas discussões, não levando a tomada de decisão alguma, podem, de acordo com Lejeune (2008, p. 263), “estimular a hesitação”.

No que concerne à alusão, sua lembrança aqui se justifica não por sua faculdade mnemônica – em fazer com que o diarista se torne reconhecível, com o passar do tempo, por meio de sua escrita registrada e guardada –, mas pelo que ela “contém em suspenso”, quer dizer, por “*outra coisa* além do que [está] escrito”, contudo, “apenas para aquele que a escreveu, toda uma ‘referência’ à qual ele próprio, aliás, só tem acesso através dela e que não existe para nenhum outro leitor” (LEJEUNE, 2008, p. 285; grifos do autor). Nesse sentido, traremos à baila os dois últimos versos do primeiro terceto: “Quem é loura donzela/ Que se chama Ana Cristina”. De novo, a presença do nome da escritora na escritura, além da referência ao seu aspecto físico, o de “loura donzela”, que tanto a particularizou em vida²⁵, suscitam o travo da associação direta. No entanto, se, no poema, o sujeito, cuja identidade definitiva, como vimos, está ainda por fazer-se, ou, por definir-se, seria possível pensá-lo como modelo artificioso, que “se diz ser alguém” que, necessariamente, ele pode não ser, ou, de fato não é, graças ao fingimento – a consciência sã do ofício criativo – que a cada intervenção poética o situa em novos cursos subjetivos. Logo, se Ana Cristina Cesar está *realmente* (com a utilização intencional do advérbio) contida em Ana Cristina, isso é algo que não apenas foge (quase que) por inteiro de nosso alcance, como resgata no “Soneto” sua qualidade literária, ainda que às avessas. Disso provém o hábito de os poemas, aqui, serem vistos com sua denominação revezada noutros gêneros, o que torna pertinente chamarmos de poeta a autora, e a autora de poeta, e a pouca, ou nenhuma delimitação (empírica ou lírica) do sujeito, da subjetividade, quando se está diante de uma estrutura entreligada, afinal, tão complexa. Que resiste ao fecho definitivo. Que a própria materialização da brochura segurada pelas mãos do leitor não o encaminha para saída alguma, a bem dizer, mascarada pela conotação

²⁵ Se recorrermos à biografia de Ana Cristina Cesar, logo, saberemos que o termo “loura donzela” fora pronunciado com uma fina, porém, cortante ironia. Isso porque uma das coisas que mais causava incômodo à poeta era o fato de muitos a reconhecerem apenas por sua bela aparência. Não por acaso, em conversa com o escritor e cronista José Castello (1999, p. 201), Ana Cristina, em tom de desabafo, chega a afirmar que a beleza a “afasta do mundo” e mais: “Todos se referem a ela, mas ela não sou eu”.

intervalar da inscrição “poesia/ prosa”²⁶, de cuja luz, todas as edições mais cuidadas das obras de Ana Cristina – graças, sobretudo, ao seu curador de muitos anos, Armando Freitas Filho – tiram proveito. Armando as recheou com composições de fotos e manuscritos da poeta, o que acabou autorizando, voluntária ou involuntariamente, os leitores de Ana C. a se sentirem mais próximos dela, numa relação de intimidade que beira a familiar, com direito à alternância, entre afetuosa e conflitante, que lhe é tão típica²⁷.

Isso posto, pensemos em como o seu

Jornal íntimo

à Clara

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouí a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua.

27 de junho

Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui fazer as reclamações devidas. Me sinto em Marienbad junto dele. Perdi meu pente. Recitei a propósito fantasias capilares, descabelos, pêlos subindo pelo pescoço. Quando Binder perguntou do banheiro o que eu dizia respondi “Nada” funebremente.

26 de junho

Célia também deu de criticar meu estilo nas reuniões. Ambíguo e sobrecarregado. Os excessos seriam gratuitos. Binder prefere a hipótese da sedução. Os dois discutem como gatos enquanto rumbas me sacolejam.

25 de junho

Quando acabei O Jardim de Caminhos que se Bifurcam uma

²⁶ Como se vê, com esta inscrição, Ana Cristina mostrou-se coerente com a proposta de seu “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2008): o da hibridização dos gêneros literários.

²⁷ Também em *Antigos e soltos* (2008), a reprodução dos manuscritos, as várias versões de um mesmo poema, que testemunham o processo criativo de Ana Cristina, além, claro, da cor e do formato do livro, que lembram a “pasta rosa”, onde ela guardava seus poemas, nos fazem sentir intimamente próximos da poeta.

urticária me atacou o corpo. Comemos pato no almoço. Binder me afaga sempre no lugar errado.

27 de junho

O prurido só passou com a datilografia. Copiei trinta páginas de Escola de Mulheres no original sem errar. Célia irrompeu pela sala batendo com a língua nos dentes. Célia é uma obsessiva.

28 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia para baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada.

30 de junho

Célia desceu as escadas de quatro. Insisti no despropósito do ato. Comemos outra vez aquela ave no almoço. Fungo e suspiro antes de deitar. Voltei ao (CESAR, 1999a, p. 109-110).

segue o movimento de tensão que há nos dois poemas anteriores ao enlaçar o sujeito ao ritmo da inquietação ruminante de sua escrita interior, persistindo de modo obsessivo e apurado, por entre a abdicação da lógica do tempo. A base na qual a figuração subjetiva se entronca não chega, portanto, a ser nova: na agônica combinação dos paradoxos é onde se situa toda a demora das experiências, do quadro amoroso e da sensibilidade perspicaz. A linearidade descartada do calendário do mês de junho, cujo ano, inclusive, não se tem conhecimento, equipara-se à desordem sentimental do sujeito, e faz com que a poesia disso dependa para se instalar. Ocorre que o embaralhamento das datas, a repetição por três vezes de uma delas (“27 de junho”), bem como o “começo” e o “final” – se é que podemos falar nesses termos – do poema-diário, inscritos no mesmo dia, “30 de junho”, representam mais uma vez a defesa da descontinuidade (agora bem mais amplificada) e, ainda, da resistência e da duração, respectivamente –, muito embora as duas últimas não possam ser tomadas, assim, tão em separado. Além disso, todas estão, na realidade, entrevistas sob o mesmo compromisso, o de estimular a percepção do jornal íntimo – expressão que em francês (*journal intime*), não por acaso, significa diário²⁸ – em seu valor menos esperado, o da insinceridade. Isso porque, como diria Blanchot (2005, p. 270-271), “ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário”, uma vez que a “sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita”.

²⁸ Cf. observação bem lembrada de Lejeune (2008), que aqui só intensifica a aproximação do gênero diário com o gênero poético.

No que concerne ao aspecto descontínuo, o poema divide-se entre o simples registro da vida social cotidiana do sujeito e a expressão elaborada e meditada que dela resulta, fazendo supor uma sequência de tempo que seja completamente dependente e obstinada da forma introspectiva que, de tão ostensiva, chega a confundir-se com os próprios fatos. A subjetividade, nesse caso, valerá o peso de sua manifestação expandida na sensível confusão de seu relato, na soma de todas as palavras dissipadas, cujo processo e sentido deixam outro tipo de saldo que não o da disciplina. Assim, referências como “O Jardim de Caminhos²⁹ que se Bifurcam”, de Jorge Luis Borges, e o filme de Alain Resnais – *O ano passado em Marienbad*, ou, simplesmente *Marienbad*, conforme o poema – concorrem para dar maior força e relevo à descontinuidade.

Da primeira referência, apanha-se a resolução labiríntica de que se vale Borges (2001) para compor seu conto. Nele, há o acionamento de uma narrativa não linear que, em tempo, ação e intenção, se adequa ao projeto, um tanto ambicioso, da personagem Ts’ui Pen, que é o de escrever um livro cuja estrutura atendesse aos chamados de uma ordenação cronológica completamente caótica. Nas palavras da própria personagem, a expressão do seu desejo se definiria na construção de um romance que fosse “uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo” (BORGES, 2001, p. 112), e que, por isso mesmo, passado, presente e futuro deveriam ser percebidos de maneira indistinta. Assim, livro e labirinto para Ts’ui Pen seriam “um único objeto” (BORGES, 2001, p. 109), de modo a qualificar a narrativa como infinita, donde seu apelo circular proporia que a “última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente” (BORGES, 2001, p. 110). Como se pode constatar, essa é uma ideia que aplica no decorrer de todo o poema de Ana Cristina, mas que se dita, com maior rigor, nas duas últimas palavras do último verso: “Voltei ao”, e nos deixa à deriva do final; é como se tivéssemos acesso apenas ao bilhete de ida.

A referência ao conto de Borges (2001) ainda é significativa para o poema na medida em que a “controvérsia filosófica”, de verve metafísica e mítica, “que usurpa boa parte do romance” de Ts’ui Pen, aproxima “o problema abismal do tempo” à própria obra, que é, por definição, “uma imagem incompleta, mas não falsa do universo” como a concebida pela personagem (BORGES, 2001, p. 112-113). Dessa relação contígua, não resta dúvida de que o romance, em questão, é mesmo “um acervo indeciso de rascunhos contraditórios” (BORGES, 2001, p. 108), que, enquanto tal, dispensa o sujeito do impasse da decisão única para lhe

²⁹ Palavra traduzida em português também como “veredas”, como é o caso da edição citada neste trabalho.

proporcionar o aceite simultâneo (a bifurcação³⁰) de todas as alternativas – prática constante, como se tem percebido, no estilo “ambíguo/ e sobrecarregado [...]” de Ana Cristina Cesar.

Quanto ao filme de Alain Resnais, a referência coloca-se, ainda, e incisivamente, nos mesmos termos do movimento labiríntico do poema e do conto, mas, com alguns acréscimos, aderindo espaço e tempo a condições particulares do campo amoroso. Não por acaso, *O ano passado em Marienbad*, lançado em 1961, tem como roteirista o escritor Alain Robbe-Grillet (fundador e principal expoente da geração do *nouveau roman* que tinha como objetivo romper com a forma tradicional de narrar) e é considerado um dos clássicos que antecederam toda a ousadia formal do movimento artístico do cinema francês conhecido por *Nouvelle Vague*. Essa escolha pelo trabalho conjunto com o romancista, por sua fidelidade ao *métier* literário, diz respeito à garantia de frescor e dramaticidade – dotada do senso de espetáculo –, por meio dos quais, o cinema, de acordo com Resnais, em entrevista a Bernard Pingaud (1969, p. 167), pode “prestar-se à improvisação”, ainda que ilusória, uma vez que ela é apenas um entre tantos frutos que os efeitos de uma boa direção podem proporcionar. Tão logo se verifica que a incursão de Resnais pela literatura inscreva *Marienbad* numa lógica própria, que de tão interna, faz com que ela seja “a lógica dos sentimentos” (SAMSON, 1969, p. 175), e venha seguida da renúncia do clamor expressionista, então em voga. Resnais consegue, pois,

[...] exprimir a fugacidade das imagens mentais, a fixidez das imagens do sonho, a simplicidade da imaginação; sua “encenação” esposa sutilmente a demarche dos personagens em seus tateamentos, hesitações, mentiras, na imprecisão de suas recordações (SAMSON, 1969, p. 179; grifo do autor).

É sob o signo da contradição, de par com a sucessão sobreposta de planos entrecruzados, de uma hesitação inarredável, e do desencontro voluntário entre som e imagem, modalizada pela mescla de vozes³¹ – estas, não raro, reticentes – que *Marienbad* se desenvolve.

³⁰ Interessante evidenciar que também no conto de Borges (2001) há a alusão a outras referências, como é o caso da filosofia dos *Mundos Possíveis*, de Leibniz, de quem, segundo Deleuze (1991, p. 97), o escritor argentino torna-se “discípulo” quando decide, por meio da figura do “filósofo-arquiteto-chinês”, Ts’ui Pen, inventar um “jardim das veredas que se bifurcam”: verdadeiro “labirinto barroco”, onde as “séries infinitas convergem e divergem”, sob uma mesma “trama de tempo”. Assim, “bifurcação” e “impossibilidade” são termos que Borges toma de empréstimo de Leibniz para pensar as coisas tal como o filósofo o fez, isto é, sob uma perspectiva inclusiva, em que mundos divergentes poderiam perfeitamente coexistir.

³¹ Também no poema, percebemos a presença de muitas vozes: anônimas, identificadas (Célia, Binder) e ilustres (além de Borges e Resnais, o Molière de *Escola de Mulheres*, Stanley Donen e Gene Kelly, de *Cantando na chuva*), que podem confundir-se com a própria voz do sujeito, na medida em que estão a seu serviço, endossando suas ideias. Além disso, vale lembrar que essas vozes da tradição cultural são mencionadas não nominalmente, mas pelo título

Tanto pertinente que as personagens, mesmo as centrais, nem sequer nos dão a conhecer seus nomes – o que só corrobora com o delineamento confuso de suas identidades – e são, a todo instante, expostas a favor de um realismo psicológico, com o qual e pelo qual se constrói o que, para Resnais, é o “espetáculo fundamental”: o retrato do “inconsciente”³². Isso porque, segundo o diretor francês, mesmo o realismo não deve afugentar-se das ambiguidades. Pelo contrário. Para o cineasta, a hesitação nesse caso deveria dar-se de forma tão necessária, quanto comum, já que a montagem de seus filmes, sobretudo o que aqui se está discutindo, lida com a transposição da realidade para o imaginário, em que a primeira se torna devidamente manipulável por meio dos recursos audiovisuais requeridos pela segunda. Essa manipulação, contudo, deixa entender que o sentido em sua totalidade escapa ao simples desenrolar do entrecho – centrado no triângulo amoroso do Narrador, da Mulher – por quem o narrador se diz ter envolvido um ano atrás e que tenta, por essa razão, convencê-la a ir embora com ele –, e o Homem, com o qual ela se encontra no presente – à medida que, estando imerso numa atmosfera de mistérios e encontros desajustados, fará com que as explicações mais elucidativas fiquem a encargo do público em seu estado mais crítico (SAMSON, 1969).

Resnais provoca o espectador “através da fluidez fascinante do ritmo combinado com a violência das intenções” (SAMSON, 1969, p. 170), que, em *O ano passado em Marienbad*, assume contornos mais expressivos a ponto de conferir seu próprio desfecho uma noção não terminada, definitiva, mas, circular. Nesse caso, a fala aleatória: “Conhece o ditado: do princípio ao fim”, pronunciada mais de uma vez no filme pela voz do narrador, está para o verso de Ana Cristina: “Acho uma citação que me preocupa: ‘Não basta produzir/ contradições, é preciso explicá-las’”. Em ambos os casos, o que há é uma fina ironia, uma falsa esperança, falsa insinuação de que em algum momento as coisas irão clarear-se, quando na verdade o que ocorre é o contrário, o seu obscurecimento. Dito isso, torna-se possível avistar que por detrás da discreta menção a *Marienbad*, feita por Ana C., em seu “Jornal íntimo”, subsiste a afirmação de que seus versos, tal como as cenas do filme, animam-se de um delicado rigor que, somado ao “lirismo crítico”³³, a tudo testemunha, facultando ao leitor/ espectador o poder de decifrá-los e até de imaginá-los como um entre vários possíveis finais.

(original ou modificado) de sua obra, o que, por essa razão, pressupõe, como de costume na poética de Ana Cristina Cesar, a figura de um leitor iniciado e participativo.

³² Cf. entrevista já mencionada que Resnais concedeu a Pingaud (1969, p. 156).

³³ Termo tomado de empréstimo de Pirre Samson (1969, p. 169).

A linha da descontinuidade também põe em causa o “suporte” – de que nos fala Lejeune (2008) – escolhido por Ana Cristina Cesar, ao escrever o seu “Jornal íntimo”, que, se por sua natureza anticronológica, nos faz pensá-lo subsumido em “folhas soltas”, por seu caráter circular e repetitivo (mais uma vez destacamos a insistência do sujeito para com a data “27 de junho”), já nos incita a pensá-lo sob o corpo de um “caderno”, onde se consegue “cicatrizando, encadear e fundir tudo”, fazendo dele uma “espécie de seguro de vida”; que, como corolário, confere ao escritor as noções de “unidade” e “duração” (LEJEUNE, 2008, p. 292-293). Dessa maneira, a forma mais precária, o estilo e a intenção sempre a serviço do provisório, tanto deste poema, como de outros, tocam em cheio na coerência dos “bastidores da criação escrita” de Ana Cristina, donde “hesitações, cortes, repetições obsessivas” (BOSI, 2008, p. 11), se, por certo, se davam nas formas de bilhetes, guardanapos, envelopes, meros rascunhos, papezinhos..., ao final, ou, ao seu abandono, eram todos reunidos por ela em um só lugar: numa pasta grande, de cor rosa e de lombada sanfonada, dividida em seções. Mas, sua sequência, como não poderia deixar de ser, revezava-se entre organizada e aleatória (BOSI, 2008), espelhando toda a lógica subjetiva e passional (per)seguida pela poeta.

Todavia, se por um lado “a poética de Ana Cristina busca a apreensão impossível da vida enquanto acontece, [...] aproximando ao máximo a experiência e sua expressão” (BOSI, 2008, p. 11), por outro, é preciso reconhecer que esse processo é, segundo Sússekind (1995, p. 35), “resultado de uma lenta conquista”; prova disso é que a autora de *A teus pés* – são ainda palavras da crítica – ao “brinca[r] diretamente com o que cham[ou] de ‘obscurantismo biografílico’ (SÜSSEKIND, 1995, p. 41; grifo da autora), enunciou-se ancorada na figura do outro. Este, por seu turno, exigido como compromisso prévio, fosse na pele de um interlocutor específico, fosse no seu suposto leitor, ou, mesmo, na sua pessoa desdobrada.

Quanto às defesas da resistência e da duração, sobre as quais já nos referimos, restamos dizê-las também em atrelado apuramento à forma temporal subjetivamente construída pelo poema, que as coteja, pois e principalmente como “experiência psicológica” (ao modo da filosofia bergsoniana). Feito isso, é natural que o acúmulo das experiências do sujeito deixe de ser “medido” para ser “sentido”, que “de quantidade” ele “retorne ao estado de qualidade” e que “a avaliação matemática do tempo transcorrido deix[e] de ser feita” para “cede[r] lugar a um instinto confuso” (BERGSON, 2006, p. 4) e, ainda, dar trânsito livre à repetição de um mesmo dia, bem como ao branco das páginas dos dias que não resistem interna e afetivamente. Assim, a

fixação do sujeito pelo “27 de junho” pode ser entendida como uma realidade durável, que, situada a um movimento de infundável criação (ainda na esteira bergsoniana), permite que esta mesma data, não apenas seja assistida em sua riqueza factual, como permite que se imponha concessiva ao conhecimento intuitivo do eu, de forma imprevisível e livre.

É esse conhecimento intuitivo – que se quer desautomatizado e oposto ao conhecimento intelectual (BERGSON, 2006) – que delega tudo o que houve na realidade concreta do sujeito a uma outra realidade, a um outro tempo, razoavelmente inseridos na eminência dinâmica e absoluta da criação, ainda que e, sobremaneira, na vocação de seu vacilo. Vacilo que deixa o sujeito “à mercê do impossível”, mas também “do real” (CESAR, 1999a, p. 58), temendo, pois, “registrar a indevida fenda” através da “efusão de palavras” (CESAR, 2008, p. 126) que o envolve e nos convence quando lhe escapa, voluntária ou involuntariamente, o controle.

III. Considerações de circunstância ou versos que correm entre a memória e o esquecimento, o rastro e a rasura

*Anjos ou deuses, sempre nós tivemos,
A visão perturbada de que acima
De nós e compelindo-nos
Agem outras presenças.*

Fernando Pessoa, em *Poesia completa de Ricardo Reis*, p. 47.

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu.
Clarice Lispector, em “Lembrar-se”, p. 24.

*Conheci a memória,
essa moeda que não é nunca a mesma.*
Jorge Luis Borges, em “João 1, 14”, p. 21.

PRECEDIDA DO epíteto sagrado, a poesia – na condição de sua forjadura provir de um sopro inspirado –, não poucas vezes ao longo de sua história, sitiou função e motivos espiritualistas e de religiosidade, pondo a descoberto o exame do sobrenatural, numa escrita investida de caráter tão místico quanto mítico, engendradora de inflexão mágica e divina, que fazia dos homens constantes poetas em oração. Nesse particular, insurge-se a figura das Musas que, a um só tempo baliza e domina a expressão poética, por meio da plenitude ininterrupta de suas vozes, encarnaria, de palavra em palavra, o compromisso da desforra do espírito dos bardos, arranjando-as, cada qual, em versos de transcendência, movida a surpreendente autenticidade. “A criação poética” passa a ser, com efeito, “um mistério porque consiste num falar dos deuses pela boca humana” (PAZ, 1982, p.196). No cerne dessa assertiva, de acordo com Octavio Paz (1982, p. 191), instala-se a ambiguidade dos testemunhos da esteira da criação, uma vez que, segundo o autor, não se pode negar a existência de uma “colaboração fatal e inesperada”, podendo ela assumir “a aparência de uma intromissão”. Paz (1982, p. 191) afirma, ainda, que “a voz do poeta é e não é sua” e questiona: “como se chama, quem é esse que interrompe meu discurso e me obriga a dizer coisas que eu não pretendia dizer? Alguns o chamam de demônio, musa, espírito, gênio; outros o dizem trabalho, acaso, inconsciente, razão”.

Essa tese sustenta-se desde Platão que, em sua obra de juventude, intitulada *Sobre a inspiração poética (Íon)*, assinala, por meio do diálogo entre Sócrates e o rapsodo Íon, a possibilidade, senão exclusiva, própria da criação de toda poesia: o estado de posse, que casa delírio e passividade, o qual o poeta deve, sintomaticamente entusiasmado, deixar-se acometer. O

diálogo entroniza a profusão poética, desde sempre, à benfeitoria de uma “porção divina”, já que, para Sócrates,

[...] é certo que os poetas nos dizem que é colhendo nas fontes de *mel* de certos jardins e vales das Musas que nos trazem as *melodias* – tal qual as abelhas, também eles próprios dessa maneira voando. E estão dizendo a verdade: porque o poeta é coisa leve, e alada, e sagrada, e não pode poetar até que se torne inspirado e fora de si, e a razão não esteja mais presente nele. Até conquistar tal coisa, todo homem é incapaz de poetar [...] (PLATÃO, 2008, p. 33; grifos do autor).

A ideia de que as Musas franqueiam a disposição poética aos seus ditames é válida no que ela tem de favorável à exaltação dos princípios, não da escrita, mas da oralidade – veiculadora de educação e conhecimento entre os povos –, que entre os gregos, traduzia-se no sinal de abertura ao espírito homérico da inventiva; assim, os poetas, na iminência sedutora dos deuses, mobilizavam-se com o canto da origem de todas as coisas, num apanhado das mais belas e variadas formas de poesia, em que todas seriam confessas dos mitos fundadores da tradição. Disso decorre que os procedimentos divinos, atuando como forças causais, ao mesmo tempo, representam, reafirmam e versam também um alcance outro, o de assunção ao mítico, dando a entender que “o mito e a religião entretecem-se sem costura” (STEINER, 1993, p. 195), posto que o mito, é “uma fala”, porém, não uma fala qualquer, mas “um modo de significação, uma forma”, em que se impõem “limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade” (BARTHES, 2003, p. 199). Além disso, “o mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira *como* a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais” (BARTHES, 2003, p. 200; grifo nosso), o que em dicção e objetivo o torna próximo à arte literária, conforme será discutido posteriormente.

Mais: a poesia desdobra o sagrado, fustigando, ao nível litúrgico, o revestimento simbólico de sua própria significação, que, com o apresto expressivo da palavra, fixa, conferindo-lhe sincretismo, o elogio ao profano, porém, sem que com isso os contornos de distinção de um e de outro – conquanto de pronto se possa imaginar – se tornem demarcados. Essa espécie de simbiose, ou conceito do mesmo, como atestam as palavras de Paz (1982) supracitadas, alarga, o mais das vezes, a exaltação e o funcionamento da faculdade poética, que em contraposição à inscrição hegemônica do número excessivo de musas e de presenças angélicas (tão ao gosto e agrado de um Rilke), flagra, em soma, ação e sentido humanos. Pois, ainda que “toda a poesia repous[e] sobre uma activa associação de ideias – uma espontânea, deliberada e ideal *produção*

do acaso”, não se pode negar que isso só lhe é facultado graças à figura física do poeta que “utiliza as coisas e as palavras como *teclas*” (NOVALIS, 1992, p. 111; grifos do autor).

Ocorre que a própria tentativa de definir a poesia, para além de sua declarada particularidade, faz eco ao que expusemos até aqui. Isso porque tal tentativa, ao mesmo tempo em que configura, desfaz possibilidades, exercitando travas que, se não necessariamente solucionam, implicam tatear sentidos no interior do poema entre a exigência da forma e o método de arranjo utilizado que, ao fim e ao cabo, a inserem na franja da precisão, apenas. Daí nos parece oportuno lembrar das proposições de Manuel Bandeira, secundadas de Schiller, quando da compreensão a despeito da poesia:

Um dia, ao começar a escrever um livro didático sobre literatura, tive que dar uma definição da poesia e embатуquei. [...] No apêto me socorri de Schiller, em quem o crítico era tão grande quanto o poeta, e disse com êle: “Poesia é a força que atua de maneira divina e inapreendida, além e acima da consciência”.

Sabeis o que é atuar de maneira divina? Confesso lisamente que não sei. Mas conheço da poesia, por experiência própria, essa maneira inapreendida de ação: nunca pude explicar, em muitos casos, a emoção que me assaltava ao ouvir ou ao ler certos versos, certas combinações de palavras (BANDEIRA, 1954, p. 107).

A rigor, as palavras de Bandeira (1954) parecem estar condenadas à insuficiência da produção no nascedouro da criação poética, posto que esta reclama recursos artificiais, numa confirmação atualizada da noção aristotélica de poesia como forma que reproduz por imitação. Ocorre que a inspiração até poderia ser parte da verdade de sua condição inicial, existencial, sendo a outra, produto da marcha disciplinada e arguta dos esforços intuitivos ocorridos no trânsito nervoso e urgente da consciência do *fabbro* do verso. E, para muito além da simplória abordagem dicotômica, é preciso projetar, com senso e olhares maiores, uma ordem dialética da poesia, que seja recortável contra os extremos, não forçando, até o fim, a nota de inexistência tanto do milagre das palavras contingentes, como da prática tributária de inveterada reelaboração, esta, por seu turno, conjuntiva das experiências gozadas em vida pelo poeta. Outro aspecto, por sinal reverberativo, que atravessa a fala do autor de *A cinza das horas* e se apresenta como inarredável de toda poesia, vale-se da vontade da forma associada àquilo que, seguramente, cabe por direito àquele que escreve: deixar-se levar pelos arroubos alçados de pouca compreensão e reunidos na emoção em chave dialogada com o produto final, ou com coisa que o valha. De todo modo, conforme alerta Paul Valéry (1999, p. 194), “é preciso tomar cuidado com as primeiras

palavras que pronunciam uma questão em nosso espírito”, já que estas, por si só, representam apenas o estado de poesia e não sua condição de materialidade verbal: o poema. Logo, para que haja a sobrevida da “perturbação inicial e *sempre accidental*” (VALÉRY, 1999, p. 197; grifo do autor) que acerca o poeta, este deverá imprimir-lhe o valor de arte, manejando-a de acordo com os estratagemas de sua mecânica lírica.

Chama a atenção, nesse sentido, o quadro que se estabelece de semelhanças entre o que caracteriza a poesia e o mito, para retomarmos a fundamentação barthesiana, donde o sentido deste se aproxima ao daquela na medida mesma formal como se lhe impõe e designa através do estatuto da linguagem. “O sentido”, nesse caso, “passa a ser para a forma como que uma reserva instantânea de história, como uma riqueza submissa, que é possível aproximar e afastar numa espécie de rápida alternância”, em que “a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido e aí se alimentar” ou até “se esconder nele. É esse interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito” (BARTHES, 2003, p. 209) e, em relação de contiguidade, a poesia. Emergindo frágil e, assim, ilimitado, e por essa razão dando mostras de sua “espessura virtual”, o mito, assim como a poesia, provoca sentidos vários, ao invés de resistilos, incitando a uma nova interpretação a cada experiência de (re-)leitura e mesmo de reescritura, permitindo-nos afirmar que a língua, com todo o seu poder de expressividade, propõe-lhe, então, “um sentido aberto” (BARTHES, 2003, p. 224).

Esse sentido aberto representa, também, um caminho de acesso à fruição da expressividade e, por conseguinte, do escrutínio com as palavras com o qual lida o poeta, promovendo menos o objeto que o modo como este se converte em realidade entremeadada ao texto, em suma: em arte. Insólitas e fantásticas, algumas, contundentes todas, a reboque da liberdade que atravessa o coração da ficção, as escrituras poéticas reputam – para adotarmos os termos que o filósofo Vilém Flusser, na esteira humboldtiana, faz uso, em sua *Língua e Realidade* – o movimento “formador”, “criador” e “propagador” da realidade, ancorado numa acepção de língua que, sendo potencializada, “abrange tudo aquilo que é chamado, comumente, de *originalidade*. Essa palavra é apropriada, já que indica que a poesia é o lugar onde novas frases têm sua origem” e onde são oferecidos os “novos conceitos (palavras) e novas regras” (FLUSSER, 2007, p. 148-149; grifo do autor), traduzidos como sintaxe particular de cada poeta.

Estando, aliás, distante do terreno da realidade propriamente dita, esta é, aqui, revisada (e revisitada), tendo seu julgamento pautado não por sua expressão, mas por sua

significação (BARTHES, 2003). Quer dizer: “a linguagem do escritor não está encarregada de *representar* o real, mas de significá-lo”, (BARTHES, 2003, p. 229; grifo do autor), encerrando, nele, toda a sorte de aprendizagem da criação. Seu fascínio consiste, pois, em conferir integridade à estruturação verbal, dando-lhe medida de contenção àqueles que, como o Platão (2001), do livro X, d’A *República*, hostilizavam, condenando: a competência do poeta em imitar artificializando o real, percorrendo uma espécie de mundo substituto, ainda que este tenha sido descolado da história. Decorre que o chamado “mundo das ideias” torna-se secundário: o inteligível cede espaço ao sensível, numa formação poética vazada pelo ritmo original, porque de aspiração mítica.

Todas essas digressões vêm a favor do exercício de aproximação aqui pretendido: a poesia como palco de pesquisa dos mitos, em cuja procura, o espaço verbal, sendo o mesmo, conforme identifica Northrop Frye (2000), torna-se revelador dos sentidos simbólico e filosófico, por meio dos quais os versos encontram-se imantados. Se mito e poesia podem ser identificáveis à existência singular de cada um e, também, à existência mútua – num movimento ambíguo e de mão-dupla –, ambas as possibilidades são-nos colocadas para que possam ser justamente, à vista das Musas, submetidas a um processo forjado à vontade das necessidades de cada poeta. O desafio que se lhe apresenta configura-se, desde então, aos domínios de entrega ao mito que, podendo ser “contado e recontado”, “modificado ou elaborado” (FRYE, 2000, p. 40), faz dele o caminho estreito à liberdade factual e cronológica, sendo que “a rememoração do passado tem como contrapartida necessária o ‘esquecimento’ do tempo presente” (VERNANT, 1973, p. 78; grifo do autor). Eis, portanto, os caminhos traçados para a criação de uma mitologia (poética) da memória e do esquecimento.

Nela, coroa-se, junto das Musas – que comandadas pela deusa e mãe de todas elas, *Mnemosyne*, irmã de Cronos e Oceanos, personifica a memória – uma escritura sorvida dos tempos passado e futuro, antes detidos pela cronologia, um quadro vivo de ambos através do *re*-conhecimento, pela linguagem do presente; ao dizê-lo, o poeta confirma, conhecendo novamente o que noutra oportunidade tivera contato, mas, agora, nomeando com fins de doar sentido às coisas que, até então, passaram despercebidas de sua fortuna de instantes. A poesia, servida desse poder de contrapeso que é a presença das Musas, passa a caracterizar-se como resposta à máxima totalidade de conhecimento espreado em suas múltiplas associações, impressões e significados.

O que faz jus à condição assumida por todo poeta inspirado que, em uma definição feliz, Murilo Mendes (1994, p. 296) chamou de “fragmento de Deus”.

Assim, se as palavras do poeta, a um só tempo, “são e não são suas”, conforme já ressaltamos, podemos dizer que, na verdade, a sua voz representa o ritmo de todas “as vozes do mundo, às quais ele dá um novo sentido”; sendo ele próprio, o poeta, “algo constantemente alheio, algo que está sempre sendo outro” (PAZ, 1982, p. 217). Daí resulta satisfatória a similitude de existência do mito com a poesia, uma vez que esta “é a revelação de nossa condição original porque por ela o homem [...] se nomeia outro, e assim ele é ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro” (PAZ, 1982, p. 217). Já Hesíodo, em sua *Teogonia*, otimizava os domínios da expressão, dando a entender que a presença das coisas passadas ou futuras estaria imbricada a quem ele denomina como filha das Musas: a linguagem. Entretanto, tais Musas

[...] um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpíades, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (HESÍODO, 2006, p. 103).

Esse excerto alude bem à competência das Musas sobre o ser da poesia, pois, dispondo-se tanto da capacidade de revelação (*alethéa*), quanto da de esquecimento (*lesmosyne*), e dignos de igual apreço linguístico, animam o percurso o qual o poeta é rendido, se de simulação ou de dissimulação. Ao lirismo, incumbe-se a expansão das formas as mais variadas, quase sempre inclinadas por uma, ou mais de uma, representação imagética que vai constituindo os modos subjetivos do lembrar e do relembrar. O poeta, ao tomar nota de sua memória pessoal, recorre ao registro das imagens resultantes daquilo que um dia vivenciara e que, no momento da escritura, opta por imprimir um olhar interessado, já não tanto pela exatidão descritiva, mas, pela impressão e percepção que, nele, ficaram. Isso equivale ao estreitamento do poeta com a coleção das imagens agudizadas pela memória, que, também, como frisa Alfredo Bosi (2000), sendo um modo de presença, abre espaço para o contato direto, com o objetivo de manter juntas a realidade do objeto em si e a sua existência no próprio poeta. Ou seja, da elaboração sistemática do passado, insurge-se uma correspondência de relação da palavra com o mundo e sua imagem, que resiste persistindo, e vem em comunhão com a partilha poética, face ao elemento fulcral de toda

escritura memorialista: a dispersão dos fatos em abandono à linguagem rebelada aos fragmentos. À aparição das imagens soma-se, portanto, o estofado da criação articulada de palavras. Se a memória é o dado propriamente, a matéria a qual a poesia é construída, arrolada como forma para e do sujeito que percebe a imagem, podemos dizer que seus contornos são tributários do trabalho de percepção subjetiva que faz e perfaz a dinâmica de desejos daquele que recorda, expressando-se (BOSI, 2000).

Palmilhando essas considerações na contemporaneidade, pode-se dizer que a escolha da forma poética pelo discurso desconjuntado, fragmentado, em demasia, é assinalado por uma dicção lírica que, a cada nível e forma variados de rasura e reescritura, se reafirma enfatizada e exacerbadamente. A partir desses polos, o mito se ocupa do desdobramento pela exploração arqueológica, tão necessária, quanto pouco previsível, das experiências internas do sujeito que fala, expondo-se pela passagem apaixonada do tempo, fazendo deste o meio termo conciliador da tensão originalmente propagada. Serão as camadas dessas experiências subjetivas superpostas na memória lírica individual os motivos poéticos míticos. À poesia, destina-se a apreensão dos sinais de sobrevida da memória, ou condicionada a um evento já *realmente* passado, a uma data específica, ou ao próprio olhar crítico do poeta para a tradição literária, numa adesão textual, que não se restringe a unidade de voz, mas, que se adere à(s) outra(s).

Melhor dizendo, é a favor de uma outra possibilidade que a poesia aflora o sentido de sua existência. Graças ao “verbo poético, que torna saliente o confronto entre ser e tempo, entre tempo e espaço”, é que o poeta “pode ampliar ou corrigir detalhes da sua inesgotável memória” (SANTIAGO, 2006, p. 11). Passando a ser orientado pelo veio da rasura, quando assume as rédeas do palimpsesto – que em grego significa “raspado novamente” – o poema adquire o sabor da expectativa, ainda que no plano da imaginação, de se conseguir misturar tempo, espaço e dicção distintos. “O passado”, então, “revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura, não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser” (ELIADE, 2004, p. 108). Ser que, vale ressaltar, tomado da despreocupação de uma identidade absoluta, cuja essência, perda de sua pureza, se abraça aos contornos de outrem, seja encarnando-o, seja rememorando-o. Tem-se, portanto, o flerte com a causa, alcance e consequências dos deslimites do considerado impossível, numa relação que concorre para o

esvaziamento dos protocolos lógicos, cuja representação se dá pela própria marca específica da poesia, como *poiesis* que é.

A memória, para falarmos como Paul Ricœur (2006), não é senão uma das faculdades exploráveis por quem persegue o itinerário do reconhecimento de si próprio. Reconhecimento que, quase sempre, encontra-se ocultado ao modo das esfinges. Para esse filósofo, a memória, mesmo a contrapelo, acaba refugiando-se no exercício do esquecimento, caracterizado como “fúgido, vulnerável, revogável” (RICŒUR, 2006, p. 126). Ocorre que “o problema do esquecimento surge como que de improviso; com efeito, o deciframento dos traços pressupõe que eles foram, como se diz, deixados” (RICŒUR, 2006, p. 126). Esses traços, por sua vez, procedem de maneira muito habitual ao apagamento e, não obstante, podem, ainda, repercutir noutros níveis, como bem assinalou o autor:

Certamente há muitas formas de esquecimento que não dizem respeito ao apagamento de traços, mas sim à astúcia e à má consciência; há também muitas aparências de apagamento que não concorrem senão para a dissimulação daquilo que permanece, pelo contrário, inapagável na experiência memorial. Ainda resta a ameaça de um esquecimento irremediável e definitivo que dá ao trabalho da memória seu caráter dramático. Sim, o esquecimento é o inimigo da memória, e a memória é uma tentativa às vezes desesperada para resgatar alguns destroços do grande naufrágio do esquecimento (RICŒUR, 2006, p. 126).

Se por um lado, remeter-se ao esquecimento significa percebê-lo como “o inimigo da memória”, por outro, é preciso ponderar tal afirmativa, com o intuito de se recusar a integral e sintomática relação de antinomia da parilha memória-esquecimento. Malgrado a costumeira oposição de sentido, o segundo pode, sim, encarnar a forma de desdobramento da primeira, à medida que a memória, desprovendo-se de uma arquitetura definitiva, fixa seu ânimo de expectativa na intervenção criativa, porém, não menos crítica, do esquecimento. Observa-se que ao investir em reparos e rasuras, dignos do não-lembrar, o sujeito lírico abstrai-se da fixidez temporal e engendra uma nova e inesgotável releitura dos fatos, almejando tanto a dissimulação dramatizada, quanto o abrandamento ou o próprio “oblívio de males e pausa de aflições” (HESÍODO, 2006, p. 105).

De acordo com Celia Pedrosa (2000, p. 114), admitir que “lembrar pode significar esquecer”, implica considerar, sobretudo, a inversão da “construção preferencialmente atribuída pela modernidade à relação memória-esquecimento pela ênfase no esquecer para lembrar”. A questão que se impõe, para a autora, é a de que de uma forma ou de outra, isto é, “vencida pelo

esquecimento ou confundida com ele, a memória se constitui [...] em presença ambígua” (PEDROSA, 2000, p. 114). Assim, a constituição do sujeito lírico, ao reconhecer-se por meio de sua memória, e, por conseguinte, de seu esquecimento, torna-se problemática. Lançar-se à tarefa analítica da identidade desse sujeito significa cotejar seus prolongamentos, quer sob a forma de estilhaço, quer sob a forma de desdobramento, demarcando o apogeu de sua crise. Todo esforço estético é direcionado para muito além do estrato formal, já que a coragem da poesia, aqui, é a de, justamente, não ficar imune às vivências do sujeito (no caso, a pessoa do poeta) que, reinventando ou ressignificando, as (re)escreve.

Se a memória, como forma de autorreconhecimento, encontra-se, portanto, a reboque dos apelos da criação, é na poesia que ela colocará o real em xeque, ao deixar transparecer uma equação semelhante à utilizada por Marcel Proust, que, para Walter Benjamin (1994, p. 36-37), é o escritor cuja “imagem” representa “a mais alta expressão fisionômica que a crescente discrepância entre poesia e vida poderia assumir”. Isso porque Proust

[...] não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. [...] Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? (BENJAMIN, 1994, p. 37).

As instigantes proposições e questões lançadas por Benjamin (1994) operam perfeitamente no espaço da poesia quando se reconhece que, ao seu interior, não se deve furtar a impressão das linhas do esquecimento, considerando que os fatos vividos pertencem à clave do finito e o que se recorda, a do ilimitado, porque relaciona tudo o que veio antes com o porvir. Com efeito, pode-se dizer que “é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purs* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Daí, Proust adotar como procedimento não a reflexão, mas a consciência, já que para ele “não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada” (BENJAMIN, 1994, p. 46). À arte, compete o ensejo da revisitação, que, nas mãos do poeta, expressa, com maior vagar, a percepção modificada ou não daquilo que se viveu, portanto. Logo, os fatos corriqueiros são levados pelos movimentos das

águas do rio do esquecimento, o chamado rio Lete, e põem sob suspeita a linha tênue que separa a criação da ação vivida e experimentada pela persona do poeta. Isso porque os poemas quando postos na balança recordação-esquecimento convencem-se de que são mesmo, antes de qualquer coisa, “realidades verbais”¹, para fazermos uso da expressão de Octavio Paz (1973, p. 153), e que porque lançam um novo olhar sobre o cotidiano circunstancial, conseguem, de mero ornamento banal, transformá-lo em uma forma fascinante e cifrada, que resiste, aos nossos olhos, com percuciência e alguma dose de delicadeza, já que ela toca-nos e afeta-nos, fazendo com que certa “marca afetiva permaneç[a] [também] em nosso espírito” (RICŒUR, 2007, p. 436).

Ao nos aproximarmos da poética de Ana Cristina Cesar, podemos dizer que em seus poemas se encontra toda a problemática proposta folhas atrás. Não por acaso, no ensaio intitulado “A falta que ama”, o crítico Silviano Santiago afirma que a produção literária dessa poeta vale tanto como “corrosão”, quanto como “construção”, já que “nada está de pé e, caso o leitor acredite na superfície do que lê, tudo ficará em pé. Compartilham-se sentimentos e emoções – não no fundo do rio – mas nas margens acidentadas, arborizadas e floridas dele” (SANTIAGO, 2004, p. 114). Com isso, diz-se que a poesia de Ana Cristina é atravessada, se não por muitas, por, pelo menos, uma dupla inscrição: a da reescritura, assimilada por uma poética que parte da fixação com o instante, renunciando (ao gosto transcendental) aos limites cunhados pelo tempo, bem como ao limite físico da folha de papel (o palimpsesto); e à da confissão, abraçada por uma poesia que postula o mundo interior através de diário, cartas, bilhetes, cartões-postais e até fotografias, e que se arrisca nos desvãos de uma comunicação feita, mas, de sentido em aberto, tal como ocorre em

Vigília II

As paisagens cansei-me das paisagens
cegá-las com palavras rasurá-las

As paisagens são frutos descabidos
agudos olhos farpas sons à noite.

espaço livre para o erro regiões recompostas
por desejo

¹ A expressão “realidades verbais” foi por nós extraída e traduzida do seguinte fragmento: “Me propongo limpiar el terreno; una vez despejado, los curiosos podrán acercarse para ver y, sobre todo, para oír – no la poesía, que es muda de nacimiento, sino a los poemas, esas *realidades verbales*” (PAZ, 1973, p. 153; grifo nosso).

Paisagens bruscas
decercadas as subidas não poupam

meu silêncio: renominá-las aqui
neste abandono ou aprendê-las diversas e desertas. (CESAR, 1999c, p. 96)

Neste poema, a profusão das paisagens permite entrever, não o que por detrás delas se esconde, mas, uma luta, por parte do sujeito lírico para, se não rasurar, pelo menos abandonar (esquecer), aquelas que não são mais que “frutos descabidos”. Tem-se o desejo, tão mais incessante, quanto mais impossível (o silêncio?) e inútil, de se tentar recompor, rasurar, ou, simplesmente, cegar “com palavras”, corrigindo, a contento, o “espaço livre para o erro”, isto é, as “bruscas” e “decercadas” paisagens. Estas que são, na verdade, o palco da vida particular, e não propriamente singular, de um sujeito que se arma, como se não bastasse de uma primeira, mas de uma segunda vigília, tentando verter o seu passado noutra ritmo. Nesse instante, faz-se necessário abrir um parêntese: o numeral romano “II”, presente no título do poema, também pode ser em função, ou de uma resposta atualizada, ou de uma continuação dos versos de Luis Olavo Fontes – como bem assinalou o crítico Michel Riaudel (2001) – que Ana Cristina, com toda propriedade, “vampiriza”; tornando “impossível”, como ela mesma reconhece, “fazer blitz e flagrar a/ ladroagem” (CESAR, 1999c, p. 173).

No que toca à perspectiva da memória cunhada por Proust, e aplicável à poesia, pode-se dizer que a tensão enunciada entre a vida em seu sentido estrito e a lembrança de quem a viveu, acrescidas do pensamento imolado por uma tradição que, se não era de Ana Cristina, passa a ser, por conta de sua constante apropriação representada por um “castillo de alusiones”², são a premissa de uma análise a liderar sob seus poemas. A tradução de sua poética, nesse sentido, figura por um jogo em que a lembrança afasta e retorna, juntando-se à cena contemporânea de seu discurso. Bem assim, é que essa poesia deixa-se ler, com enorme frequência, por meio do deslocamento das vozes, que, para Sússekind (1995, p. 17), nada mais é que o “registro em movimento de conversas”, já que, nele, “o poema recolhe restos e escapa”.

Se a poesia de Ana Cristina Cesar movimenta-se e alimenta-se de sequências de compreensão e expansão por entre o balbucio alheio avolumado, ora ao canto, ora ao centro de sua escrita, é natural que sua projeção não se furte ao modo internamente corroído e despedaçado

² Expressão extraída do seguinte poema sem título de Ana Cristina Cesar: “te livrando:/ *castillo de alusiones*/ forest of mirrors// anjo/ que extermina/ a dor”(CESAR, 1999a, p. 60; grifo nosso).

que a reconstituição da própria memória de tudo isso impõe. Endossada por diversas facetas e com o caráter não linear que lhe é próprio, a lembrança, nesse particular, não apenas dialoga, de perto, com a experiência do sujeito lírico, mas mostra-se, igualmente, disposta ao empirismo, ainda que “no âmago paradoxal de uma autobiografia literalmente alheia: narra-se um outro, em primeira pessoa”, conforme pontua o crítico Antonio Carlos Secchin, em seu artigo “Uma mitologia particular”, publicado na *Folha de S. Paulo*, aos 23/08/1998.

Além disso, de acordo com Secchin (1998), pode-se dizer que Ana Cristina trai a própria “biografia por dentro, no espaço propício à sua eclosão, por meio de um discurso que simula seguir os protocolos da confissão, mas, [que] no mesmo passo, subtrai as marcas identificadoras de remetente e destinatário”³. Daí, a poeta “promover uma espécie de palavra a esmo, sem alvo fixo, vazia de intenções comunicativas e plena de alusões que não se resgatam” (SECCHIN, 1998). Não por acaso, essa instabilidade de uma medida certa de comunicabilidade conjuga-se, a rigor, como o contrapé principal da caracterização da memória: a fragmentação, cujo sentido totalizante, quando muito, se faz de domínio apenas daquele, ou melhor, daquela que a detém, como também se observa no poema abaixo:

Pour mémoire

Não me toques
 nesta lembrança.
 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.
 Sob a janela molhada
 passam guarda-chuvas
 na horizontal,
 como em Cherbourg,
 mas não era este
 o nome.
 Saudade em pedaços,
 estação de vidro.
 Água.
 As cartas
 não mentem

³ Somado ao pensamento de Secchin (1998), encontra-se Ítalo Moriconi que, em *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*, afirma que “a escrita em Ana é sempre reescrita de si própria. Seu texto emerge do permanente recurso a seu próprio material escrito, seus diários, suas anotações, seus ‘cadernos terapêuticos’. Memória construída pela auto-devoração” (MORICONI, 1996, p. 96; grifo do autor).

jamais:
 virá ver-te outra vez
 um homem de outro continente.
 Não me toques,
 foi minha cortante resposta
 sem palavras
 que se digam
 dentro do ouvido
 num murmúrio.
 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. (CESAR, 1999a, p. 68-69).

Com estes versos, Ana Cristina propõe uma expressividade poética propositadamente tensionada. Em primeiro lugar, por uma tomada de recusa de determinado fato ou situação (“Não me toques/ nesta lembrança”), fixados na construção íntima e confessional de sua própria história – a que, vide a latência da autoexpressividade, sua poesia deflagra – como da história do sujeito lírico, que comporta faces variadas de fúria. Porém, cumpre dizer que a indistinção existente e deliberadamente confusa imposta pela poeta entre a figuração autoral e a figuração lírica – que, se por pura rebeldia (ou discórdia) ou semelhante convicção – parece ser revelação impossível. Em segundo lugar, por um desejo de recapitulação, comprimido no impreciso delineamento das experiências do sujeito, expressa, à perfeição, o sentimento de urgência tão essencial às coisas que, mesmo com toda fluidez temporal, se não se desarranjaram, tampouco, se solucionaram, deixando, até mesmo, a “saudade em pedaços”.

Os efeitos dessa tensão, condensados por uma estratégia poética, crítica e existencial, irrompem, aos olhos do leitor, uma tranquilidade estéril, quando da recordação do sujeito que, tomado de arroubo pelo ritmo convulso e delirante dos acontecimentos, se vê disposto a encontrar um eixo que consiga atribuir algum sentido às suas memórias; sem, entretanto, abreviar, de propriedade do passado, o senso de incompletude, de coisa ainda em aberto. Com isso, a memória passa a ressoar “como uma sombra, imagem do que ao mesmo tempo permanece e já se findou, ou do que já se findou mas ainda permanece, melhor dizendo: do que permanece findando” (PEDROSA, 2000, p. 121).

Dito isso, o aproveitamento do elemento imagético “Água”, por Ana Cristina Cesar, torna-se sintomático. Pois, que a água, segundo os princípios da imaginação materializante, na qual toda criação poética deve estar envolta, faz coro à fatura da memória encontrada em “Pour mémoire”. Os rastros desse elemento, dentre as mais diversas significações, representam, para falarmos como Gaston Bachelard, “um *tipo de destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 1998, p. 6; grifo do autor). Assim, para o filósofo, a imaginação material da água, além de correr o risco de ser apagada, porque fugidia e transitória, retém o sujeito, acometido por ela, em uma clave vertiginosa, que, de mais a mais, provoca a morte ou o desmoronamento de alguma coisa ou substância referente a ele.

Crispado pela água, o sujeito se dá conta da falibilidade do exercício da memória, alçando-se à percepção heraclitiana de que é impossível banhar-se duas vezes em um mesmo rio, uma vez que “já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre” (BACHELARD, 1998, p. 6-7). Ou, como afirmaria Jorge Luis Borges (2002, p. 62), “porque nós mesmos somos igualmente um rio, nós também somos flutuantes”. Desse modo, a proposição de Ana Cristina para “deixa[r] a saudade em repouso/ (em estação de águas)”, se não enuncia propriamente uma real possibilidade, antes a ironiza, submetendo-a à prova de um compromisso entre linguagem e representação e marcando fundamente toda e qualquer obra literária com o ensejo de que “as palavras escorrem como líquidos/ lubrificando passagens ressentidas” (CESAR, 1999c, p. 87). Outra questão que refluí diretamente em “Pour mémoire” diz respeito ao *como* cada um dos versos refrata para a figuração de um sujeito lírico que, tocado de nostalgia, *pathos* e acuidade, conclui-se, entre feminino – numa hesitação entre o lírico e o empírico – e desdobrável⁴, inquirindo-se para si, como para o outro: “E mais não quer saber/ a outra, que sou eu,/ do espelho em frente”. Essa possibilidade de desdobramento faculta, ao poema, uma diária e recalcitrante (re)invenção de autoria das falas, o que desloca a ênfase para a sorte do delírio, bem ao gosto de um discurso interdito, de privilégio do inaudito e do fragmentado. Ocorre que a

⁴ Interessante notar que a associação da figura feminina à arte de desdobrar-se pode ser apontada como mais uma das “vampiragens” de Ana Cristina Cesar. Pois, que tal associação já se encontrava em “Com licença poética”, poema de Adélia Prado, publicado em 1976, em sua obra *Bagagem*, ou seja, algum tempo antes, de Ana Cristina, assumidamente leitora da poeta nascida em Divinópolis-MG, publicar *A teus pés* (1982). Os versos de Adélia afirmam que “Mulher é desdobrável. Eu sou”, pois “Inauguro linhagens, fundo reinos” (PRADO, 2006, p. 9).

ponta mais solta dessa poesia que toma conta de um “objeto claro/ e sem nome”, mas de natureza perturbadora, parece estar mesmo no afã de seu sujeito lírico em desejar ver, conforme mostram as cartas, “outra vez/ um homem de outro continente” – numa suposição, entre real e mística, da reconquista amorosa, que faz com que a própria poeta, noutra instante, questione se “perto do coração/ não tem palavra?” (CESAR, 1999c, p. 174).

Assim, funcionando quase como itinerário da poética de Ana Cristina, tal questionamento parece encontrar nos versos abaixo, não uma resposta, mas um esteio, se não mais exemplar, mais enigmático:

discurso fluente como ato de amor
incompatível com a tirania
do segredo

como visitar o túmulo da pessoa
amada

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode
ser nomeada (como numa carta fluente e “objetiva”).

a chave, a origem da literatura
o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma

mas acontece que este é também o meu sintoma, “não consegui falar” =
não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada.
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz 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). (CESAR, 1999c, p. 128).

Combinando discurso e amor, ao sequenciar palavras à carga de afetos, o poema – cuja ausência de título mostra-se pertinente – grassa por avulsas e imprecisas contingências seguidas à risca da mitologia particular do sujeito, cujo motivo do coração, traduzido, ora por “não-ditos”, ora por “delicadezas”, se junta ao texto voluntariamente inacabado; donde, por sinal, não há ideias e sim “o contorno de uma sintaxe”, desprovida de “posição marcada, idéias, opiniões”: pura “fala desvairada”. É, pois, que a linguagem do poema passa a ser construída de modo a tentar integrar ao limite da paixão o sujeito tensionado na “beira” de seu discurso, ao código da literatura a chave “da paixão que não pode/ ser nomeada (como numa carta fluente e “objetiva”)” e à “tirania do segredo” a visita ao “túmulo da pessoa/ amada”. Situando-se “na

beira”, o sujeito lírico é impelido a uma figuração entre sensória e reflexiva, cuja poesia, ciente de sua limitação circunstancial, dá mostras daquilo que ainda resta de seu discurso: apenas o resíduo, o rastro.

Resíduo que se reconhece tanto no rastro fixo da escrita que virou poema, como na rasura e intensificação crítica que Ana Cristina Cesar faz de Carlos Drummond de Andrade ao, também, flagrar-se à “Procura da Poesia”, para falarmos como o poeta de Itabira. Tanto um, como o outro, clamam por uma poesia que – sem revogar o estímulo do mundo exterior – seja construída com base na experiência da linguagem, uma vez que “para exprimir o que quer que seja, é preciso [antes] passar pelo estranho reino das palavras”, já que “toda veleidade concernente à expressão ‘direta’ do pensamento é ilusória” (MERQUIOR, 1976, p. 77; grifo do autor). Assim, os “acontecimentos”, ou o registro daquilo que é “inconfessável”, só “toma[rão] forma”, quando colocados à suspeição da contemplação cifrada e silenciosa das palavras que apresentam “mil faces secretas sob a face neutra/ e te pergunta, sem interesse pela resposta,/ pobre ou terrível, que lhe deres:/ Trouxeste a chave?” (ANDRADE, 1999, p. 14).

Se “a chave” é mesmo “a origem da literatura”, Ana Cristina não deixa de corroborar o quanto isso é uma proposição, por ela, levada a sério, pois “convive com seus poemas, antes [mesmo] de escrevê-los” (ANDRADE, 1999, p. 13), ainda que eles incitem uma percepção outra: a do jorro lírico – baliza de uma escrita automática colocada a serviço das necessidades mais internas e imediatas do sujeito que se expõe. Todavia, o sentimento de uma dicção distendida ao espontâneo – o que vai ao encontro das convenções formais (coloquialismo, registro do cotidiano, notações sentimentais, despreensão literária, ressubjetivação etc.) propostas pela poesia marginal, a que Ana Cristina Cesar encontra-se historicamente enfeixada (ainda que com muitas sobras, como já se falou) – na maior parte das vezes e a um só momento caminha para seu sentido oposto, operando como programa estético que deriva do hermetismo, como sugestiona o (re)conhecimento da tradição.

O fato é que a autora de *A teus pés* glosa a lição de poesia de Drummond, chegando a ultrapassar a ordem linear e o filão meditativo da poesia sobre poesia. Logo, se o poeta impera para que “não osciles entre o espelho e a/ memória em dissipação./ Que se dissipou, não era poesia./ Que se partiu, cristal não era” (ANDRADE, 1999, p. 13), Ana Cristina, por sua vez, para compor sua poética, parece justamente valer-se das fraturas – afetadas de memória, de gume crítico e, quando preciso, de esquecimento (por meio de “quebra”, “dissipação”, “vampiragem”,

onde se lê: rasura) – quer falem de si própria, quer sejam produto de experiência de outrem (colhida em biblioteca ou conversa alheia), inventada, ou, ainda, a contemplação de tudo isso, tal como as pistas alternantes de um “Poema óbvio” sugerem: “Não sou idêntica a mim mesmo/ sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista/ Não sou divina, não tenho causa/ Não tenho razão de ser nem finalidade própria:/ Sou a própria lógica circundante” (CESAR, 1999c, p. 59).

Também em

Travelling

Tarde da noite recoloco a casa toda em seu lugar.
 Guardo os papéis todos que sobraram.
 Confirmo para mim a solidez dos cadeados.
 Nunca mais te disse uma palavra.
 Do alto da serra de Petrópolis,
 com um chapéu de ponta e um regador,
 Elizabeth reconfirmava, “Perder
 é mais fácil que se pensa”.
 Rasgo os papéis todos que sobraram.
 “Os seus olhos pecam, mas seu corpo
 não”, dizia o tradutor preciso, simultâneo,
 e suas mãos é que tremiam. “É perigoso”,
 ria a Carolina perita no papel Kodak.
 A câmera em rasante viajava.
 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 três bebi um pouco
 sem notar
 como quem procura um fio.
 Nunca mais te disse
 uma palavra, repito, preciso alto,
 tarde da noite,
 enquanto desalinho
 sem luxo
 sede
 agulhadas
 os pareceres que ouvi num dia interminável:
 sem parecer mais com a luz ofuscante desse mesmo
 dia interminável. (CESAR, 1999a, p. 73-74)

Ana Cristina lança-se ao intento de não apenas impedir que seus motivos memorialistas escapem, mas, também de conseguir, ainda que na “tarde da noite”, ordená-los, qual seja a tensão imposta: de resistência, como possibilidade de retorno ou de dissipação, como experiência diferida da original, sua correção. Ou, até, em sentido extremo absoluto, da denegação de uma única palavra

à *rasgadura* dos “papéis todos que sobraram” daquele “dia interminável”. Dessa maneira propagadas, mas, também, recusadas, essas tensões, significativas da investigação crítica da própria forma poética, se são irresolutas e inextinguíveis, são também o escape, a solidez e a paixão – a trinca simultânea das experiências do sujeito que se conjuga temeroso da perda, de todas as perdas: das imagens lembradas, como de seu sentido e razão. Afinal, “perder/ é mais fácil que se pensa”, como disse Elizabeth (Bishop), “do alto da serra de Petrópolis”, e que Ana Cristina Cesar, numa inversão cronológica, glosa, ao seu modo, exaltando a ênfase da perda, quando da escrita de “Uma Arte”⁵ (*One Art*), da poeta norte-americana. Sobre essa rasura que Ana C. faz de Bishop (1999), vale a seguinte observação: a carga dramática e urgente à qual “Uma Arte” é submetida repete-se, em “Travelling”, adensando-lhe todo o sentimento de impotência a que nos encontramos ante a cada perda irreparável. A isso se acrescenta que a poeta Ana compartilha com a poeta Elizabeth “duas proposições claramente falsas”: 1) “é fácil resignar-se com a perda” e 2) “o que se perdeu nunca é tão importante assim”, de forma que a única “maneira definitiva de exorcizar a perda, de negar sua ocorrência, afirmando ao mesmo tempo, é escreve[ndo] um poema” (BRITTO, 1999, p. 53). Nele, apesar de, ou justamente por, ser possível a encenação da realidade, é que Ana Cristina consegue recobrir, ressignificando, o que lhe é muito particular e, ainda, análogo à forma reconhecidamente fraturada da memória: o modo tão exposto, quanto suspenso pelo qual ele (se) desenvolve, com sua e outras vozes (como a de Elizabeth, Carolina etc.), a palavra poética em recortes circunstanciados, porém, muitas vezes modificados ou reinventados.

No rastro desse jogo de criação, as paisagens contempladas pela subjetividade lírica, são intermitentes e se refratam, no uso oportuno de uma câmera (travelling), que, ao contrário das outras, parte não de um centro imóvel, mas da mobilidade de quem a conduz, alterando-se a cada movimento. Movimento carregado sobremaneira de intenção investigativa, tal “como quem procura um fio”, um sentido, então, localizado num tom reticencioso entre o silêncio da “voz em off nas montanhas” e “a voz rascante da velocidade”, que perseguem os olhos de um sujeito em

⁵ “A arte de perder não é nenhum mistério;/ tantas coisas contêm em si o acidente/ de perdê-las, que perder não é nada sério.// Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,/ a chave perdida, a hora gasta bestamente./ A arte de perder não é nenhum mistério.// Depois perca mais rápido, com mais critério:/ lugares, nomes, a escala subsequente/ da viagem não feita. Nada disso é sério.// Perdi o relógio de mamãe. Ah! e nem quero/ lembrar a perda de três casas excelentes./ A arte de perder não é nenhum mistério.// Perdi duas cidades lindas. E um império/ que era meu, dois rios, e mais um continente./ Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.// – Mesmo perder você (a voz, o riso etéreo/ que eu amo) não muda nada. Pois é evidente/ que a arte de perder não chega a ser mistério/ por muito que pareça (*Escreve!*) muito sério” (BISHOP, 1999, p. 185; tradução de Paulo Henriques Britto).

trânsito, composto, ao final, em pedaços, por meio de cortes e montagens, como num filme. O emprego da palavra *travelling* parece apontar, ainda, para um desdobramento de significado: o de viajar – *travel*, em inglês “viajar”, que, ao acrescer-se de gerúndio, *travelling*, confere valor de uma ação, porque inconclusa, de duração contínua – “pois a duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é” (BERGSON, 2006, p. 5) – em que o sujeito que a pratica faz dela uma das várias formas de resgate do passado – infindável, por sinal –, não apenas como lembrança, mas como forma de vivência conjugada/ deslocada para o presente. Assim, “enquanto desalinh[a]/ sem luxo/ sede”, o sujeito lírico exercita mutuamente observação, crítica e autocrítica, situando-se à deriva da “solidez de todos os cadeados”, numa recusa ao fixo e ao inalterável. Logo, torna-se “impossível imaginar ou conceber um traço-de-união entre o antes e o depois sem um elemento de memória e, por conseguinte, de consciência” (BERGSON, 2006, p. 56). Consciência ao mesmo tempo crítica e criadora dos fatos.

Daí que, para esse sujeito, as imagens, experiências passadistas passem a funcionar como algo menos estável que provisório, mas que, ainda assim, não deixam de marcar, tocar, afetar, permanecendo no espírito, como rastro que são (RICŒUR, 2007), já que quando uma imagem acode ao espírito e por ele é reconhecida, poderá ela vir a “assumir diferentes formas” (RICŒUR, 2007, p. 437). Quer dizer: a imagem, ao ser produzida no decorrer da própria percepção, faz com que um ser que esteve presente uma vez se ausente, mas retorne. “Aparecer, desaparecer, reaparecer” – eis a fórmula exata do reconhecimento que “ajusta – ajunta – o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer” (RICŒUR, 2007, p. 437), num nítido elogio ao processo do esquecimento como rasura – que, Ana Cristina não apenas faz, mas amplifica, quando de seu apogeu, ao rasurar Elizabeth Bishop (1999). E não apenas “Uma arte”, mas também sua poética, não raro, considerada paisagista, inscrita na “ausência freqüente de um ponto único” que centraliza a descrição, “como se *o movimento mesmo da paisagem* é que fosse o objeto do poema” (SÜSSEKIND, 1998, p. 227; grifo da autora).

Observamos, nesse sentido, que o poema de Ana Cristina estende-se pela defesa da imagem que, apercebida ao gesto de uma “Kodak”, reverbera as experiências em um nível de plena posse sobre elas, na medida em que se eternizam, podendo ser lembradas ao alcance simples e arbitrário da gaveta de guardados, dos álbuns fotográficos ou das páginas de um diário. Aqui, a alusão à fotografia, cabe o argumento de que nela se encerra a atitude combinatória de poesia e consagração do instante, cuja consistência simbólica eleva-se ao olhar, que pode ser

“perigoso”, daquele que, a cada deslumbramento e perturbação, para e registra, na ânsia de não perder cena alguma. É fundamentalmente com o movimento da “câmera”, que em “rasante” viaja, que se abre uma nova experiência de sentido, em muito se assemelhando ao mítico: seja pelo retorno às origens, seja pelo palimpsesto que, “com a luz ofuscante”, subverte a crônica dos dias. A realidade em sua concretude natural e histórica adquire uma autonomia poética que, sendo indicada como matéria informante dos versos, passa a conferir-lhes, por esse motivo, um cuidado minucioso que, se não apenas é empregado na tarefa delicada da seleta de palavras, ocupa-se do apelo ao referente modificado, porém, de certo modo, autônomo, com essência própria.

Essa essência que se espalha pelo poema desloca imagens, palavras e significados de seu *topos* original ou tradicional, dando lugar de relevo para as percepções indignas de menos clareza e custando à figura do poeta um olhar em duplicata às tensões internas e externas da poesia como a si próprio. Dessa maneira, a fragilidade de toda a lucidez impõe-se como afeição particular confusa e ao mesmo tempo cética e de mão-dupla da realidade com o processo verbal, em que não se sabe, ao certo, o início e o término de um e de outro, como nesta arguta fala de Clarice, lida pelos lábios de Joana, em *Perto do coração selvagem*: “no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Posto isso, não é surpresa que

Neste interlúdio

Neste interlúdio
 Sou um dilúvio ou me afogo.
 E entre espectros que comprimem,
 Nada se cumpre,
 O destino esfarela.
 De querela e farinha se ergue um olho.
 As vozes despetalam,
 Os períodos se abrandam,
 Orações inteiras lentas se consomem,
 Em poços há sumiço de palavras moucas.
 Neste interlúdio
 Sou fagulha ou hulha inerte.
 Enorme berne entra corpo adentro,
 Entre os dentes, carne.
 Arde o ente e cospe,
 Cuspe inútil invadindo espaço.

Moléculas moles coleando,
 Víboras vagas se rimando,
 Poetas quietos entreolhando
 Coisas coisas que falecem.
 Neste interlúnio,
 Sou coisa ou poeta.

agosto/68 (CESAR, 1999c, p. 32)

o sujeito lírico seja figurado em atenta relação com o poder de expressividade da palavra, cujo valor grassa pela intencionalidade a que a poeta lhe confere, e atravesse todo o poema orientando-se entre o tempo e a investigação poética – mesmo minada por um “destino que esfarela”. De uma forma imponente, porém, frágil, cerceada de sentimento incrédulo diante da constatação de que “nada se cumpre”, à palavra, destina-se a economia verbal – cindida, toda ela, “neste interlúnio”, revezado entre “palavras moucas”, como as que estruturam “orações inteiras lentas [que] se consomem” –, e o risco, nada incólume, de (se) permitir vozear outras identidades, outros poetas, como Augusto dos Anjos, na tomada de empréstimo de uma linguagem ora apoética e científicista, e Cecília Meireles, de quem Ana Cristina Cesar *ladroa* aqui, (algum) “Motivo”⁶ sublime. De um extremo ao outro. Do baixo ao alto. Afinal, é em busca da palavra múltipla que a poeta de *Luvras de pelica* firma a insolubilidade perene entre a coisa e o signo que a representa, donde o acúmulo de experiência se não é apenas fruto do mais “puro fantasma da linguagem” (MORICONI, 1996, p. 12), “cleptomania estilística, ousada além dos limites, que abre e agrega, a sua [...] indumentária, com a mão ligeira do descuidista, marcas inusitadas” e que “via corte, colagem e costura faz, com o ganho, uma produção imprevista que transcende, por isso mesmo, o mero registro dela e do campo de sua ocorrência” (FREITAS FILHO, 1999, p. 6).

Que, então, Ana C. teria querido, ao glosar, reconstruindo o “Motivo”? Já que ela alçava menos as perfeições formais de Cecília que a sua recolocação às avessas?⁷ Ana Cristina estaria atrás “do despojamento mais inteiro/ da simplicidade mais erma/ da palavra mais recém-nascida/ do inteiro mais despojado/ do ermo mais simples/ do nascimento a mais da palavra”

⁶ “EU CANTO porque o instante existe/ e a minha vida está completa./ Não sou alegre nem sou triste:/ sou poeta./ Irmão das coisas fugidias,/ não sinto gozo nem tormento./ Atravesso noites e dias/ no vento./ Se desmorono ou se edifico,/ se permaneço ou me desfaço,/ – não sei, não sei. Não sei se fico/ ou passo./ Sei que canto. E a canção é tudo./ Tem sangue eterno a asa ritmada./ E um dia sei que estarei mudo:/ – mais nada” (MEIRELES, 1987, p.81).

⁷ Sobre essa posição, Maria Lucia de Barros Camargo (2003) relata-nos os sentimentos de desconfiança e divergência os quais Ana Cristina Cesar nutria ante os princípios formais adotados por Cecília Meireles, alegando que a poética ceciliana era masculina e não feminina, porque não apreendia em sua forma aquilo que, para ela, Ana Cristina, era tido como imprescindível para a poesia feita por mulheres: o gosto por “belas imperfeições”, tais como as da poética de uma Adélia Prado, por exemplo (CAMARGO, 2003, p. 221).

(CESAR, 1999c, p. 51)? Certamente. Pois a poeta irrompe do sentimento indelével de uma única essência poética, já que esta se situa “entre espectros que comprimem”, deixando seus versos à espera (ainda que inútil), há muito subjugada, de uma tomada de posição, qual seja, de vencedor (“Sou um dilúvio” e “Sou fagulha”) ou de perdedor (“ou me afogo” “ou hulha inerte”). Com Augusto dos Anjos, Ana Cristina excede Cecília, quando desta inspira íntima e ritmicamente o canto do instante e do lirismo puro e absoluto vertendo-os ao gesto daquele.

Assim, na autora de *A teus pés*, a forma de confinamento do existir cerra-se em fundamentos incompletos e cambiantes, não obstante, persistentes, para igualmente ocupar-se da expressão do ser de todas as coisas, mesmo as passadas (“Coisas coisas que falecem”). No poema, a palavra “arde o ente e cospe” e, por isso mesmo, penetra da maneira mais ínfima o pensamento do sujeito, se comparando ao “cuspe inútil” que invade “espaço” e entra “corpo adentro”. Todavia, Ana C. se furta à definição exata de seu próprio “motivo”, pois “as pistas”, deixadas, por ela, “não esclarecem sobre os fatos e sim sobre momentos da existência desdobrados: a teia dos acontecimentos mínimos poetizada”, não havendo, portanto, “nexos claros entre nome e coisa” (BOSI, 1999, p. 7). Mas, tão somente, a recorrência de uma escrita afetada de tom contraditório, demonstrada por sob a dúvida de um olhar que, timidamente, ergue-se a cada “querela”.

Talvez se pudesse dizer que, no trato com a poesia e sua proeminência particular, a palavra não apenas deixa de clarificar o estrato do pensamento por ela pressuposto, como não aspira observação e sentido unilaterais, visto que, ambos, são processados por uma agônica afetação. Esta, quando de sua admissão, não contempla a marca de curso único, porque lúdica, plurideterminada e cindida, pela qual o sujeito, permeado pelo sentimento de crise, confere consistência ao resgate dos instantes, arquivados (ou não) na memória, tornando-se lírico por situar-se, justa e oportunamente, em território e comportamento fronteiriços. Parte-se daí para que o jugo da poesia se confirme no mesmo ritmo memorialista, fazendo dele um portador de valores caros à poesia de Ana Cristina Cesar. A base em fragmentos repercute na solução pessoal encontrada por sua própria poesia, já que, afugentando as palavras de sua vala comum, cede-lhes a intensificação do real, através não de uma relação mimética, mas da dissipação de suas utopias, em que se busca, com obstinação “as vozes lentas do poema [que]/ convidam ao exercício/ da magia” (CESAR, 2008, p. 116). Magia que faz

não esquecer jamais. a palavra e o veneno da palavra. da Hora. se eu realmente não estivesse querendo evitar este estranho mélange da palavra e da força que a impõe, seria tão fácil: prepará-lo com antecedência, como se prepara uma aula. preparar como preparei hoje o relato do dia, relatando e ao mesmo tempo preparando, desejando o preparo cuidadoso e a minúcia repensada que impedisse o golpe de dados, e depois relatá-lo com extrema confiança, acariciar lentamente o ato de está-lo dizendo com uma perfeita calma (não simplifique: não diga que o desejo é somente “pensar” sem “sentir”; é separá-los, fazê-los opostos, desuni-los?...). por isso eu te pedi para tirar uma peça do meu jogo encaixado para desabá-lo. querer te conferir poderes. (reconheço agora a liberdade de desacreditar no poder). é claro: nós também imploramos. a súplica se subentende ou não neste processo (ia dizer jogo, mas me cheirou à imagem cabriolesca de um nominalismo onde nada se “resolve”). mas a matéria que te preparo para amanhã? vem de desacreditar no “poder” do amor, no amor porta/salto/entrada/irreversível enquanto dure/paixão,... (paixão sim: a compulsão febril). e de sentir-se frágil e mortal (real) nesta descrença, que é: estar te dando o possível de cada momento e não a quota que me foi assegurada na compra do título do amor; estar acontecendo (na tua direção? ou na direção do meu próprio possível? esta divisão me torna o centro de tudo, isto me confunde) (mas nessa relação sou o centro por um tempo? me assumo como centro? e essa relação se define apenas enquanto eu insistir em ser-lhe o centro, ou corrigindo, o centro de tudo); daí repelir o “amante”, preferir o “amicíssimo”: a princípio para anular o libido; mas depois de assumi-lo (neste tempo), para conotar a descrença na paixão, por sentir a fragilidade de estar (apenas...) encontrando contigo (outra boca) nesta hora, por ter desfeito (ou: ter visto desfazerem-se) as garantias de que a paixão me cobre. a lógica me inquieta agora. a fumaça acelera a lógica que me inquieta agora, recomeço o texto mil vezes, mil vezes superponho os seus pedaços, monto e remonto as suas partes e os seus passos: “desenvolvendo” o esquema (perfeito, mesmo nesta denúncia? eu preciso da “imperfeição”, da contingência do discurso, do veneno que me faça com vida!); só a tua interferência me solta do texto desta lógica. a grandeza antecipada que te deu uma dor de repente, uma certa sensação horrível de vidência, dói também em mim no que sobra das estritas palavras que te traço. mas dói como uma dor menor e menos instantânea, se derrama na inquietação da lógica, nos pedaços todos do texto, na insônia de palavra. mas não é o sono que estou buscando: é uma interrupção enquanto que começamos a pensar na morte; a falar a morte; a escrever a morte; a viver a morte; e desejar viver o seu momento, ou com ela falar como nunca aos vivos (... a eloquência máxima da morte) como nunca aos vivos. por qué solo el misterio. sólo el misterio nos hace vivir. (CESAR, 2008, p. 380 e 382).

e que estabelece uma criação dispendiosa, descomedida e de estreita relação, quando de seu fim em si mesma, pois, deixa, por muitos momentos, de ser pessoal para confundir-se com a própria construção poética, com a qual tudo se justifica. Nessa simbiose, o poema dá mostras de que a operação literária assimila-se, em empuxe e fôlego, ao ato da recordação, já que o sujeito, em uma exposição acentuadamente sua, arrisca-se em lances de efeito, cujo sentido formal, dado a

conhecer discretamente nos caprichos de cada linha, verso e instante rememorado, atribui à duração dos sons e sinais uma ilimitada significação. A começar pela escolha do estofo – atinado em fragmentos e fluxos, ao processo da recuperação da memória e à identificação do sujeito lírico com o problema da criação – que se frisa pelo desejo de permanência e pela tensão entre o comprometimento com o real e a investigação do coração, e que se reconhece através de uma estética dissoluta entre “pensar” e “sentir”, entre a “lógica” e a “compulsão febril”. O poema é por essa via afluído por quaisquer situações, experiências do sujeito, numa inflexão pelo “estranho *mélange*/ da palavra e da força que a impõe”, seja porque se associa ao calor “da Hora”, lastreando “veneno”, emoção e comoção, seja porque se consome numa vocação memorialista, não sem questionar e, portanto, rasurando, o fazer poético, consagrado ao esquecimento, à possibilidade de “recomeço o texto mil vezes, mil vezes/ superponho os seus pedaços, monto e remonto as suas partes”.

A incursão pela variedade verbal, fulgurada entre as linguagens formal e coloquial, entre a escrita e a oralidade, a que Ana Cristina subverte os versos ganha, aqui, sentido relevante. Se a princípio, pode-se pensar a distinção entre escrita e fala como a que propôs Barthes (2000, p. 18; grifo do autor) – “a primeira *parece* sempre simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para o lado de uma vertente secreta da linguagem, ao passo que a segunda não é mais que uma duração de signos vazios de que apenas o movimento é significativo” – no decorrer da leitura dos versos o mesmo não se passa, ao contrário, invalida-se, compondo uma unidade: o “*mélange*”. O que ocorre é uma hesitação formalmente ajustada entre uma e outra, que acaba por reservar à poesia a ideia de que tanto ela, quanto seu (suposto) entrecho, demandam uma relação de dependência, passando ao mérito da coexistência. Nesse sentido, institui-se em um único lugar, que é o poema, toda sorte do acaso, do amor, da insegurança da memória e “da contingência do/ discurso”, que, mesmo sendo de origem sóbria, porque consciente, se dá por meio de delírio e dos cortes abruptos das falas. Não por acaso, “o privilégio que *Mnemosyne* confere ao aedo é aquele de um contato com o outro mundo, a possibilidade de aí entrar e de voltar dele livremente. O passado aparece como uma dimensão do além” (VERNANT, 1973, p. 78). “Além” que pode ser, nesse caso, tanto a representação de um mundo outro, sobrenatural, como das rasuras provocadas pelo rio Lete, que “em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são *liquidados*” (WEINRICH, 2001, p. 24; grifo do autor).

A forma a que se lança o poema, portanto, é de verve e destino facilmente esfacelados, que ao serem inscritos no *pathos* subjetivo, “assume[m] até as últimas consequências a dimensão efêmera da experiência”⁸, nas palavras de Florencia Garramuño (2006, p. 13). É como se o sentido dos versos afigurasse na estrutura formal todo o seu valor de ser, na medida em que se percebe que sua crise está para a crise da própria escritura. Ou seja, a dispersão do sujeito mostra-se rente ao tempo que se foi e o confunde com a própria “continuidade” de sua “vida interior”, que, na esteira do pensamento filosófico bergsoniano, nos induz a pensá-la como uma passagem que se basta a si mesma, visto que ela “não pressupõe estados pelos quais se passa” (BERGSON, 2006, p. 51), mas, estados de “duração”, em que o sujeito, tanto “se derrama na inquietação da lógica, nos pedaços todos do texto”, como “na insônia de palavra”, que de tão acordada, abole o esquecimento definitivo para instaurar a memória, qual seja, verdadeira ou inventada, mas intermitente.

⁸ Do original “[...] asume hasta las últimas consecuencias la dimensión efimera de la experiencia” (GARRAMUÑO, 2006, p. 13; tradução nossa).

O elogio da imprevisibilidade e dos riscos: para o conluio de uma conversão que nunca termina

EM RAZÃO da coexistência, quando do livre trânsito entre as formas e dicções de que vale a poesia brasileira contemporânea, na justa causa de suas nuanças, a recepção crítica, poderá eventualmente correr o risco de se tornar inapta, caso não atenda ao chamado da relativização. Nesse caso, a focalização canônica e exacerbada de grandes autores e/ ou grandes obras parece mesmo se tornar um despropósito, um verdadeiro equívoco, mediante a formação de um campo cultural cada vez mais alargado, porque preenchido por uma enormidade de informações estéticas e mercadológicas. Mas, se a literatura, por um lado, ainda é tida como “prática diferenciada”, por outro, pode-se dizer que graças à amplificação de seu domínio é que se tem conseguido mobilizar “o pensamento hegemonicamente moderno sobre o indivíduo, a vida coletiva e a temporalidade” (PEDROSA, 2008, p. 41). Com isso, é inevitável que as produções literárias, ao reivindicarem a oferta da pluralidade, sejam tão logo associadas, de acordo com Celia Pedrosa (2008, p. 41; grifos da autora), “à fragilização de tradicionais cronotopos identitários modernos como o *nacional* e o *universal* e de seu principal motor histórico, a idéia progressista e/ou revolucionária de *inovação*”.

Todas essas questões tanto diluem os contornos precisos da crítica – dividida, muitas vezes, por polos, rigorosas extremidades – como promovem o processo de democratização cultural, donde se espera que a obra literária se torne imune à propagação de quaisquer hierarquias. Nela, na obra literária, os esforços destinados a compreender e valorizar sua expressão por não mais resistirem, ao que parece, à fixidez ou cristalização dos sentidos pré-estabelecidos, solicitam o rearranjo em perspectiva análoga à de sua própria estrutura, quase sempre, obedecendo à tendência da fratura, em demanda de grau e potencialidade máximos da dispersão. Há de se reconhecer, todavia, que a ancoragem da crítica nos efeitos de uma estética plural pode ser sentida como resultado da “barbárie” prescrita pela contemporaneidade, para lá de sintomática, “em que a ausência de grandes obras e autores e de um consenso sobre sua avaliação”, não raro, também acaba remetendo “do mesmo modo a uma forma plenamente constituída, mas num passado sobre o qual se debruça o olhar saudoso de valores incontornáveis e da identidade estável que através deles auferia” (PEDROSA, 2008, p. 42). Assim, não demora para que a tão requerida “originalidade exemplar” de antes, venha, mais uma vez, a termo,

tornando a compreensão da literatura contemporânea ainda mais fugaz do que ela já é, afinal, é preciso perder a prática dos valores consensuais.

Ora, na busca por uma defesa ainda que se apresente contraditória, porém, plausível à crítica das construções literárias mais recentes, é que se inclinou este estudo da poética de Ana Cristina Cesar. A seleta de textos seus (publicados como) ficcionais e de envergadura (outra?!): entrevista, correspondências, que nele se encontra, trilha o caminho da hesitação, estratégia pela qual a autora baliza sua fala, mergulhando-a em um mundo muito singular. Por mais que a poeta anuncie-se de uma extremidade à outra, como se procurou demonstrar, não é na irreversibilidade dos paradoxos que se situam os estratagemas de sua lira, mas na possibilidade de ser uma coisa e outra, ao mesmo tempo, corolário de impressão e vacilo subjetivos. É, pois, que o eu se expande em mais de uma voz – processo que Flora Süssekind (1995), com grande astúcia, definiu como “arte da conversação” – desestabilizando, em meio às outras vozes, sua própria identidade. Defini-la provisória e dialeticamente, portanto, foi nossa aposta pessoal, acreditando ser ela o resultado de uma biografia movimentada e rendida ao balanço da biblioteca em comunhão a experiências particulares. Estas, por seu turno, assumem, em seus textos, caráter desdobrável quando não rasurável de modo obsessivo, ao serem passionalmente trazidas pelo exercício de memória e esquecimento que, tanto se dá em pistas discretas de uma tradição literária vampirizada – barateando, pois, a originalidade convencional calcada em rubricas autorais – como no resgate melhorado de sua vida ou coisa que possa valê-la.

Assim, em profusão, a subjetividade de Ana Cristina “se abre na linguagem ao abismamento e à heterogeneidade”, numa encenação fingida ou no fingimento encenando de si – ou nas duas coisas em simultâneo quando não por ela invertidas – ao ponto de estilhaçar e afastar de sua linguagem poética “sentimentos oficiais de identidade” (PEDROSA, 2007, p. 243). A pesquisa subjetiva, moldada lírica e empiricamente, delonga-se em todas as formas poéticas assumidas pela autora, para que o essencial de sua conquista híbrida – empenhada em estilos os mais diversos, dispostos, inclusive, a encarnarem aquilo que em sua origem não eram: ou seja, uma carta de seu acervo pessoal pode ocasionalmente confundir-se, por exemplo, com sua poesia e vice-versa... – não preste contas a domínios absolutos, como passe a moeda de conversão infinita. Ocorre que a inserção de Ana Cristina Cesar no contexto da geração marginal também obedece ao mesmo jogo pendular, pois que ela

[...] não era uma poeta marginal convicta. Fazia uma clara diferença do grupo, apesar de, de maneira paradoxal, com ele identificar-se profundamente. Era, digamos, uma poeta marginal “especial”. E todos – poetas e leitores – reconheciam isso. Além disso, havia nela uma inquietação que a mantinha estrategicamente eqüidistante de suas várias vocações e caminhos profissionais possíveis. Ana admirava a academia e integrou-se imediatamente ao grupo de estudo que se reunia na casa do Cacaso promovendo leituras infundáveis de Lucáks, Benjamin, Antonio Candido. Encantou-se com a imprensa alternativa e marcou presença no corpo de colaboradores e nas reuniões dos principais suplementos e tablóides da época [...] (BUARQUE DE HOLLANDA apud CESAR, 1999b, p. 299-300; grifo da autora).

Por tudo isso, e não sendo por mero acaso, é que o presente trabalho buscou atravessar a poética de Ana Cristina Cesar ensaiando: o enlace das possibilidades diversas, possibilidades nada intermitentes, que à sua obra serve, entorna nossa recepção crítica, revivendo-o no poder de uma linguagem não exaustiva, mas pródiga de impressões que, ao fim e ao cabo, podem ser tanto mais revistas, quanto modificadas.

REFERÊNCIAS

DA AUTORA

CESAR, Ana Cristina. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso “Literatura de Mulheres no Brasil”. In: _____. *Escritos no Rio*. Organização de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 189-209.

_____. *A teus pés: prosa/ poesia*. 2 .ed. São Paulo: Ática, 1999a.

_____. *Correspondência incompleta*. Organização de Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999b.

_____. *Inéditos e dispersos: poesia/ prosa*. Organização de Armando Freitas Filho. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999c.

_____. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Organização de Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

GERAL

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

ALVIM, Francisco. Carnaval. In: _____. *Poemas: [1968-2000]*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. (Coleção Ás de colete; v. 8). p. 9.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da Poesia. In: _____. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 12-14.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. Jorge de Lima, prosa e verso. *Folha de S. Paulo*, 18 mar. 2006. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200610.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2007.

_____. A vida em desordem alfabética. *Folha de S. Paulo*, 20 jun. 2009. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2006200912.htm>>. Acesso em: 24 jun. 2009.

ANDRADE, Mário de. A Túnica Inconsútil. In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 86-90.

ANO PASSADO EM MARIENBAD. Direção: Alain Resnais. Produção: Pierre Coureaux; Raymond Froment. Intérpretes: Giorgio Albertazzi; Delphine Seyrig; Sascha Pitoeff. Direção de fotografia: Sacha Vierny. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. Música: Francis Seyrig. Continental filmes, c2006. 1 DVD (86 min. aprox.), fullScreen, preto e branco; legendado.

AVELAR, Mário. Como de um *Ariel* desejado se constrói um *Ariel* canónico – novas revisões, idênticos silêncios. In: _____. *Sylvia Plath: o rosto oculto do poeta – com uma antologia poética bilingue*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997. p. 159-213.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: _____. *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954. p. 107-124). (Coleção Cadernos de Cultura, n. 64).

BARTHES, Roland. Escritas políticas. In: _____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 18-26.

_____. O mito, hoje. In: _____. *Mitologias*. Tradução Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003. 197-256.

_____. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Organização de Teixeira Coelho. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

_____. *As Flores do Mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 36-49.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 165-196.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de lingüística geral I*. Tradução Maria da Glória Novak; Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005. p. 284-293.

BERARDINELLI, Alfonso. Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas. In: _____. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. Organização de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 175-190.

BERGSON, Henri. A duração e o método. In: _____. *Memória e vida*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 1-45.

_____. A natureza do tempo. In: _____. *Duração e simultaneidade*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 51-78.

BISHOP, Elizabeth. Uma Arte. In: _____. *Poemas do Brasil*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 185.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

BORGES, Jorge Luis. João 1, 14. In: _____. *Elogio da sombra*. Tradução Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2001. p. 21-22.

_____. O jardim de veredas que se bifurcam. In: _____. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 101-114.

_____. O tempo. In: _____. *Cinco visões pessoais*. Tradução Maria Rosinda Ramos da Silva. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002. p. 61-69.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 75- 111.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Tendências contemporâneas. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 381-497.

BOSI, Viviana. Desafios da intimidade (relançamento de obra completa de Ana Cristina Cesar). *Jornal de Resenhas*. Folha de S. Paulo, São Paulo, p. 7, 09 jan. 1999.

_____. Eclipse Radical: *Antigos e soltos*, de Ana Cristina Cesar. Entrevista com Viviana Bosi. In: *K: Jornal de crítica*, São Paulo, jan./fev. 2008. p. 5-6.

_____. Leitor,. In: CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Organização de Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008. p. 9-12.

BRITO, Antônio Carlos de. Estilos de época. In: _____. *Lero-lero [1944-1987]*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Coleção Ás de colete; v. 1). p. 152.

BRITTO, Paulo Henriques. Bishop no Brasil. In: BISHOP, Elizabeth. *Poemas do Brasil*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 9-54.

BUCHMANN, Sabeth. Da Antropofagia ao Conceitualismo. In: BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 223-231.

CABAÑAS, Teresa. *Que poesia é essa?: Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada...!*. Goiânia: Editora UFG, 2009.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

_____. Do fim do poema à idéia da prosa: para reler Ana Cristina Cesar. In: _____. PEDROSA, Celia; _____. (orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 75-92.

CAMILO, Vagner. *Lar*, a autobiografia de uma poética. In: FREITAS FILHO, Armando. *Lar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 9-15.

CAMPOS, Augusto de. poesia concreta. In: _____.; PIGNATARI, Décio.; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 55-57.

CAMPOS, Haroldo de. A poesia concreta e a realidade nacional. In: *Arte em Revista I*, São Paulo: Kairós, jan-mar 1979, p. 27-31.

_____. Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

_____. Tropicália versus Tropicalismo. *Folha de S. Paulo*, 24 ago 2003. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200308.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2008.

CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. In: *Arte em Revista I*, São Paulo: Kairós, jan-mar 1979, p. 20-26.

_____. Prefácio da 2ª edição. In: _____. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997. p. 15-18. v. 1.

CARVALHO, Ana Cecília. Traduzir a língua exilada. In: _____. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 111-141.

CASTELLO, José. Ana Cristina Cesar: A deusa da Zona Sul. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 189-205.

CASTRO, Amílcar de; GULLAR, Ferreira; WEISMANN, Franz et al. In: GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 283-288.

CHACAL. Poesia. In: _____. *Comício de tudo: poesia e prosa*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 12.

_____. Um poeta não se faz com versos. In: _____. *Belvedere [1971-2007]: Chacal*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. (Coleção Ás de colete; v. 18). p. 223-224.

CHAMIE, Mario. Posfácio: Poema-praxis. In: _____. *Lavra lavra: poema-praxis 1958 a 1961*. São Paulo: Massao Ohno Editôra, 1962. p. 111-139.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Verbete noite. In: _____. *Dicionário de símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et. al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 639-640.

_____. Verbete vermelho. In: _____. *Dicionário de símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et. al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 944-946.

COMBE, Dominique. La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. In: ASEGUINOLAZA, Fernando Cabo (Comp.). *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco / Libros, 1999. p. 127-153.

DELEUZE, Gilles. Impossibilidade, individualidade, liberdade. In: _____. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991. p. 93-116.

DIAS, Gonçalves. A Noite. In: _____. *Poesia e prosa completas: volume único*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 264-266.

DIAS-PINO, Wladimir. Poema Processo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 422-425.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. Tradução Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

ELIADE, Mircea. Mitologia da Memória e do Esquecimento. In: _____. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 103-122. (Coleção Debates).

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FÉLIX, Moacyr. Coleção Violão de Rua: Nota Introdutória – Vol. III. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 169-173.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FREITAS FILHO, Armando. Duas ou três coisas que eu sei dela. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés: prosa/ poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 5-7.

_____. Numeral. In: _____. *Lar*,. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 101-124.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. Mito, ficção e deslocamento. In: _____. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. p. 28-47.

GARRAMUÑO, Florencia. En estado de emergencia: poesía y vida en Ana Cristina Cesar. In: CESAR, Ana Cristina. *Álbum de retazos: antología crítica bilingüe: poemas, cartas, imágenes e inéditos*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 11-26.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

GOETHE, J. W. *Memórias: poesia e verdade*. Vol. 1. Tradução Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. Aos jovens poetas. In: _____. *Escritos sobre Literatura*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 9-13.

GUATTARI, Félix. Heterogêense. In: _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 9-44.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: _____. *Etapas da arte contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 283-288.

_____. Teoria do não-objeto. In: _____. *Etapas da arte contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 289-301.

HEGEL, G. W. F. A poesia lírica. In: _____. *Estética*. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 607-629.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. 6. ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

_____. O poemão de todos nós. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 abril 2003. Jornal de Resenhas. Disponível em: <www1folha.uol.com.br/fsp/resenhas/rs1204200301.htm>. Acesso em: 04 abril. 2009.

KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto literário. In: _____. *Dialéticas a transgressão: o novo e o moderno na literatura do Século XX*. Tradução Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson, Ricardo Iuri Canko. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-67.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: Uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. Marginal é quem escreve à margem,. In: _____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 70.

_____. Poesia: 1970. In: _____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 97.

_____. Sem eu, sem tu, nem ele. In: _____. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Organização de Alice Ruiz e Aurea Leminski. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997. p. 73-76.

LIMA, Jorge de. Anunciação e Encontro de Mira-Celi. In: _____. *Poesia completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 415-461.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Lembrar-se. In: _____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 24.

LOPES, Rodrigo Garcia. Sylvia Plath: delírio lapidado. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. Tradução e organização de Rodrigo Garcia Lopes, Maurício Arruda Mendonça. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 117-126.

MACHADO, Cassiano Elek. Sociedade dos “malditos vivos”: Glauco Mattoso vai contra sua “maldição”. *Folha de S. Paulo*, 01 maio. 2004. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0105200408.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2007.

MALARD, Letícia. Poesia e vida social na pós-modernidade: década de 1980 – Brasil. In: _____. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 73-84.

MALUFE, Annita Costa. Arrancar palavras: uma poética da rasura. In: *K: Jornal de crítica*, São Paulo, jan./fev. 2008. p. 4-5.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção primeiros passos).

_____. Genialógico [533]. In: _____. *Cara e coroa carinho e carão*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004. p. 27.

MEIRELES, Cecília. Motivo. In: _____. *Obra poética: Volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987. p. 81.

MENDES, Murilo. Poema Espiritual. In: _____. *Poesia completa e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 296-297.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Signos*. Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 39-88.

_____. A ciência e a experiência da expressão. In: _____. *A prosa do mundo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 31-69.

MERQUIOR, José Guilherme. O meio dia da escrita. In: _____. *Verso universo em Drummond*. Tradução Marly de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p. 51-123.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. (Perfis do Rio; n. 14).

NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução Rui Chafes. Lisboa: Sírio & Alvim, 1992.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-74.

ORTEGA Y GASSET, José. La idea de las generaciones. In: _____. *El tema de nuestro tiempo: ni vitalismo ni racionalismo, el ocaso de las revoluciones, el sentido histórico de la teoría de Einstein*. 12. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1956. p. 3-11.

PAZ, Octavio. ¿Poesia latinoamericana? In: _____. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973. p. 153-165.

_____. A Revelação Poética. In: _____. *O Arco e a Lira*. Tradução Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 139-221. (Coleção Logos).

PEDROSA, Celia. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. In: _____. (Org.) *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 113-123.

_____. Poesia e experiência: anos 80 e depois. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; [et. al.]. (comps.) *Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileña contemporânea*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2007. p. 237-245.

_____. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: _____. (orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 41-50.

- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Poesia marginal – Literatura e Cultura nos anos 70. In: _____. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 31-116.
- PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: _____. *Quando fui outro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. p. 27.
- _____. Anjos ou deuses, sempre nós tivemos,. In: _____. *Poesia completa de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 47-48.
- PIGNATARI, Décio. arte concreta: objeto e objetivo. In: CAMPOS, Augusto de; _____.; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 63-65.
- PINGAUD, Bernard. O roteiro. In: _____.; SAMSON, Pierre. *Alain Resnais ou a criação no cinema*. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969. p. 11-64.
- PLATÃO. Livro X. In: _____. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 449-497.
- _____. Sobre a inspiração poética (Íon). In: _____. *Sobre a inspiração poética (Íon); Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Tradução André Malta. Porto Alegre: L&M, 2008. p. 19-53.
- PLATH, Sylvia. Contexto. Excertos dos Cadernos de Apontamentos. In: _____. *Zé Susto e a Bíblia dos Sonhos*. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1995. p. 233-294.
- _____. Papoulas de outubro. In: _____. *Ariel*. Tradução Rodrigo Garcia Lopes, Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007. p. 101.
- PRADO, Adélia. Com licença poética. In: _____. *Bagagem*. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 9.
- RIAUDEL, Michel. A Fábrica de Identidade. In: *Inimigo rumor*. Rio de Janeiro, n. 10, p. 40-48. 2001.
- RICŒUR, Paul. A memória e a promessa. In: _____. *Percurso do reconhecimento*. Tradução Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 123-145.
- _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- SALOMÃO, Waly. Polinizações cruzadas. In: _____. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 89.
- _____. A praia da tropicália. In: _____. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 35-43.

SAMSON, Pierre. Entrevista com Alain Resnais: Jogar com o tempo. In: PINGAUD, Bernard; _____. *Alain Resnais ou a criação no cinema*. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969. p. 151-167.

_____. O lirismo crítico de Alain Resnais. In: PINGAUD, Bernard; _____. *Alain Resnais ou a criação no cinema*. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969. p. 169-181.

SANTIAGO, Silviano. A falta que ama. In: CESAR, Ana Cristina. *Novas Seletas*. Organização: Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 104-115.

_____. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: _____. *Ora (direis) puxar conversa!:* ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 9-57.

SHELLING, F. W. J. Parte especial da Filosofia da Arte. In: _____. *Filosofia da Arte*. Tradução Marcos Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001. p. 147-335.

SCHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre a Poesia. In: _____. *Conversa sobre a Poesia e outros fragmentos*. Tradução Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 29-34.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O Pai de família e Outros Estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992. p. 61-92.

SECCHIN, Antonio Carlos. Uma mitologia particular. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1998. Mais!, Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs23089818.htm>>. Acesso em: 04 fev. 2008.

SIMON, Iumna Maria. Poesia Ruim, Sociedade Pior. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 48-61, jun. 1985.

_____. Considerações Sobre a Poesia Brasileira em Fim de Século. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 55, p. 27-36, nov. 1999.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: *Sibila*. São Paulo, n.8-9, p. 41-60. set. 2005.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STEINER, George. Presenças. In: _____. *Presenças reais: as artes do sentido*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 125-205.

SÜSSEKIND, 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.

_____. Poesia e paisagem: O Brasil de Elizabeth Bishop. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 221-240.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 193-210.

_____. Situação de Baudelaire. In: _____. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 21-31.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. *gregos*. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos: Estudos de Psicologia Histórica*. Tradução Haiganuch Sarian. São Paulo: Difel/Edusp, 1973. p. 71-112.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MANUAIS DE NORMAS CONSULTADOS

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MENDONÇA, Leda Moreira Nunes; ROCHA, Cláudia Regina Ribeiro; GOMES, Suely Henrique de Aquino. *Guia para apresentação de trabalhos acadêmicos na UFG*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2005.