

Maria Lucia de Barros Camargo

# ATRÁS DOS OLHOS PARDOS

UMA LEITURA DA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR

  
ARGOS  
editora universitária  
Chapecó, 2003



Universidade Comunitária Regional de Chapecó

Reitor

Gilberto Luiz Agnolin

Vice-Reitoria de Pesquisa, Extensão e Pós-Graduação

Arlene Renk

Vice-Reitor Administração

Gerson Roberto Röwer

Vice-Reitoria de Ensino

Rosemari Ferrari Andreis

---

B869.09 Camargo, Maria Lúcia de Barros  
C171a Atrás dos olhos pardos : uma leitura da  
poesia de Ana Cristina César / Maria  
Lúcia de Barros Camargo - - Chapecó :  
Argos, 2003.  
328 p.

1. César, Ana Cristina, 1952 - 1983 -  
Crítica e interpretação. 2. Crítica e interpretação.  
I. Título.

CDD 869.09

---

ISBN: 85-7535-052-8 Catalogação: Yara Menegatti - CRB 14/488



Conselho Editorial

Cláudio Jacoski (presidente) - Arlene Renk  
Ricardo Rezer - Mary Neiva Surdi - Neditso Lauro Brugnera  
Valdir Prigol - Volnei de Moura Fão

Coordenador: Valdir Prigol

Assistente Editorial: Hilário Junior dos Santos

Assistente Administrativo: Neli Ferrari

Projeto Gráfico: Hilário Junior dos Santos

## SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA	9
I FALANDO EM ANA CRISTINA	11
As origens	13
Falando em Ana Cristina	16
Repercussão Imediata	23
Pano de Fundo	26
II ANA FAZ O ENSAIO	47
Ensaçando a crítica	49
Leitura do feminino	64
III APRENDIZAGEM	83
Poeta aprendiz	85
(In) Confissões	112
Gatografia	118
<i>“D’après Jorge de Lima”</i>	133

IV VAMPIRAGENS	141
Com Remorsos de Vampiro	143
A Carta do Cisne	151
Outros Versos Roubados	172
<i>Em Casablanca, ouvindo Mário</i>	172
<i>E deu Bandeira</i>	185
<i>Dose Dupla: Baudelaire / Bandeira</i>	194
V CONFISSÕES DA INTIMIDADE	213
Confessando a intimidade	215
A quem será que se destina?	222
Rasgos de verdade	241
O outro lado da moeda	247
Luvras de Pelica	253
Faces de uma desconhecida	269
Um epílogo	283
VI CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO	287
Configurando o espaço	289
Navios / Amuradas	292

# Aprendizagem

E repitamos a amadora sou  
armadora decerto  
atrás das portas

Ana C.

## POETA APRENDIZ

Os poemas que integram a primeira parte de *Inéditos e dispersos*<sup>1</sup> – etapa de aprendizagem, poemas de formação – nos permitem acompanhar o início de uma trajetória poética: caminhos percorridos em busca da palavra, em busca de uma identidade de mulher e de poeta. Os poemas desta fase – a “obra imatura” – foram produzidos entre 1961 a 1972, e a seleção daqueles que deveriam vir a público foi feita pelo amigo e poeta Armando Freitas Filho, que declara na introdução do volume: “A mim coube dar título à obra e selecionar, na compilação feita, e dentro dos limites dessa edição, aquilo que me pareceu, literariamente falando, mais conseguido e acabado.” (ID,7) Sabemos que toda seleção, toda escolha, pressupõe um julgamento de valor. E mesmo não tendo sido a escolha e a avaliação de Ana Cristina, há, no conjunto publicado, o suficiente para reconstituirmos a caminhada<sup>2</sup>. E para refletirmos sobre ela.

A “obra imatura” de Ana Cristina apresenta-se a nós através de quarenta e seis poemas que, datados e dispostos em seqüência cronológica, evidenciam uma certa irregularidade no fluxo de

---

1. Cesar, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Todas as referências serão feitas a partir desta edição e indicadas, no corpo do texto, pelas iniciais ID seguidas do respectivo número da página.

2. Não constitui, portanto, a totalidade dos poemas escritos por Ana Cristina nesse período. Há muitos outros: alguns descartados pela própria autora (que no entanto os guardou); outros, inacabados, para sempre à espera de mais trabalho; outros, ainda, que viriam a integrar um livro irrealizado. Todos ciosamente dispostos em diferentes compartimentos de uma antiga pasta de papelão, o seu “álbum de retalhos”.

produção.<sup>3</sup> Períodos com poucos poemas alternam-se com outros de grande produtividade (como os anos de 1968 e 1969, com 15 poemas cada um) que, por sua vez, contrastam com fases lacunares: nenhum poema datado de 1970 ou 71, por exemplo. Não vou arriscar explicações para isso. Fico com os fatos, ou melhor, com os poemas publicados.

Os poemas de aprendizagem apresentam uma primeira diferença em relação à obra posterior de Ana Cristina: todos são, de fato, poemas, isto é, todos se apresentam em versos, quase sempre líricos. Alguns são metrificados e com rimas, procedimentos totalmente abandonados pela autora a partir de 72. Não há nessa primeira fase, portanto, a oscilação entre a prosa e a poesia, nem a escritura feita de prosa poética que encontraremos depois e que, de algum modo, será uma das marcas de sua dicção, cada vez mais livre e mais consciente das bifurcações dos caminhos. Há, isto sim, o exercício de procedimentos poéticos baseados na repetição (anáforas, paralelismos sintáticos e paranomásias) e na contradição (tensões, paradoxos, oxímoros). E, cada vez mais, destaca-se a relação estreita e às vezes contraditória com a tradição literária, que será um dos elementos constituidores de sua poética. Mas voltemos os olhos para a “obra imatura”, a fim de apreendermos, na própria obra, o caminho desse fazer.

Os três primeiros poemas são produto de uma menina entre os nove e os treze anos, cujo vocabulário, usado criativamente, é um tanto inusitado se levarmos em conta a idade da autora. Há termos técnicos como “giroscópio”; neologismo agradável, como na dedicatória do poema “Esvoaça... Esvoaça”, “Dedico a meu pai, bom e viajoso” (ID, 24); termos “eruditos” e tradicionalmente incorporados

---

3. Quantidade de poemas superior à de *Cenas de Abril* (26 poemas na edição da autora e 24 na da Brasiliense) e quase igual à de *A Teus Pés* (43 poemas).

ao paradigma das “palavras poéticas” como “translúcida”, “adelgada”, “ciciar”, “embançam”; associações inusitadas como “jubilar dos pássaros” ou “escadas se corrompem”. Essa breve amostragem lexical evidencia um nível de leitura e de domínio vocabular profundamente distanciado da propalada indigência intelectual de seus contemporâneos, o que também foi apontado por Ivan Junqueira, crítico que destacou a erudição e a intertextualidade na obra de Ana Cristina, e, chamando a atenção para o poema “A Terceira Noite” (ID,23), não poupa elogios:

E aqui tem início o pungente e assombroso trajeto poético de Ana Cristina. O poema é no mínimo inacreditável para uma menina que apenas concluía a segunda infância [...] E há neste poema espantosas antecipações, *insights* de índole por assim dizer filosóficas que nos deixam simplesmente perplexos: a imagem de uma escada que se desce “para cima” e se “sobe para baixo”, por exemplo, nos levam à dialética do pensamento de Heráclito [...]: “O caminho que sobe e o caminho que desce são um único e mesmo”.<sup>4</sup>

Nestes poemas de aprendizagem, tais imagens de ascensão, associadas às do vôo, do alto, dos espaços aéreos, são redundantes, como em “Fagulha”,

Abri curiosa  
o céu.

Assim, afastando de leve as cortinas

(ID,40)

ou como em “Toalha branca” – “Uma toalha branca esvoaça / Acontecimento único no espaço” – cujas imagens, a exemplo do

---

4. JUNQUEIRA, Ivan. Ana Cristina Cesar: a vocação do abismo. *O Estado de S. Paulo*, 3 jan. 1987.



que ocorre em muitos poemas, vêm sempre complementadas por seu oposto: a descida, a queda, o abismo, a imersão, o poço, o afogamento e, no limite, a morte e a dissolução total, como lemos nos últimos versos desse mesmo poema:

uma toalha branca esvoaça  
decompondo-se a cada vôo, a cada passo.

*inconfissões* – 7.II.68

(ID,42)

Às oposições entre o alto e o baixo associam-se também outros pares contraditórios: o perder-se e o achar-se, o passado e o presente, o velho e o novo, a vida e a morte. Nessas imagens antitéticas, constrói-se uma busca: a busca da identidade do eu e a busca da palavra. A poeta e o poema. Ser, não ser. Som e silêncio. Quem sou eu?, pergunta-se. Um ensaio de resposta está em

NESTE INTERLÚNIO

Neste interlúdio  
Sou um dilúvio ou me afogo.  
[...]  
Sou fagulha ou hulha inerte.  
[...]  
Neste interlúdio,  
Sou coisa ou poeta.

(ID,32)

Já em “Protuberância” dirá

Sou amativa antes de tudo  
embora o mundo me condene  
[...]  
E repitamos a amadora sou,  
armadora decerto atrás das portas

(ID, 33)

para concluir, no mesmo poema, que

Uma palavra me delineaia  
 VORAZ  
 E em breve a sombra se dilui,  
 Se perde o anjo.

(ID, 34)

Mas a dúvida não desaparece e retorna com força em

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 a loura donzela  
Que se chama Ana Cristina  
E que se diz ser alguém  
É um fenômeno mor  
Ou é um lapso sutil?

*inconfissões - 31.10.68*  
 (ID, 38)

e assume outra face, mais negativa, em

POEMA ÓBVIO

Não sou idêntica a mim mesmo  
sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e  
[ sob o mesmo ponto-de-vista  
Não sou divina, não tenho causa

Não tenho razão de ser nem finalidade própria:  
Sou a própria lógica circundante

*junho 69*  
(ID, 59)

Onde está a palavra exata? Qual o espaço desta poesia? Qual o seu tempo? São perguntas insistentes desta busca empreendida por um eu que, mais do que vivenciar o mundo, olha e vê: o mundo, os caminhos, o poema. Mas com um olhar sempre de soslaio, sempre de viés. Um eu “voyeur” que se traduz ora na imagem de um único olho numa janela (“Ela ficava olhando pela janela /vertendo seu único olho pela janela” – ID, 49), ora “nesta nesga súbita que eu vi” (ID, 37), ora “pendurado um lustre sozinho// no lustre uma lâmpada só” (ID, 39) ou, mais explicitamente, “Só sou se sendo sou sido /Que espiadelas cancerosas.” (ID, 56).

Tais recorrências, que se desdobram em toda a obra de Ana Cristina, vão sendo elaboradas poeticamente a partir desses paradoxos, das construções dialéticas, do uso das antíteses. Nestes poemas da “obra imatura” são procedimentos abundantemente empregados, excessivamente até, assim como o insistente e também abusivo emprego de procedimentos poéticos baseados na repetição, muitas vezes superpostos: versos anafóricos ou paralelismos sintáticos reforçados por aliteraões, paranomásias e onomatopéias que se aproximam do jogo “palavra-puxa-palavra”, como em “o giroscópio girava girando”, ou no já gasto clichê “o ciciar das cigarras”, ou ainda nas associações fagulha/ hulha; amativa/ amadora/ armadora; ilustração/ ilustre/ lustre, entre muitas outras. Nesta etapa, são apenas interessantes procedimentos. Exercício preparatório para o salto qualitativo, para a reinvenção.

O poema “Chove” é um bom exemplo da intensificação desses procedimentos, especialmente dos recursos sonoros. Um poema infantil, é verdade, mas que, nos últimos versos, cresce:

## CHOVE

A chuva cai.  
 Os telhados estão molhados,  
 Os pingos escorrem pelas vidraças.  
 O céu está branco,  
 O tempo está novo,  
 A cidade lavada.  
 A tarde entardece,  
 Sem o ciciar das cigarras,  
 Sem o jubilar dos pássaros,  
 Sem o sol, sem o céu.  
 Chove.  
 A chuva chove molhada,  
 No teto dos guarda-chuvas.  
 Chove.  
 A chuva chove ligeira,  
 Nos nossos olhos e molha.  
 O vento venta ventado,  
 Nos vidros que se embançam,  
 Nas plantas que se desdobram.  
 Chove nas praias desertas,  
 Chove no mar que está cinza,  
 Chove no asfalto negro,  
 Chove nos corações.  
 Chove em cada alma,  
 Em cada refúgio chove;  
 E quando me olhaste em mim,  
 Com olhos que me seguiam,  
 E enquanto a chuva caía  
 No meu coração chovia  
 A chuva do teu olhar.

*novembro 65*

(ID, 25)

A insistência nos procedimentos baseados na repetição, inclusive dos paradoxos, talvez indique que a moderna aprendiz de poeta já

percebia que o poema ganha força quando se constrói na tensão entre o som e o sentido, entre a forma e o significado. As contradições se entranham no poema, que oscila entre o “nascimento a mais da palavra” e a dissolução total, o nada.

Dessa etapa de aprendizagem, um poema de maio de 68 – quando Ana ainda não completara 16 anos – parece-me melhor sucedido enquanto elaboração poética, antecipando, inclusive, um elemento crucial da poesia de Ana Cristina: os vínculos com a tradição literária.

ONZE HORAS

Hoje comprei um bloco novo.  
 Pensei: a você o bloco, a você meu oco.  
 Ao lápis a mão e os pensamentos em coro  
 Me sugeriam rimas e sons mortos.  
 Pára, coisa. Se oculta, rosto.  
 Cessa estes ecos porcos,  
 Esta imundície coxa, este braço torto  
 Reabre o tapume verde do poço,  
 Salta dentro, ao negrume tosco  
 E se nada resta afoga-se no lodo  
 Para que sobre o resto do nada, o sono.  
 (Sussurro:) Euvocê.

*maio 68.*

(ID, 31)

Durante onze horas, às onze horas... A duplicidade da ambígua referência temporal marca, a partir do título, a tensão que se faz no poema: atos acabados de um passado perfeito, mas inscritos num presente. O presente de um eu que rememora o acontecido próximo, em contraposição a um outro passado: o pretérito imperfeito, o inacabado, que se imiscui no presente através do pensamento em coro. E essa tensão exigirá ações imperativas.

Os dois primeiros versos trazem as ações acabadas: comprei/pensei. Acabadas no tempo, mas não intransitivas. Os complementos dessas ações colocam em cena dois elementos também complementares: a escrita e seu destinatário. “Um bloco novo”. O papel em branco. A folha virgem à espera da palavra que ainda não se fez. A palavra nova no bloco novo. A que ou a quem se destina o “bloco novo”? A “você”, esse destinatário inscrito no poema, possivelmente o leitor, ou o interlocutor privilegiado, que é também o depositário daquilo que está contido, inclusive pela paranomásia, no bloco novo. Contraditoriamente, um conteúdo vazio: o “oco”. A “você” destinam-se o bloco e o oco. A “você”, o vazio da palavra. E os pontos finais que encerram cada um dos dois primeiros versos reforçam a finitude dessas ações e a conseqüente constatação de que no bloco novo só se dá o oco.

Um objeto oco é, por definição, “sem medula”, vazio de conteúdo. Não é, todavia, vazio de som.<sup>5</sup> Pelo eco se reconhece o oco. E o poema nos ensina que o oco contido no bloco novo não significa o silêncio. Não significa o fim do poema. E o terceiro verso, que destina a mão ao lápis, ao inverter posições sintáticas e os agentes capazes de realizar ações, traz outro produto do ato de pensar: “pensamentos em coro”. Pensamentos modalizados pela idéia de harmonia e simultaneidade da expressão “em coro”, que, ao mesmo tempo, refaz o som do oco e do “bloco novo”. Tais “pensamentos em coro” constituem o sujeito daquele passado incompleto, da ação inacabada e intrometida, “sugeriam”: “me sugeriam”.

---

5. Com essa construção Ana pratica o que provavelmente aprendera com o “velho bardo”: “compreendi, ainda antes de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.” cf. BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada, *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 40.

O conteúdo da sugestão é, claro, sugestivo: são “rimas e sons mortos” que, no entanto, estão muito vivos e não apenas no pensamento ou num tempo que já passou – estão vivos na palavra, na rima toante, no eco do oco cada vez mais insistente. No eco das onze horas, no eco do bloco novo do presente. Sons que emergem e geram uma série de imperativos, de ordens dissonantes na concórdância gramatical, como para ferir e ao mesmo tempo acentuar a harmonia do coro em “o”. Imperativos que podem ser agrupados em duas ordens de necessidades: de um lado, necessidade de obstaculizar, de impedir a intromissão dos “sons mortos”, o conteúdo de um passado que não se acabou; de outro, num movimento oposto, a necessidade de ir de encontro a essa “morte”, de ressuscitar. Duplo movimento: criar o obstáculo; retirar o obstáculo.

“Pára, coisa. Se oculta, rosto” – “coisa” e “rosto” se identificam na mesma posição sintática, no mesmo verso. À interrupção enérgica do fluxo do “pensamento em coro” corresponde o ocultamento, simetricamente; “pára” / “oculta”. Que coisa? Que rosto? Dois aspectos de um só ser? Trata-se de encobrir, esconder, que também pressupõe revelar? Mas, apesar da ordem, o coro não cessa, já que a rima toante não é interrompida.

“Cessa esses ecos porcos, / esta imundície coxa, este braço torto”, insiste o poema. Quem é o sujeito desta ação? Quem deverá interromper o coro de rimas e sons mortos, aqui desqualificados em “ecos porcos”, “imundície coxa”, “braço torto”? A coisa, o rosto<sup>6</sup>, outra vez a possibilidade de ambos constituírem o sujeito (o tu, ou o você) que deve repelir aqueles ecos, aqueles sons sem vida, o verso já de pé quebrado, o braço já sem possibilidades de preencher o oco do novo.

6. Em seguida ao poema “Onze Horas”, podemos ler a retomada das mesmas imagens: o afogamento; o poço em que somem “palavras moucas” e a relação coisa/poeta/ eu nos versos finais de “Neste interlúnio”: “Poetas quietos entreolhando/ Coisas coisas que falecem. / Neste interlúnio, / Sou coisa ou poeta.” (ID, 32)

Todavia, esse sujeito ambíguo - a coisa, o rosto - que deve impedir a intromissão do passado (que continua a sugerir o velho, "rimas e sons mortos"), é o mesmo sujeito<sup>7</sup> que deve "reabrir" o "tapume verde do poço". A ordem - reabrir - também se inscreve, através do prefixo, no eixo de repetições, estabelecendo uma correspondência com o coro em o, além de introduzir algo da provisoriedade (de vedação) implícita na palavra tapume (que rima com negrume). No poema, uma vez reaberto o tapume, vem a ordem de saltar dentro, "ao negrume tosco / e se nada resta afoga-se no lodo". Não se trata, portanto, do poço das águas nutrizes, mas do abismo escuro em que só há lodo.<sup>8</sup> Por outro lado, composto de água e terra, o lodo é também antitético e ambíguo: tanto evoca a matéria primordial, a fecundidade, a matéria de que se fez o homem (seja na tradição bíblica, seja no mito de Prometeu) e o princípio de uma evolução, como, ao contrário, contém a idéia de água conspurcada, de degradação, de involução, evocando níveis inferiores e corrompidos. O poço e o lodo estão em mútua correspondência, tal como a similitude sonora evidencia.

Afogar-se no lodo quando nada resta pode levar à morte: aos sons mortos que não cessam de ecoar. Mas afogar-se no lodo é também

7. A ausência de pontuação no final do sétimo verso poderia conduzir à leitura de "braço torto" como o sujeito da ação de reabrir que, conseqüentemente, deixaria de ser imperativa. Pela estrutura geral do poema, entretanto, a série imperativa se impõe numa só seqüência - pára, oculta, cessa, reabre, salta, afoga-se. O verbo na segunda pessoa do singular, com o pronome em terceira, cria não só a dissonância gramatical já mencionada, mas também a manutenção do registro coloquial da fala. Quanto à possibilidade de erro, ou mera ignorância das regras gramaticais por parte da autora, parece inverossímil. De qualquer modo, há inevitável e rica ambigüidade.

8. Em latim, "puteus" também significa "fonte", "nascente", além de cova para plantar árvores. A imagem do "poço" - síntese de elementos fundamentais, água, terra e ar, e de ordens cósmicas, céu, terra e inferno - produz inúmeras e tradicionais associações que vão da imagem nutriz, de fonte da vida e de sabedoria ("o poço de conhecimentos"), à imagem abismal, em que podemos incluir a popular expressão: "estar no fundo do poço".



a possibilidade final “para que sobre o resto do nada, o sono”, esta velha metáfora da morte. O resto do nada, o que fica após o afogamento no lodo, iguala-se aos mortos. No décimo primeiro verso – décima primeira hora? – restou o sono, última rima em “oo”, último eco. Depois disso, apenas a fala íntima e ambígua, entre parênteses, ao pé do ouvido: o sussurro, em sussurro. E o último som, que não faz rima, não ecoa em “oo”, funde finalmente o destinatário do bloco novo ao portador do oco: “Euvocê.”

Na luta entre o novo (o bloco, o oco) e o velho (as rimas, os sons mortos) pode ser lida a tensão entre a busca da originalidade, da palavra nova, e o peso da tradição, sons mortos que não param de ecoar. Especialmente na jovem poeta em etapa de aprendizagem, a relação com os “modelos” se agudiza e se torna elemento perturbador na busca de uma identidade, identidade do poeta. Mas, como sabemos, isto não acontece só com os aprendizes. Harold Bloom, crítico que tem defendido “uma teoria da poesia por meio de uma descrição da influência poética, ou seja, da história das relações intrapoéticas,”<sup>9</sup> considera que os “poetas fortes” insistem em lutar contra seus precursores, embora seja a partir das influências poéticas (também denominadas como “erro de interpretação”) que os grandes poetas se tornam mais originais. Para Bloom,

Os talentos mais fracos idealizam as coisas; as figuras dotadas de imaginação se apropriam do que encontram. Mas não se consegue nada sem pagar um preço, e a apropriação implica as imensas angústias de sentir-se um devedor, já que existirá

---

9. BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias*. Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Avila Editores, 1977 p.13. Veja-se também, do mesmo autor, *Los vasos rotos*. Trad. de Frederico Patán. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. As primeiras edições em inglês datam, respectivamente, de 1973 e 1982. Traduções minhas para o português, a partir da edição citada.

algum poeta forte que deseje dar-se conta de que não logrou criar-se?<sup>10</sup>

Obviamente o estudo de Harold Bloom não se confunde com os antigos estudos das fontes literárias. Bloom vê a poesia, especialmente a partir do romantismo, como o produto de uma luta. Luta que se agudiza depois que a angústia da influência se torna assunto central da consciência poética. Luta contra precursores, vista sob o ângulo edipiano: “pares fortes, pai e filho como poderosos adversários, Laio e Édipo na encruzilhada,”<sup>11</sup> conflito edipiano de amor e ódio sempre renovado. “Onze Horas” exemplifica, poeticamente, a precoce consciência desta luta. Batalha que se mantém e se supera no decorrer da obra, mas não sem humor e ironia:

Ó costelas de minha alma  
acastelai-vos na quarentena de munições, mil lições arcaicas.  
Reis, coisas e cães,  
uma novíssima muralha vos espera.

(ID, 56)

Em outro poema de 1968, o eixo dessa questão está centrado, mais uma vez, na identidade: quem sou eu? O que é a poesia?

#### MANCHA

Tenho 16 anos  
Sou viúva  
De família azul  
De cabelos esvoaçantes  
(E nada rebeldes)  
Sou genial sob todos os pontos de vista,  
Inclusive de perfil

10. *La angustia de las influencias*, p. 20

11. *Idem.*, *ibidem*

A poesia é uma mentira, mora.  
 Pelo menos me tira da verdade relativa  
 E ativa a circulação consangüínea  
 A Pedra Filosofal é um tanto ou quanto besta  
 Plutarcoplatãopauto  
 Plutãoturcotãopauto  
 Platocotãopuloplau

Desisto: tenho 16 anos.  
 E perdi-me agora rabiscando-te.

setembro 68  
 (ID, 35)

O poema divide-se em duas estrofes. A primeira, com quatorze versos, está simetricamente repartida entre o eu e a poesia. Dividido entre “quem sou eu” e “o que é a poesia”, o poema oscila entre as referências autobiográficas (“Tenho 16 anos”), a verdade sempre relativa, e a imaginação criadora, vista aqui como a “mentira”. Os sete primeiros versos, descritivos, traçam um retrato irônico do próprio eu. Retrato que vai se desconstruindo como se construía: cada verso “desmente” o anterior, brincando com o próprio cabotismo. E a verdade da ilusão é afirmada no oitavo verso, que encerra, inclusive com o ponto final, essa parte da brincadeira: “A poesia é uma mentira, mora.”

Verso taxativo, com tom axiomático, universal e intemporal, mas irremediavelmente inscrito num contexto específico: a expressão que encerra a verso põe a data e o espaço na poesia. Gíria adolescente do final dos anos 60, marca registrada de Roberto Carlos e da “Jovem Guarda” (“É uma brasa, mora”), o apelativo “mora” (entende, é isso,) dá o tom de juventude dos 16 anos, do rock, da televisão. Em vez da nobreza (“família azul”), as massas (nada rebeldes?).

Com este verso, todo o poema se relativiza e se abre para vários tons. E, desmentindo o retrato, passa a “fazer poesia”, a trabalhar o

som, a criar a verdade da palavra: mentira/ me tira/ relativa/ ativa. A poesia “ativa” a circulação consangüínea, circulação entre parentes: palavras aparentadas, obras que criam ascendências e descendências. E na alquimia da palavra, será mesmo a Pedra Filosofal um tanto ou quanto besta? E os três versos que encerram a primeira estrofe levam ao limite o jogo de palavras, a associação por paranomásia, a fusão de sons e sentidos, a referência antiga tão contrastante com o “mora”, erudição disfarçada em jogo.

A fusão “Plutarcoplatãopauto” parece ser exclusivamente sonora. Mas a referencialidade dos elementos que a compõem não pode ser desconsiderada. Como ignorar que Plutarco, ao escrever as biografias de quarenta e seis insignes gregos e romanos misturava livremente a lenda e os fatos reais? Como ignorar que Platão considerava os poetas como “mentirosos”, criadores de ilusões, simulacros da verdade e, por isso mesmo, deveriam ser expulsos da República? Como evitar a permanência do “L” e não ler também “Plauto”, que produziu suas comédias a partir do empréstimo de temas, enredos, tipos e que, por sua vez, foi retomado, entre outros, por Shakespeare, Molière e Ronsard? Será por eles que o eu se pauta? Estará aí a Pedra Filosofal? Mas vem Plutão e os infernos, que não é divindade turca e sim grega. Tão, tão, tão, ecoam os versos. E resta apenas a fusão dos sons, no sentido que se desconstrói: “Platocotãopuloplau”. Resta, talvez, apenas uma brincadeira sonora. O que mais resta? Desisti, diz a poeta. Afinal, “tenho 16 anos”. E o resultado de escrever, de “rabiscar-te”, com o mais antigo e o mais jovem, é perder-se de si mesma.

Neste jogo de rabiscar-te / rabiscar-se, e ainda nos textos da adolescência, especialmente naqueles escritos entre 67 e 69, a presença de um “velho bardo” já pode ser detectada, embora sem explicitação. Nesta etapa talvez estejamos ainda lidando com a questão das influências literárias e sem dúvida ela anuncia uma

presença que se fará muito forte na obra posterior. Em “Quando chegar”, por exemplo, poema de julho de 67, a menina de quinze anos deseja

[...] que a morte só seja  
Um descanso calmo e doce  
Um calmo e doce descanso.

(ID, 27)

O título desse poema ressoa à “Consoada”, que soa também no tema. Em Bandeira, “Quando a indesejada das gentes chegar”, irá encontrar “lavrado o campo / A casa limpa, a mesa posta / com cada coisa em seu lugar.”<sup>12</sup> Ana, no entanto, diz apenas “Quando chegar”, deixando lacunas que estabelecem a relação dialógica e a diferença. Omissão significativa para a visão da vida que está no poema, visão oposta à de Bandeira. As ressonâncias de “Consoada” geram seu contrário: a morte é desejada, consoladora dos males da vida. Imagem poética já gasta, sem dúvida. No entanto, marca a presença da tradição literária e, pelo título, a presença de Manuel Bandeira. Presença que se faz não somente pela alusão a “Consoada”, mas também pelo entrecruzamento com outro poema de Bandeira igualmente conhecido, “A morte absoluta”. Vejamos:

Manuel Bandeira:

Morrer sem deixar o triste despojo da carne,  
A exangue máscara de cera,  
Cercada de flores,  
Que apodrecerão – felizes! - num dia,  
Banhada de lágrimas  
Nascidas menos da saudade do que do espanto da morte.

(PCP, 254)

12. BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa, em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 307 Todas as citações de Bandeira serão feitas a partir desta edição, referida pelas iniciais PCP.

Ana Cristina:

Para que eu não fique exposto  
 Em algum necrotério branco  
 Para que não me cortem o ventre  
 Com propósitos autopsianos  
 Para que não jaza num caixão frio  
 Coberto de flores mornas  
 Para que não sinta mais os afagos  
 Desta gente tão longe

(ID, 27)

Obviamente, há grandes diferenças de realização poética. Os ecos, ou a influência de Bandeira, não são suficientes para que a poeta aprendiz atinja aqui o grau de realização estética do mestre. É importante ressaltar, inclusive, que em muitos poemas dessa etapa a relação com o modelo se faz ou por via da alusão ou por via do aproveitamento temático. E se a morte esteve sempre presente na vida e na obra de Bandeira, foi também tema caro a Ana Cristina. E é nessas relações entre vida e morte, vida e obra, passado e presente que Ana Cristina traça sua busca, indo atrás da palavra, da forma despojada, como a que confessa num poema em que ainda ecoa Bandeira:

ESTOU 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

28.5.69  
 (ID, 51)

Neste poema podemos ver a contradição entre laconismo e abundância, ou entre procedimentos que se repetem insistentemente

e paradoxos imagéticos. Uma única estrutura sintática se repete nos seis versos e marca a essência da busca: “do(a)... mais”. Nessa estrutura articulam-se um substantivo abstrato e um adjetivo que, invertendo posições e funções, reduzem o poema a um jogo de espelhos: os três versos iniciais retornam, virados pelo avesso, nos três versos finais:

- despojamento mais inteiro / inteiro mais despojado;
- simplicidade mais erma / ermo mais simples;
- palavra mais recém-nascida / nascimento a mais da palavra

A qualidade transforma-se em substantivo e o substantivo transforma-se em qualidade. Um pode ser o outro. Tudo se inverte. Ou seja, nada é, necessariamente, essencial; tudo pode ser accidental. Despojamento, simplicidade, palavra recém-nascida: três elementos que caracterizam, entre outros, a obra de Bandeira, um dos espaços da busca. Atrás dessas substâncias e qualidades, intercambiáveis, é que a poeta anda. Está em busca, em suma, da palavra a mais, como se registra na última alteração estrutural do verso. Nascimento a mais da palavra, a palavra que se acrescenta a todas as outras já ecoadas, e que volta em outro poema:

(Em busca da palavra exata  
me engasguei num horizonte curto demais  
o resultado é uma concessão desencadeada  
reveladora de cadeias que *Libertem*)

29.6.69  
(ID, 58)

A consciência de que já necessário ampliar os horizontes na busca da palavra conduz à aceitação das “cadeias que libertem”. Outro paradoxo que, associado também à “concessão desencadeada”,

reforça a idéia de cadeia de textos, encadeamento de falas que, ao serem desencadeadas, possam também ser libertadoras. E aqui podemos ouvir, mais uma vez, Bandeira: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.” (PCP, 207)

Esse lirismo libertador é a profissão de fé lírica de Bandeira. Na “Poética”, o poeta declara o que quer a partir do que não quer. É, sabemos, um manifesto, uma declaração de princípios: ruptura com a estética parnaso-simbolista, com todas as formas rígidas e pré-determinadas, e afirmação de um lirismo não-cerebral, de um lirismo que, aceitando todas as formas da língua - palavras, construções e ritmos os mais variados - irá tocar no lado verdadeiramente livre de cada um. No lado verdadeiramente livre do poeta, este lado sem censuras, que está à margem do culturalmente aceito e já estabelecido: “o lirismo dos loucos”, “dos bêbados”, “dos clowns de Shakespeare”. Apenas este lirismo é libertação. E é atrás desse lirismo que Ana Cristina está, em busca dessas cadeias que não aprisionam – ao contrário, são cadeias que desencadeiam, produzem.

Ana Cristina sabe, e talvez tenha aprendido com Bandeira, que a poesia está em tudo, nos amores e nos chinelos, nas coisas lógicas e nas disparatadas. A questão, no entanto, é descobrir seu próprio “tudo”, seu modo de fazer poesia e sua própria forma de viver. E essa questão, muito centrada no eu que busca, que se apropria, que imita, mas que deseja “cadeias que Libertem”, ressurgem com força em

#### CONFISSÃO

meus cavalões irmãos  
 eu rimei falso  
 eu menti mal  
 eu perdi o júbilo  
 eu desorganizei florestas  
 eu pronunciei eu  
 não sei de nada



quebrei o juízo  
 parti anéis de vidro  
 desertei sem delongas  
 ME ABAIXEI!

meus pais  
 me espanquem  
 e aos cavalões também

3.7.69  
 (ID, 60)

A leitura de “Confissão” evidencia que o título explica a estrutura mesma do poema, que mimetiza o ritual religioso do ato de confessar-se: eu, pecador, me confesso. A confissão religiosa parte da idéia do pecado. Só se confessa quando há culpa, pecados a serem purgados e perdoados. E o confessor, “representante de Deus”, detém o poder de punir e de perdoar. Momento de revisão, de passar o passado a limpo e de tudo recomeçar. Nesta confissão, quem é o confessor? A quem se destina?

Observando a organização geral do poema, constatamos inicialmente a existência de duas partes bem distintas: a primeira e mais longa, que corresponde à estrofe inicial (verso 1 ao verso 11), é o confiteor, o mea culpa propriamente dito. A segunda parte, coincidente com a 2ª estrofe (versos 12, 13 e 14), trata do castigo. O desequilíbrio é evidente: para onze versos de culpa, três de punição. Essa discrepância remete a outra: não há identidade explícita entre o confessor e aquele que deveria prescrever a punição redentora. A punição também não é prescrita: é solicitada pelo próprio pecador. Vejamos mais de perto essas divisões.

O primeiro verso apresenta o insólito destinatário da confissão: “meus cavalões irmãos”. O verso seguinte, o primeiro “pecado”, não só introduz a estrutura sintática que se repetirá até o verso seis,

com a insistente repetição anafórica do “eu”, mas também dará o referencial para a leitura da confissão: trata-se do espaço da poesia. Trata-se de rever a própria obra. E de culpar-se por ela. É evidente que “os cavalões irmãos”, pensados nesse espaço, remetem ao “E nós, cavalões, comendo...”, verso do “Rondó dos Cavalinhos” de Manuel Bandeira.<sup>13</sup> Bandeira é um dos “cavalões”. Serei também poeta? parece perguntar Ana Cristina. Mas a rima é falsa...

A esses “irmãos” a poeta faz seu irônico mea culpa, que pode ser subdividido em dois blocos. No primeiro - versos 2 a 6 - os pecados “formais”: rimei falso, menti mal<sup>14</sup>, perdi o júbilo, desorganizei florestas.<sup>15</sup> Esta seqüência de “culpas poéticas” culmina, no verso 6, com o pecado talvez maior, “eu pronunciei eu”, verso que remete tanto aos anteriores quanto à questão do retorno da subjetividade, do eu na poesia, da confissão versus literatura, um ponto central no debate literário dos anos 70. Os versos seguintes - de 7 a 11 - não mais pronunciam eu, optando pela elipse, pelo ocultamento formal do sujeito. E, neles, a seqüência de “ações culposas” constrói uma imagem de rompimento (não sei, quebrei, parti, desertei) que conduz, todavia, não à libertação pretendida, mas à imagem da submissão, rebaixamento bastante enfatizado pelo ponto de exclamação mas sutilmente confrontado pelo levantamento da letra, pelo recurso tipográfico à caixa alta: “ME ABAIXEI!”

Nessa primeira estrofe temos o quadro do conflito: onde estará a culpa? Em não conseguir rimar certo com os “cavalões”? Nos desvios, nas subversões às obras dos modelos? Na submissão a eles? Na tensão entre desvio e submissão? Tudo isso se adensa

13. cf. exemplar análise desse poema feita por Antônio Candido, em *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985.

14. Rever poema “Mancha”: “a poesia é uma mentira, mora”.

15. A imagem da floresta, que remete à “floresta de símbolos” de Baudelaire, será revisitada adiante.

e se condensa na segunda estrofe, na necessidade de punição. O pedido da execução do ato expiatório dirige-se, todavia, não aos destinatários da confissão, mas a outros interlocutores até então ausentes do poema: "Meus pais".<sup>16</sup>

Destinatários do pedido da segunda estrofe, entram no poema em posição hierarquicamente superior: não só devem punir o sujeito cheio de culpa (fingida? mentirosa?), mas "aos cavalões também". E, neste último verso, a correspondência se refaz: todos são "irmãos", submissos aos mesmos pais, envolvidos nas mesmas culpas e conflitos. Subverte-se, desse modo, a metáfora já cristalizada da "paternidade literária", o autor como o "pai" de sua obra, e institui-se a fraternidade literária, mesmo com a falsa rima.<sup>17</sup> Fraternidade que assemelha leitores a poetas, como queria Baudelaire, irmanados na hipocrisia.

Desconstruindo essa imagem, Ana Cristina aponta para outro caminho na relação com os modelos. Não há mais espaço para a luta edipiana, nos termos de Harold Bloom. E, se isto é verdadeiro, é possível retomar o título e reler, nele, o sentido pleno da palavra "Confissão": não apenas a declaração dos próprios pecados, mas também uma profissão de fé. "Sou poeta. Acredito na poesia". Mesmo sabendo que a poesia é uma mentira, mora!

"Confissão" articula-se a outro poema<sup>18</sup>, cujo título constrói, também, uma irreverente imagem religiosa, enquanto os versos, especialmente na segunda estrofe, remetem explicitamente ao

16. A referência às figuras paternas (e maternas) especialmente no papel de executores do castigo sempre conduz à tentação da leitura psicanalítica. Elemento repressor, luta contra aquelas figuras, relações edipianas, etc. Resisto à tentação, para manter a análise dentro do espaço do referencial literário, pensando apenas na já mencionada "paternidade literária".

17. A tensão entre o desvio gramatical e a fidelidade sonora reforça a idéia de conflito, a tensa subversão do instituído.

18. Segundo as datas dos textos, ambos foram escritos no mesmo dia, "3.7.69", fato que corrobora a articulação entre ambos.

universo poético e ao conflito com a tradição literária. Conflito entre "irmãos". Vejam os poemas

DEUS NA ANTECÂMARA

Mereço (merecemos, meretrizes)  
 perdão (perdoai-nos, patres conscripti)  
 socorro (correi, valei-nos, santos perdidos)

Eu quero me livrar desta poesia infecta  
 beijar mãos sem elos sem tinturas  
 consciências soltas pelos ventos  
 desatando o culto das antecedências  
 sem medo de dedos de dados de dúvidas  
 em prontidão sangüinária

(sangue e amor se aconchegando  
 hora atrás de hora)

Eu quero pensar ao apalpar  
 eu quero dizer ao conviver  
 eu quero parir ao repartir  
 filho  
 pai  
 e  
 fogo  
 DE-LI-BE-RA-DA-MEN-TE  
 abertos ao tudo inteiro  
 maiores que o todo nosso  
 em nós (com a gente) se dando

HOMEM: ACORDA!

3.7.69  
 (ID, 61)

Após a confissão dos pecados e das crenças, reafirma-se a fé. Se os três últimos versos do poema anterior pediam o castigo, aqui os três primeiros pedem o perdão, merecido, perdão que ultrapassa

o eu e se estende a “nós”. Perdão solicitado não aos “pater”, mas, num irônico distanciamento, aos *patres conscripti*.<sup>19</sup> E a possibilidade de socorro não vem do Pai,<sup>20</sup> mas dos “santos perdidos”, daqueles que não privam das glórias do “Senhor”. Daqueles que, como as meretrizes, são marginalizados.

Merecido o perdão e instituído um espaço social e “religioso” de marginalidade, inclusive pela oposição radical aos destinatários do pedido, é possível reler a “confissão”, agora estritamente como “profissão de fé”. Torna-se possível confessar o desejo – “Eu quero” – que se inscreve no plano da poesia.

A segunda estrofe reafirma, desse modo, o desejo de ruptura, já sem culpa: “me livrar”, “mãos sem elos”, “desatando”, “sem medo”. A primeira ruptura, da qual tudo decorre, é com a “poesia infecta”. O duro adjetivo com que se (des)qualifica a poesia, ou melhor, uma determinada poesia, a insere no campo da “contaminação prejudicial”. Poesia que, sendo infecta, a tudo pode infectar. Por extensão, uma poesia ruim, pestilenta, mal cheirosa, flores do mal. Essa imagem se estende na de “beijar mãos”<sup>21</sup>: gesto de humildade, de submissão. Mas as mãos a serem beijadas são mãos livres e sem manchas, sem cadeias, sem vínculos, sem tintas.

A libertação (ausência de elos?) será possível por um outro ato: “desatando o culto das antedecências/ sem medo de dedos de dados de dúvidas/ em prontidão sangüinária”. Reafirma-se a necessidade de não mais olhar o passado como objeto de culto, como digno de

19. Distanciamento pela língua e pela inscrição temporal do referente, já que se trata de alusão aos integrantes do Senado na Roma Antiga, do qual participavam apenas a classe patrícia, os nobres possuidores de terras. “Patres”- *patricius, a, um*, nobre, aristocrata; *conscriptus*, senador.

20. A fórmula religiosa popular seria: “Valha-me, Deus” e seus substitutivos, “Valha-me, Nossa Senhora”, ou “Valei-me, Senhor”, etc.

21. A expressão “beijar mãos sem elos” mantém a referência, religiosa e nobre: a ato de “beijar o anel” de autoridades eclesiásticas.

reverência, do qual sempre se é devedor. Também não se trata de aderir à corrente experimentalista, que reverencia um certo passado, uma determinada linhagem mallarmaica do lance de dados. O verso sete<sup>22</sup>, em sua paranomásia, introduz a dúvida onde há certezas, abrindo o poema para a imagem que une razão e emoção, trabalho e inspiração: “em prontidão sangüinária”. É necessário, acima de tudo, desatar o medo.

Toda essa segunda estrofe que se inicia pelo “Eu quero” e que fala do que não quer<sup>23</sup>, irá ecoar na expressão afirmativa do querer, que apenas confirma a “prontidão sangüinária” (já explicitada na estrofe parentética): Eu quero, eu quero, eu quero. Insistentemente a quarta estrofe reafirma o desejo. Desejo de pensar, dizer e parir. Três etapas do ato de criação literária, retomando, inclusive, a imagem do nascimento. Mas “parir” é exclusivo da maternidade. Possibilidade exclusiva da mulher. Algo novo se insinua e contamina sem infectar: para pensar é preciso apalpar, sentir com o corpo. Para dizer é preciso conviver, compartilhar o mesmo espaço, ainda que literário: afinal, é desse espaço que o poema trata. Para parir é preciso repartir, que tanto é dividir, compartilhar, como partir mais uma vez.

Assim, subvertendo ainda a ordem do tempo linear e das convenções hierárquicas, o filho vem antes do pai: “filho/ pai/ e/ fogo”. Desatados os nós do culto ao passado, vencido o medo dos dogmas

22. Este verso remete tanto ao “Lance de dados” de Mallarmé, como a um poema concreto de Edgar Braga, que trabalha sobre as palavras “dedos/ dados/ dédalô”. Cf. *Revista Invenção*, nº 5 ano 6. dez 66 – jan 67, p. 18. Alguns anos depois, Cacaso fará um poema ironizando o concretismo e citando o mesmo jogo de palavras: “dado é a palavra dado / e foi assim que a poesia/ deu lugar à tautologia”. Cf. “Estilos de época”, *Grupo Escolar*. Rio de Janeiro: Col. Frenesi, 1974. Republicado em *Beijo na Boca*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

23. Este jogo entre querer e não querer também ressoa à Bandeira e seu “Belo Belo”, poema retomado por Ana Cristina em um de seus diários. Voltarei a essa questão no próximo capítulo.

presentes, torna-se possível assumir, “DE-LI-BE-RA-DA-MEN-TE”, a abertura a tudo: todas as palavras, todas as construções, todos os ritmos. Todos os tempos, todos os gêneros, todas as formas. Abertura para o inteiro mais despojado, que inclui “a marca suja da vida”, “a nódoa no brim”. Que inclui as falas alheias, versos reversejados, que se misturam “em nós (com a gente) se dando”. E a exortação final conclama ao despertar, à consciência alerta, à memória viva. A vida presente que, em seu todo, guarda o passado.<sup>24</sup>

Acredito que os poemas “Confissão” e “Deus na antecâmara” marcam uma etapa e um direcionamento na poesia de Ana Cristina, registrando e reelaborando algumas questões fundamentais já tratadas em vários poemas. Uma delas diz respeito à busca da identidade: quem sou eu? Serei poeta? Sendo poeta, qual e como será minha poesia? Como e a quem dar as mãos dentro do vasto elenco da tradição literária?

Algumas respostas a essas questões se delineiam com razoável nitidez, embora não sem conflitos. A opção pelo lirismo de mãos dadas com Manuel Bandeira é uma dessas respostas. A leitura de Bandeira fertiliza a poesia de Ana Cristina e norteia sua busca, como se pôde ver em alguns detalhes: aproveitamento temático, exercício da rima toante e do verso livre, liberdade poética. Mas, acima de tudo, a busca da poesia, mais tarde, irá se dar no limite entre a construção e a expressão espontânea, na relação com o cotidiano e, como decorrência, no limiar entre a confissão e a literatura.

Já me referi às tensões advindas da busca do novo, do inédito, no confronto com o peso da tradição; às ansiedades geradas pelas influências. Explicitá-las talvez tenha sido o caminho para conviver com elas. Ou, mais do que conviver, para se utilizar intensa e cria-

24. Outros poemas retomam essa imagem do “passado”, dentro do presente, do papel da memória. Cf. *Inéditos e Dispersos*, p. 50.

tivamente delas. Todavia, é importante ressaltar que, revisitando o lirismo de Manuel Bandeira no contexto dos anos 60, quando até o próprio poeta fizera suas “experiências concretistas”<sup>25</sup>, Ana Cristina se contrapõe, ao que tudo indica, à poesia herdada de João Cabral (mas o oco é a palavra oco, inscrita no verso!). Portanto, não será com os poetas dos anos 70, ou por “influência da poesia marginal”, que Ana Cristina se voltará para o cotidiano, para a simplicidade, para o lirismo e para a relação criadora com as obras do passado. Seu fazer poético será também, um modo de pensar o presente.

Assim, a partir do que já examinamos nestes “poemas de aprendizagem”, a primeira constatação necessária é a de que a poesia de Ana Cristina Cesar não se desenvolveu apenas a partir do debate estético vigente nos anos 60. O verso e a imagem, cuja destruição fora proclamada pelo concretismo, continuam vivos na poesia de Ana Cristina. Não é à linhagem concretista que a jovem poeta se filia, embora faça uso de alguns procedimentos típicos dos poetas concretos, como o acento na paronomásia, ênfase em alguns recursos gráficos, ou um certo modo de cortar o verso. Também não se pauta pela “anti-lírica” cabralina,<sup>26</sup> tampouco pela poesia “engajada. Poderíamos pensar num alheamento, ou num anacronismo estético. Todavia, creio que se trata do início da recuperação lírica empreendida por Ana Cristina. Uma antecipação.

25. Cf. “Azulejos”, “Rosa tumultuada”, “Homenagem a Niomar”, “ANALIANELIANA”, etc. (PCP, 350-354)

26. É curioso observar que Cacaso, poeta seu contemporâneo e um dos mais ativos (inclusive na teorização) dentre os grupos ditos “marginais”, publicava em 1967 seu primeiro livro de poemas: *Palavras cerzidas* (Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1967). Nessa época, o rapaz de cabelos bem aparados e barba bem feita, cuja foto ilustra a contracapa, ainda assinava Antonio Carlos de Brito, e o prefácio, assinado por José Guilherme Merquior, destaca a filiação cabralina do autor. Obviamente, tudo isso será renegado nos anos 70, quando o verso encurtou, o cabelo cresceu e a barba ficou por fazer. Questões estéticas ou existenciais?



Recuperando o lirismo em tempos de anti-lira Ana Cristina já delimita um outro espaço marginal para sua poesia: está à margem do debate, traçando um caminho que recupera um lado também marginal da moderna poesia brasileira. Antecipa-se, assim, ao que será predominante – embora degradado – na década seguinte. Recuperação de elementos líricos calcados no cotidiano. Mais Bandeira do que Oswald. Busca de outra dicção. Busca empreendida no passado, mas que deseja atingir uma palavra nova. Tensão entre o já feito e o que ainda se pode fazer. Reinvenção.

Nesta trajetória de busca, quando o olhar se volta para trás e escolhe onde se deter, é sem dúvida a poesia de Manuel Bandeira um ponto central de fixação, uma presença muito forte – se não a mais forte – na obra de Ana Cristina. Talvez seja, também, a mais antiga. Com ele se trava a luta, o diálogo, e a superação, posterior, da “angústia das influências”. Bandeira é um interlocutor e um dos modelos. O trato com o cotidiano e a aparente simplicidade aprendidas com o mestre vão sendo transformadas pela fala da menina, e pela palavra irônica da mulher.

Para concluir esse exame da “etapa de formação” da poeta Ana Cristina, detenho-me agora em dois conjuntos de poemas que marcam, mais explicitamente, dois pontos nevrálgicos da sua obra madura: confissão versus literatura e, claro, a relação com a tradição literária.

## (IN)CONFISSÕES

Relacionado à recuperação lírica, outro elemento antecipador dos anos 70 surge na obra da poeta aprendiz: Ana trabalha, já nos anos 60, a tensão entre a confissão e a literatura, trabalho que se desenvolverá, na “obra adulta”, através de um uso bastante peculiar dos gêneros confessionais, especialmente a correspondência e o diário

íntimo. Dentre os “gêneros autobiográficos”, o diário íntimo talvez seja o mais confessional, o mais próximo da “escrita da verdade” e, conseqüentemente, o mais distante da “literatura”. Segundo Beatrice Didier<sup>27</sup>, o poema é o oposto de um diário, pois se situa além do tempo, além do indivíduo, enquanto o diário está ligado fundamentalmente ao eu. Dessa relação com o eu decorre o paradoxo do diário: a dialética entre o interior e o exterior, a que vincula outro elemento marcante da produção “diarística”, o segredo. O diário íntimo é, em princípio e por definição, um texto em que o outro não tem lugar. Um texto só para si mesmo, cujo destinatário seria o próprio autor,<sup>28</sup> para quem tal atividade pode exercer várias funções, das quais a de auxiliar a memória é uma das mais reconhecidas.

O “diário” surge, na “obra aprendiz”, abrindo as “Inconfissões”, título negativo que reúne um conjunto de nove poemas, escritos entre outubro e dezembro de 1968, e que integrariam um futuro livro do mesmo nome. Vejamos esse primeiro poema das “Inconfissões”:

DO DIÁRIO não diário “INCONFISSÕES”

17.10.68

Forma sem norma

Defesa cotidiana

Conteúdo tudo

Abranges uma ana

(ID, 36)

27. DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976.

28. Jean Rousset discute a questão da ausência do destinatário que, em princípio, caracteriza os diários íntimos, “essa realização narcisista”. Assim, vai propor uma tipologia do diário íntimo fundada sobre a posição do destinatário, a partir de uma ordem crescente de abertura: do segredo à publicação, isto é, partir do leitor ausente para chegar, passando por várias gradações, ao leitor consentido. Cf. ROUSSET, Jean. *Le journal intime, texte sans destinataire*, *Poétique*, n° 56. Paris: Seuil, novembre 1983. Cf. também a crítica a essa tipologia in CALLE-GRUBER, Mireille. “Journal intime et destinataire textuel”. *Poétique* n° 59. Paris: Seuil, septembre 1984.

O título apresenta duas negações: a primeira, “diário não diário”, é abundante em ambigüidades. Afinal: trata-se de negar o quê? Negar o diário íntimo como gênero, afirmando o poema, marcado apenas pela cotidianidade da escrita? Ou, ao contrário, afirmar o gênero – diário – negando sua característica de “escrita diária”, mesmo que intermitente?<sup>29</sup> Ou negar a ambas, através da segunda negação: “Inconfissões”? Negando o caráter confessional do diário íntimo, negando sua sinceridade,<sup>30</sup> não estará também negando a possibilidade de dizer a “verdade”?

As respostas a todas essas perguntas podem ser afirmativas e negativas. Sim e não. O que o título nos diz é que se trata de trabalhar, poeticamente, a questão da escrita da subjetividade, da confissão, das relações autobiográficas. Tudo é e nada é. E a forma utilizada – prosaica no título, poética no texto – nega em si mesma a prática do diário “verdadeiro”, ainda que se mantendo a fórmula ritual, ela mesma um verso: “17.10.68”.

O texto do poema – em seus outros quatro lacônicos versos – define a prática negada no título: cada verso dá conta de um aspecto: a forma (sem normas), a função (defesa do cotidiano), o conteúdo (tudo cabe) e a abrangência (toda uma vida). O diário íntimo é, de fato, uma forma sem normas.<sup>31</sup> Pode, também, ter inúmeras

29. Comentando o texto “Deliberação”, no qual Roland Barthes questiona a possibilidade de atribuir valor estético a seu diário, Gérard Genette observa que a escrita do diário é, por definição, intermitente. O que define o diarista, segundo Genette, é a constância de seu projeto, mais do que a constância de sua prática. Cf. GENETTE, Gerard. “Le Journal, l’antijournal», in *Poétique* n° 59. Paris: Seuil, 1984.

30. Roland Barthes lembra: “a sinceridade não passa de um imaginário em segundo grau”. Cf. “Deliberação”, in *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p.304.

31. “La liberté, elle serait finalement surtout ressentie par l’auteur: il est libre de tout dire, selon la forme et le rythme qui lui conviennent. Les interdits, les contraintes existent certes, mais plus dans le domaine moral qu’esthétique, et souvent ils ne sont pas clairement perçus par l’écrivain. Aucune règle, aucune limite.” Cf. DIDIER, Béatrice. Op. cit. p.8.

funções. “Defesa cotidiana” contra o esquecimento, contra a perda de si, contra a preguiça de escrever, contra a angústia de viver e de morrer... Um “caderno terapêutico”, dirá Ana Cristina mais tarde. Por isso mesmo, seu conteúdo é tudo. Tudo cabe nas páginas de um diário<sup>32</sup>: das lágrimas às citações eruditas. O diário pode ser um caderno de leitura, um texto preparatório, ou, ainda, entre outras coisas, relatos de conversas ou de fatos corriqueiros do dia-a-dia. Das experiências sexuais concretas às dúvidas metafísicas, sua abrangência é enorme. “Abranger uma ana”, diz o verso final.

O último verso distingue-se dos demais. Rompendo a seqüência de frases nominais, o verbo introduz a pessoa. Mas o sujeito não é o eu: o sujeito é o tu, o diário não diário personificado. Esse tu que abrange e abarca a pessoa despersonalizada: uma ana. A letra minúscula transforma o substantivo próprio em comum. Um ser como muitos outros de sua espécie. Um objeto do cotidiano, conforme a sugestão da rima, reforçada pela indefinição do artigo: uma ana. Qualquer ana? No entanto, por mais despersonalizada que se apresente, o som que resta devolve-lhe a pessoa. Em “uma ana” só se pode ouvir “humana”. E esta ana volta a personalizar-se no final de “Soneto”, o terceiro poema de “Inconfissões” (já lido páginas atrás), onde pergunta insistentemente: quem sou eu?

Do jogo entre negar e afirmar, da dialética entre o sim e o não, entre o sujeito e o mundo dos objetos, resta o humano em uma ana. E a identidade de nomes – autor/ personagem - remete, mesmo que longinquamente, ao conteúdo autobiográfico da literatura. A uma ana que se define na e pela literatura, que não é confissão.

---

32. Béatrice Didier observa que apenas “em princípio” o diário é o lugar onde se pode dizer tudo. Afinal, os tabus e os interditos atuam também aí. Sempre há o risco de ser lido. Como saber a destinação póstuma de um diário íntimo? Cf. idem ibidem p.19-20. Ver também p.180.

Como se vê, todos esses problemas, que ocuparão os debates literários nos anos 70, já estão intuídos na “obra imatura” de Ana Cristina Cesar. E nessa aprendizagem, faz poesia: nega o diário, nega a confissão. Mas tem consciência do que está à beira dos caminhos. Talvez por isso mesmo, os outros oito poemas de “Inconfissões” constituam a negação do diário, já pela forma: são poemas. E em versos. Nenhum deles passa pelo “ritual” de abertura: não há data inicial, não há inscrição no dia; não há inscrição na cotidianidade.<sup>33</sup>

As formas são variadas. Há três sonetos, porém nenhum deles obedece rigorosamente à versificação tradicional do gênero: não há decassílabos. O primeiro deles, “Rompimento” (ID, 37), aparece com versos predominantemente eneassílabos, e rimas que se alternam entre agudas e graves. Poema pesado, com “dicção nobre” e classicizante, nega o diário e a confissão. No segundo poema, o já citado “Soneto” (ID, 38), o verso encurta com a redondilha maior, a rima desaparece, permanecendo apenas a alternância dos padrões agudo e grave, evidenciando uma vontade estruturadora<sup>34</sup>. E fica também o sutil ecoar da única rima toante: fingida/ Cristina. O poema pesa menos, mas o tom nobre ainda se mantém, marcando esta etapa na busca da identidade. Já o terceiro soneto, “Véspera”, não apresenta regularidades: não há padrão métrico, nem rima, nem princípio de organização geral quanto ao padrão tônico dos versos. As regularidades ocorrem nas repetições anafóricas e nos paralelismos gramaticais. A “nobreza” do tom se reduz com a introdução de

33. Todos os poemas de “Inconfissões” estão datados, mas não no formato do diário, em que a data abre o texto, funcionando quase como um título. Alguns, trazem o registro apenas do mês e ano; outros, trazem também o dia. No entanto, esta datação, aposta aos poemas, não configura o ritual do diário. É um elemento paratextual, completamente diferente daquele que abre uma página de diário.

34. O esquema é bastante regular: são graves os versos I, 6, 7, 8, 9, 10 e 11; são agudos os versos 2, 3, 4, 5, 7, 12, 13 e 14.

imagens “menos poéticas” para padrões classicizantes, por exemplo, “uma empada/ - litígio recheado de ar.” Dos três sonetos das “Inconfissões”, é neste que o eu está mais distanciado. Na verdade, está fora do poema.

O poema subsequente é o mais longo dessa fase de aprendizagem. “Fagulha” possui 37 versos livres, sem rima, divididos assimetricamente em 8 estrofes. Mais uma vez, um poema de ecos bandeirianos. Algo da resignação dos quereres impossíveis do segundo “Belo Belo”, mas sem a amplitude do modelo. Aqui, neste poema do olhar, reduz-se, inclusive, o ângulo da visão: “Eu queria/ (só)/ perceber o invislumbrável/ no levíssimo que sobrevoava.” Mas é a última estrofe que, mesmo sendo “inconfissão”, confessa e desnuda o eu em sua perplexidade, sendo mais Ana Cristina:

Eu não sabia  
que virar pelo avesso  
era uma experiência mortal

(ID,41)

O bom nível estético de “Fagulha” não se repete nos quatro poemas seguintes que completam “Inconfissões”. Neles, Ana Cristina continua seu exercício das imagens antitéticas associadas a anáforas e paranomásias. Os versos são livres, diversificadas as divisões das estrofes. Rima, toante, apenas no poema “Sonho” (outra vez Bandeira?). E o eu fica totalmente ausente dos poemas, com exceção do último: “Água Virgem”. Aqui o sujeito volta a expor-se, mas o que fica de todas as perdas é apenas a contenção final:

#### ÁGUA VIRGEM

Perdi-me no entrelaçar-se de malhas.  
Entreguei-me no manchar-se de sonhos.  
Marquei-me no soluçar-se de perdas.

Sob o peso deste som  
um flautim  
Sob o som deste peso  
uma queda

rachou  
a chave  
calou  
a chuva  
barrou  
a chama

(chuveisca no centro meu - nenhum grito)

*inconfissões – dezembro 68.*

(ID, 46)

## GATOGRRAFIA

Entre as “Inconfissões” e os “falsos diários”, entre as influências, com suas angústias, e a prática intertextual deliberada, o conjunto de poemas de 1972, a que podemos chamar “gatografia”, registra um momento de passagem. Está entre a produção adolescente e aquela que se firma na segunda metade da década de 70. E fica cada vez mais evidente que a grande questão na obra de Ana Cristina é o confronto entre a tradição e a contemporaneidade da autora. Apareceu, primeiramente, tematizada nas imagens do novo e do velho em flagrante conflito. Apareceu nos ecos de outros autores. Reaparecerá na apropriação, de versos e de poemas, na alusão aos “irmões”, para se constituir em um dos elementos fundamentais da construção da obra.

É evidente que toda obra literária tem relação com a tradição que a antecede, seja por influências, seja por adesão, por mimese, por negação, por resistência, por releitura ou recuperação. Sempre

há algo de intertextual, sempre há historicidade,<sup>35</sup> sempre há releitura, independentemente de modismos críticos ou teóricos. Mas em Ana Cristina a relação com a tradição literária não vai se limitar a influências, nem será apenas prática epigonal da modernidade. É o processo construtivo da obra, conscientemente planejado e elaborado: paródias, pastiches, apropriações de versos, alusões e referências diretas a autores amados, a amigos e a outras artes. E com um sentido que extrapola o do jogo, o do exercício até lúdico com as palavras, ou o do resgate e da releitura do passado. Isso tudo faz parte, mas não é tudo.

Para refletir melhor sobre o desenvolvimento desse processo de construção é que me detenho na série de doze poemas datados de 1972, dos quais onze foram publicados na primeira edição de *Inéditos e dispersos* (p. 63-73), mantendo-se então inédito o “Arte-manhas de um gasto gato”.<sup>36</sup>

Provavelmente o primeiro poema da série é o referido inédito. Digo “provavelmente” porque, observando-se as datas dos poemas, encontramos quatro datados de 2/10/72 (incluindo-se o “Arte-manhas”), um datado de 5/10/72, e outros sete não datados. Em princípio, qualquer um dos que foram escritos em 2/10/72 poderia ser o primeiro. Mas há dois detalhes, ou pistas, importantes e reveladores.

35. Emprego aqui o termo “historicidade” não no sentido de vinculação com a História, mas na acepção que João Alexandre Barbosa dá ao termo, ou seja, a leitura das marcas da história literária presentes na poesia moderna. cf. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

36. A série a que podemos chamar “gatografia” está às páginas 63-73 da edição citada. Quanto ao poema “Arte-manhas de um gasto gato”, que localizei no Arquivo de Ana Cristina, foi incluído nas edições posteriores de *Inéditos e Dispersos* sem qualquer menção seja à descoberta desta pesquisa, seja às causas da omissão anterior, seja ainda a evidências, no manuscrito, de duas grafias distintas. Na 3a ed. (São Paulo: Ática, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1998), o poema aparece encerrando a série gatográfica, às páginas 74-75, e apresenta algumas diferenças em relação ao manuscrito.



Em uma das páginas que compõem o manuscrito desse inédito, há um desenho. Um simples esboço de uma cara de gato. Sobre o desenho, muitos riscos e rabiscos e a frase: “não sei desenhar gato”. Esta referência ao desenho frustrado aparecerá, transformada em imagem poética, nos vários poemas. Além disso, desconstruindo também a idéia de autor único, individual, ao que se pode perceber pelas diferenças de grafia no manuscrito, este poema foi produzido a quatro mãos, apesar de dizer eu. Talvez como brincadeira de linguagem, exercício lúdico-poético de verso puxando verso. “Poesia preparatoriana”, diria Mário de Andrade.<sup>37</sup> Um longo poema, se comparado aos outros da mesma série. Além de datado, está localizado: “PUC, 2/10/72, Biblioteca Padre Augusto”. E, entre parênteses, o mote para o início da série: “(localizei o discurso no tempo e no espaço para ...).” Vejamos o poema:

ARTE-MANHAS DE UM GASTO GATO

Não sei desenhar gato.  
 Não sei escrever o gato.  
 Não sei gatografia  
 nem a linguagem felina das suas artimanhas  
 Nem as artimanhas felinas da sua não-linguagem  
 Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot  
 Eliot e os gatos de Eliot (“Practical Cats”).  
 Os que não sei  
 e nunca escreverei na tua cama.  
 O hipopótamo e suas hipopatas ameaçam o gato (que não é  
 [ hipogato)  
 Antes hiponímico,  
 Coisa com peso e forma do peso  
 e o nome do gato?

37. Mário de Andrade usa o termo para qualificar a poesia de Osvaldo Aranha. Cf. *Aspectos da literatura brasileira*. op.cit.

J. Alfred Prufrock? J. Pinto Fernandes?  
 o nome do gato é nome de estação de trem  
 o inverno dentro dos bares  
 a necessidade quente de tê-lo  
 onde vamos diariamente fingindo nomear  
 eu – o gato – e a grafia de minhas garras:  
 toma, lê o que escrevo em teu rosto  
 lê o que rasgo – e tomo – de teu rosto  
 a parte que em ti é minha – é gato  
 leio onde te tenho gato  
 e a gatografia que nunca sei  
 aprendi na marca no meu rosto  
 aprendi nas garras que tomei  
 e me tornei parte e tua – gata a  
 saltar sobre montanhas como um gato  
 e deixar arco-irisado esse meu salto  
 saltar nem ao menos sabendo que desenho  
 e escrita esperam gato  
 saltar felinamente sobre o nome de gato  
 ameaçado  
 ameaçado o nome de GA TO  
 ameaçado o nome de GA S TO  
 ameaçado de morrer na gastura de meu nome  
 repito e me auto-ameaço:  
 não sei desenhar gato  
 não sei escrever o gato  
 não sei gatografia  
 nem...

PUC, 2/10/72

Biblioteca Padre Augusto Magne

(localizei o discurso no tempo e no espaço para...)

RESTA A DÚVIDA: AUGUSTO OU

AUGASTO? OU TUBRO?.

(...localizar o tempo e o espaço no discurso)

(transcrição do manuscrito)

O título é bastante transparente: o desdobramento da palavra “artimanhas” em sua estrutura etimológica recupera amplamente o sentido das duas palavras que a compõem. “Arte” tanto é habilidade, o fazer algo, como é fraude, engano. E comporta o uso popular de estripulias, brinquedos ou jogos infantis: “fazer arte”. “Manha”, por sua vez, reforça a idéia de estratagema, astúcia, falsidade, embora signifique também habilidade manual, costumes, maneira de ser. Ainda que numa derivação discutível, pode ser relacionada tanto a magia (do francês antigo *artimage* ou *artimare*) quanto a mania, no sentido de loucura (por derivação greco-latina).<sup>38</sup> E, finalmente, a forma artimanha, que recoloca o sentido de “artifício para enganar”, que se faz com arte e com manha.

Nessa palavra está condensada toda a questão: trata-se da arte, sempre falaciosa. Falácia hábil, com “manha”. Astúcia no jogo de fingimento, na brincadeira de esconder, de revelar, de nomear. Dar nome aos gatos, como em *Practical cats*. Mas com o fingimento e astúcia de um “gasto gato”. O trocadilho explicita o velho problema: o já usado, o cliché, o gasto pelo tempo. E trata-se do gato gasto. A artimanha está, justamente, em dar cara nova ao gasto gato, deslocando o sentido do “fingimento” da arte. Não se trata de “fingir” o real, o mundo. Não se trata de fingir a dor. Trata-se, isto sim, de fingir o novo. De, com manha e arte, aprender a gatografia, a escrita dos gastos gatos.

Se o adjetivo “gastos” não é suficiente para inserir o poema num espaço intertextual, já o substantivo a que se refere não deixa margem a dúvidas. Afinal “gato” é imagem já pertencente à tradição literária. Como a poeta dirá em outro poema, “não se gatografa impunemente” (ID, 63). E se a referência a “gato” também não fosse

38. Cf. COROMINAS, G. e PASCUAL, J.A. *Diccionario crítico-etimológico castelano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1983.

suficiente para delimitar aquele espaço para o poema, as alusões a Eliot através de seus *Practical Cats*, de seu J. Alfred Prufrock, além da menção explícita, e a Drummond através de J. Pinto Fernandes, “que não tinha entrado na história”<sup>39</sup>, dirimem qualquer dúvida. Ou seja: o poema – e por extensão a série toda – pede para ser lido na relação com a tradição literária da modernidade. Entre os gatos podem estar, além dos de Eliot, os de Baudelaire, os milhões de gatos verdes de Mário de Andrade, o pequeno gato branco e cinza do quarto vazio de Manuel Bandeira, e, por que não, Pluto, o emparedado gato preto de Edgar Allan Poe.<sup>40</sup> O elenco citado não é gratuito: além das mútuas relações intertextuais entre os autores referidos, todos estão presentes na obra de Ana Cristina Cesar, delineando de modo mais amplo a linhagem lírica retomada. E, a esse elenco paradigmático da grande literatura moderna, ainda se devem acrescentar as artimanhas do gato de Alice, personagens de Lewis Carroll de que Ana Cristina tanto gostava.

O poema apresenta nos versos iniciais e com insistência (repetição anafórica e paralelismo sintático) o conteúdo do não saber. Conteúdo feito de linguagens – desenhar, escrever, gatografia, linguagem, não-linguagem – o que confirma o espaço intertextual e crítico do poema. A seqüência dos não-saberes também é significativa: parte da impossibilidade de “desenhar gato”, nível de representação mais direta do real, da linguagem como representação realista,<sup>7</sup> para chegar às “artimanhas felinas da sua não linguagem”, gradação que refaz, muito sinteticamente, a própria história da palavra poética.

Dentro dos não-saberes, também se distinguem “escrever o gato” e “gatografia”. A gatografia – a escrita do gato – possui outras arti-

39. O verso é do conhecido poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade.

40. Todos esses “gatos” já foram exaustivamente analisados e interpretados pela crítica. Não cabe, nos limites deste trabalho, referência explícita a todos esses estudos.

manhas. Artimanhas de linguagem felina, que o sujeito não conhece; artimanhas felinas de uma não-linguagem, também ignoradas pelo sujeito. Assim, a escrita do gato se define pelas “artimanhas”. Definição que pode ser estendida à gatografia iniciada neste poema, em que sujeito(s) e gastos gatos se identificam e se tornam um. Não sem antes passar pela nomeação.

“Um gasto gato” aparece citado no poema: “Eliot e os gatos de Eliot (‘Practical Cats’).” “The naming of cats.” Confirmação do espaço intertextual através da alusão literária. Mas há também “Os que não sei / e nunca escrevi na tua cama.” Para escrever é preciso saber, insinua o poema. E introduz claramente o local onde se pode escrever: “na tua cama”. Desdobra-se, assim, o sentido de “gatos” e “felinos”, que transita das referências à tradição literária para o conteúdo de sensualidade desta imagem. Não podemos esquecer que “felino” remete a forte simbolismo sexual, inclusive no imaginário popular: sete vidas (número cabalístico!), artilosidade e agilidade (as artimanhas) mas, e especialmente, volúpia e sensualidade. Temos, portanto, uma construção que une tradição literária e sensualidade, poesia e corpo. Ou a erótica da poesia, plagiando Octávio Paz.

Apesar das ameaças, o poema pergunta: “e o nome do gato?” A dupla alusão - personagens de Eliot e Drummond - responde perguntando ainda. Em seguida, o espaço criado pela conhecida referência literária é substituído por espaços da vida cotidiana, onde impera o anonimato. Mas, nesse espaço do cotidiano, o ato de nomear é fingido, portanto poético: “onde vamos diariamente fingindo nomear / eu – o gato – e a grafia de minhas garras:”

Nesse espaço do fingimento, ou do “ato de nomear” como farsa, dá-se a fusão eu/ gato, através especialmente da grafia, de “minhas garras”. A partir daqui, as imagens são muito claras na explicitação do processo produtivo da gatografia (e da obra poética de Ana

Cristina): ler e escrever são atos intimamente ligados entre si. E, também, associados ao corpo, associação garantida em “gato”. O nome, o fingir nomear. Ler e escrever. Ler para escrever? Ter (ou ler) gato não significa saber “gatografar”. É preciso aprender, corporeamente, restaurando e reiterando a relação corpo/palavra, corpo/poesia. Corpo erotizado, mas que está às voltas com um “gasto gato”. E o poema se fez do gasto, da alusão erudita transformada em jogo erótico e lúdico, tal como os *Practical Cats*, de Eliot, de onde parece ter saído.

— O não saber foi substituído pela aprendizagem. Aprendizagem feita nas “marcas” do rosto e “nas garras que tomei”, num processo de apropriação do que era outro (“gato”) para transformá-lo no próprio eu. Eu – gato: fusão total. Do mesmo modo que se fundiram os autores deste poema. Ana e o outro. Ana e os outros. A gata e o gato: saltam sobre o nome do gato, mesmo sabendo que o uso repetido – a gastura do nome – pode levar à morte. Mesmo sabendo que é auto-ameaça, tudo se repete e o poema recomeça sua trajetória do não-saber à aprendizagem: “não sei desenhar gato / não sei escrever o gato / não sei gatografia”

Obviamente, a leitura desse poema ilumina os outros da mesma série, publicados na seleção de *Inéditos e dispersos*. Dos onze publicados, o primeiro, o segundo e o quarto estão diretamente vinculados ao “Arte-manhas”, não apenas por terem sido escritos no mesmo dia, e sim porque, na verdade, dialogam com ele. O primeiro deles, por exemplo, parte da inversão da frase parentética aposta à datação do “inédito”: “(localizei o discurso no tempo e / no espaço para...)” Localizar o discurso no espaço e no tempo ou, como se dirá a seguir, o tempo e o espaço no discurso?<sup>41</sup>

41. Passo a numerar os poemas por ordem de aparecimento no livro, a fim de facilitar as referências, uma vez que nenhum deles possui título.

I

Localizaste a tempo e o espaço no discurso  
 que não se gatografa impunemente.  
 É ilusório pensar que restam dúvidas  
 e repetir o pedido imediato.  
 O nome morto vira lápide,  
 falsa impressão de eternidade.  
 Nem mesmo o cio exterior escapa  
 à presa discursiva que não sabe.  
 Nem mesmo o gosto frio de cerveja no teu corpo  
 se localiza solto na grafia.  
 Por mais que se gastem sete vidas  
 a pressa do discurso recomeça a recontá-las  
 fixamente, sem denúncia  
gatográfica que a salte e cale.

2.10.72

Há mudança de tom em relação ao “Arte-manhas”: o verso inicial introduz solenidade, algo do “sublime” poético,<sup>42</sup> num autêntico alexandrino. No entanto, a corrosão pelo insólito se dará logo a seguir: “que não se gatografa impunemente”. Nos dois primeiros versos, a inversão dos termos da proposição altera substancialmente o sentido: não é o discurso que deve ser inserido na circunstancialidade, não é o poema que deve ser datado. Ao contrário: o tempo e o espaço é que devem ser trazidos para o poema.

Volta a questão: o que é “gatografar”? Já vimos as múltiplas associações que a imagem do “gato” permite. Podemos resumi-las nas duas referências básicas que se relacionam às outras imagens já analisadas: a tradição literária e a sensualidade. E é disso que

42. Uso os termos “solenidade” e “sublime poético” para designar o tom classicizante deste poema (versos predominantemente decassílabos, os velhos preceitos poéticos), em oposição a uma linguagem coloquial e nos limites do prosaico.

os poemas da gatografia tratam. Gatografar pode ser entendido, portanto, como o ato de escrever com a tradição e com o corpo. Com o que vem do passado, aos saltos, mas que também é marca do rosto e garra nos seios.

Nessa relação conflitante com o tempo e com o espaço, entre ameaças, os poemas se fazem. Assim, os três poemas do dia 02/10/72 reiteram a reflexão sobre esse fazer poético e seus riscos. As frases lapidares do primeiro constata a ameaça da lápide: não há eternidade no nome morto. A ilusão da permanência opõe-se à imagem do aprisionamento: “Cio exterior” e “gosto frio da cerveja no teu corpo” (e não em teu copo). Ambos ligados à sensação erótica, ao desejo aprisionado no discurso. Construindo a ilusão e o aprisionamento, está a “presa do discurso” que sempre “recomeça a recontar”: a vida, ou as sete vidas dos gatos. Recontar: as vidas e os contos. E nada denuncia este eterno refazer-se.

Nesse recontar, a gatografia dá lugar ao “nome do gato” no poema II (ID, 64). Nome que assegura o estado de vigília do eu e, onde “repousa” (descansa/ re-pousa), é ataque e fingimento. Repetições: o nome e a vigília, o fingir escrever, a ameaça da repetição e da palavra coisificada emergindo do passado para tomar de assalto a forma desejada, marcada no rosto e no seio pela transcrição, tudo continua presente no poema.

Já no terceiro poema da mesma data e quarto poema da série (ID, 66), em vez do “nome do gato” é o próprio gato que continua vigilante da vigília do eu. E os termos assumem outra variação, numa repetição insistente do mesmo tema. Mais uma vez os elementos sensoriais e eróticos (cheiros, enrodilhar, morder, pêlos, pele) se associam ao ato de escrever/desenhar marcado pelo fingimento e pelo não saber. E o desejo fica nos “gatos pretendidos”. Temos, assim, através das imagens do gato, a explicitação das dúvidas, dos medos, das ameaças, enfim, de toda a tensão entre os gastos gatos



pretendidos, que saltam do tempo no poema, e o gato enrodilhado no corpo, preso na pele, nesse espaço recortado. Ambos se fundem no conflito, mas é preciso saber como desenhá-los, como conciliar “a paixão pelo animal e a incerteza de escrevê-lo.”

Lendo em seqüência cronológica, já que os quatro primeiros poemas estão datados, chegamos ao 3º poema: único com mais de 14 versos e único desta série a não se referir aos gatos ou à gatografia. E, por isso mesmo, o que estabelece a ponte entre as indagações e a aprendizagem dessa escrita gatográfica:

### III

Estão caindo sobre mim cacos sem peso  
porque retorno em quedas sobre os braços  
volto ao espaço circunscrito, mas me teme  
meu corpo lento e bioquímico no escuro, e  
lentamente sei que me dissolvo aos  
quinze miligramas, seca  
em queda de paralisia quantificável.

#### Silêncio

retornando sobre quedas  
paralisia em caixa, crédito e cheque onde  
risco assinatura de meu nome; hipnótico aconchego dos  
números menores, em firmas menores que ainda registram  
arabescamente seus lucros; eu queria:

Silêncio de resposta e sangue ainda  
os vidros soltos sobre a cara  
mesmo sem saber que retornamos  
saibamos que o espelho que desaba  
fere e contunde nossa cara

5.10.72  
(ID, 65)

Momento de paralisia, de queda, de dissolução do corpo, do eu sob cacos de espelho. O corpo bioquímico atemorizado diante

do eu que pensa e, obsessivamente, fala em retornar. O espelho, “fenômeno-limiar” para Umberto Eco<sup>43</sup>, e tão abominável como a cópula segundo Borges,<sup>44</sup> é o elemento da experiência de identificação fundamental, do reconhecimento de si e da constituição da imagem do corpo. Mas o espelho está partido. Cacos sem peso, vidros soltos sobre a cara permitem a imagem do corpo não apenas fragmentado mas em dissolução. A assinatura, marca de autoria e de identidade, fica para os cheques, este signo de valor de troca, signo de mercadoria. E a ignorância do retorno (ao passado? ao outro?) não deve ser a ignorância do ferimento. É preciso saber que o espelho partido “fere e contunde nossa cara”.

Esse poema fala, basicamente, da busca da identidade num ponto-limiar. Num ponto qualquer situado entre a expressão peculiar do eu e as vozes dos gastos gatos. Fala da impossibilidade de encontrar no espelho a própria face, ou melhor, de encontrar uma única face, já que o espelho se parte em múltiplos cacos, múltiplas caras. A gatografia se fez e se faz num jogo de espelhos: uma floresta de espelhos, dirá Ana Cristina em outro poema. E nessa multiplicidade, que corre o risco da dissolução e do “silêncio de resposta e sangue”, todas as imagens, todos os ecos do passado, tudo que volta ao “espaço circunscrito” se iguala. Este é o outro risco: a eliminação da diferença.

Acredito que para aprender a “gatografia” e empreender o retorno, ao mesmo tempo em que busca a preservação da diferença, Ana Cristina vai acirrar o trabalho sobre os gastos gatos. Vai aprender

43. “No momento em que se delinea a ‘virada’ do eu especular para o eu social, o espelho é ‘encruzilhada estrutural’, ou, como dizíamos, fenômeno-limiar.” Obviamente, a referência de Umberto Eco é Lacan. cf. ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.13.

44. “los espejos... y la cópula son abominables, porque multiplican o número de los hombres.” BORGES, Jorge Luiz. “TLON, UQBAR, ORBIS TERTIUS”, in *Obras Completas*. op.cit., p.431.

as artimanhas e indicar o rumo de sua poesia. E assim se dá nos sete poemas que completam a série, recontando outras “sete vidas”. Outros sete poemas – sete fragmentos de poema, na verdade. As “sete vidas” recontadas são sete fragmentos do longo poema de Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*. Fica, portanto, circunscrito o espaço intertextual: é nos cacos que refletem aqueles poemas que estes se espelham; é nas marcas deixadas por aqueles que estes se farão. E tudo está explicitado. Abaixo dos 14 versos de cada um desses poemas, lê-se a referência: “d’après Jorge de Lima / Invenção de Orfeu [...], [...]”, não sem um laivo de ironia na referência afrancesada.

A partir do 5º e até o 11º, teremos, portanto, poemas feitos a partir da leitura de Jorge de Lima.<sup>45</sup> Considero este conjunto como uma outra etapa no processo de busca da palavra, de busca da poesia na relação com o outro, com o já instituído na tradição poética, que evidencia a definição de um projeto estético (aqui, explicitado; depois disfarçado, fingido): a obra como um palimpsesto. Concepção que norteia também a *Invenção de Orfeu*. E o questionamento da originalidade como valor absoluto junto à busca da nova poesia de mulher se impõem e se agudizam!

Se a questão das influências e da originalidade<sup>46</sup> já foi exaustivamente discutida especialmente a partir do Romantismo, se a relação entre textos não é nada absolutamente novo, qual a importância dessas relações na obra de Ana Cristina? O fato é que a escrita feita

45. cf. LIMA, Jorge de. *Poesias Completas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v.2, p 26-285.

46. É bom lembrar que Edgar Allan Poe já falava em originalidade como produto de um trabalho exaustivo e feito muito mais de negação do que de invenção. “Ora, cada um desses versos, tomado separadamente, tem sido empregado antes, mas a originalidade que ‘O Corvo’ tem, está em sua combinação na estância, nada havendo sido tentado que mesmo remotamente aproximasse dessa combinação.” Cf. POE, Edgar Allan. “A filosofia da Composição”, *Poesia e Prosa: obras completas*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Globo, 1944. Vol. 1, p.84.

de leitura adquire tal intensificação e tal intencionalidade na obra de Ana, que sai da esfera das angústias da influência e, sendo um princípio fundamental para a construção do texto, redimensiona as relações entre passado e presente, entre modelos e a palavra própria, entre o eu e o outro. Acredito que aí se dá o salto qualitativo da poesia de Ana Cristina: trabalhando em cima dos “restos” da modernidade, começa a sair dela. Para onde? – Impossível precisar.

Jorge de Lima não é uma presença quantitativamente forte no conjunto da obra de Ana Cristina. A presença de outros “modelos” é mais efetiva, como veremos. No entanto, a importância desse conjunto de poemas reside, exatamente, no processo de construção, quando pensado à luz dos poemas produzidos a partir de meados dos anos 70. Aqui, parece que se dá o “ensaio” do palimpsesto, explicitado no “d’après Jorge de Lima” e no cotejamento dos poemas. Depois, como se verá no próximo capítulo, o trabalho sobre outros textos dar-se-á intensamente, mas sem explicitação da fonte. As pistas ficam dentro do texto. E o sentido crítico se dá.

E por que Jorge de Lima? Arrisco algumas hipóteses. A primeira delas é que se relaciona a estudos acadêmicos de literatura brasileira. Afinal, os poemas foram produzidos enquanto Ana Cristina era estudante de Letras na PUC do Rio de Janeiro. Mas é exatamente este dado que me leva à segunda hipótese: trabalhar com a poesia de Jorge de Lima, um poeta lírico vinculado à geração de 45, marca um espaço poético nitidamente à margem da hegemonia anti-lírica dos inícios dos anos 70, bem como a recusa às postulações teóricas estruturalistas então “em moda” nas universidades brasileiras.<sup>47</sup> E o outro dado que se destaca é a própria natureza do poema escolhido, assumidamente um palimpsesto:

---

47. No ensaio “Os professores contra a parede” (*Opinião*, 21.2.76), Ana discute essa questão.

Predecessores exilados  
Jazem de borco em marés baixas.

.....

Ó dura legenda incendiada,  
Ó palimpsestos humanados!

Esse o imensíssimo poema  
Onde os outros se entrelaçaram,

.....

Não sou a Luz mas fui mandado  
Para testemunhar a Luz  
Que flui deste poema alheio. *Amen.*

(*Invenção de Orfeu, I, XXIX*)

Quantas reescrituras! E, sintomaticamente, Ana Cristina se vale de fragmentos de um poema que se constrói a partir de muitos outros, e das traduções de outros, como o demonstrou muito bem Luiz Busatto,<sup>48</sup> São inúmeras as apropriações e transformações. Institui-se um diálogo entre muitas vozes.

Há, portanto, um duplo sentido, ou, segundo Bakhtin<sup>49</sup>, um discurso duplamente orientado: as paródias, como discurso dialógico, voltam-se sempre para outro discurso, além de possuírem seu sentido próprio. Mas essa duplicidade de sentido só pode ser plenamente apreendida por um leitor capaz de estabelecer as relações intertextuais. O efeito paródico é, portanto, um efeito de leitura. Ou, como diz Genette<sup>50</sup>, tal efeito parte de um “contraponto” de leitura que autor e leitor estabelecem.

48. Cf. BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*, Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições, 1978. Nesse estudo, o autor considera a *Invenção de Orfeu* uma “montagem” de fragmentos e centra sua pesquisa na citação da *Eneida* de Virgílio, através da tradução de Odorico Mendes para o português.

49. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 157-178.

50. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

## “D’APRÈS JORGE DE LIMA”

Considerando as definições que Gérard Genette faz em seu estudo sobre a hipertextualidade, pode-se dizer que esta série de poemas feitos a partir da *Invenção de Orfeu* opera transformações de ordem paródica. Ou melhor, cada poema parodia, em sentido estrito e sem sátira ou registro humorístico, o que lhe deu origem. Esse procedimento é observável “a olho nu”: basta lê-los em confronto.

O primeiro deles (ID, 67) se constrói sobre o também primeiro poema do Canto IV da Invenção de Orfeu, “As Aparições”, título que é negado logo no primeiro verso de Ana Cristina: “O gato desaparece do poema”. Neste verso, o “gato” irá substituir o “monstro” que “flui nesse poema”. Se o poema de “As Aparições” é feito de “úmido sal-gema”, “gatografia” se faz de “leitura ensangüentada e surda”, trazendo para a relação com o corpo, provavelmente ferido, a produção e a fruição do literário. Explicita-se durante a relação perversa: ler para escrever, mas ler sangrando e sem ouvir. Ler e escrever com a concretude das coisas químicas, contrapostas à possibilidade de escapar à loucura. Mas o poema dribla com o “enjambement”, e mostra que se trata de “louco crescimento amadurecido”.

O poema seguinte constrói-se sobre o de número XIV do canto III da *Invenção de Orfeu* (e não sobre o XXII, como está indicado).<sup>51</sup>

---

Para Genette, a intertextualidade é o primeiro tipo de relação transtextual, ao qual se acrescentam outros quatro: a) paratextualidade; b) metatextualidade; c) arquitextualidade; d) hipertextualidade. Este último tipo é o objeto de estudo do *Palimpsestes*, esta literatura de segundo grau que se define basicamente pela paródia e pelo pastiche, pensados a partir do modo de funcionamento, isto é, do tipo de “imitação” que empreendem, sem nenhuma conotação pejorativa.

51. Comentando esta série de poemas a ensaísta Luiza Lobo comete, a meu ver, vários equívocos. O primeiro deles está em considerá-los como “paráfrases” dos poemas de Jorge de Lima. Além disso é no mínimo curioso que a ensaísta, tendo

Com a substituição conto/ gato, além do prolongamento do verso, o poema de Ana Cristina se desenvolve, a partir desse “mote”, pela repetição anafórica de “O gato era” e pelo jogo de transformações do poema que lhe serve de base, jogo este marcado pela negação do modelo (gasto?): gato excluído do tempo, gato que não é símbolo, poeta que dá o salto. O pulo do gato? Também se pode observar a forte auto-reflexividade: o poema retoma os anteriores, inclusive pela manutenção dos 14 versos, intensificando a escrita palimpséstica sobre o passado mais longínquo da tradição e sobre o passado quase presente da sua própria poesia. O tempo e o espaço no discurso, o desenhar e o escrever continuam, assim como o gato, no poema. E o seguinte não foge à regra.

VII

Nem agora posso ver minha vontade amada  
de destituir-me dos inícios revividos

e esquecer o tempo e o espaço do discurso  
como um gato que se apaga do caderno;

em ti espio teus ensaios  
de silenciar os ossos removentes

e penetro tua testa onde se encrava  
o sangue de arranhões das tentativas.

Nem agora posso ver minha leitura  
e dela me afastar num salto único

---

conseguido citar, a propósito desses poemas e em cerca de dez páginas, de Homero, a Helene Cixous, não tenha notado erro de referência no pé de dois poemas: Onde se lê “Canto III, XXII”, deve-se ler Canto III, XIV; e em vez de “Canto I, XVIII”, Canto I, XXXIII. cf. LOBO, Lufza. A der(rota) na metáfora da navegação, de Jorge de Lima a Ana Cristina Cesar. in *Perspectiva 3: Modernidades*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/ UFRJ, 1988, p.249-261.

sem ter donde fugir, isenta e clara.  
 Nem agora os verbos me consolam  
 e saltam como gatos desgarrados  
 por cima dessas pedras que me inscrevem.

*d'après Jorge de Lima*  
*Invenção de Orfeu I, XXII*  
 (ID ,69)

Acredito que maiores comentários são dispensáveis diante da evidência do processo. Talvez caiba apenas assinalar que, neste poema, também a estrutura em dísticos é mimetizada, produzindo uma dupla referência: à transformação paródica, acrescenta-se o elemento imitativo, próprio do pastiche<sup>52</sup>. Mas, contraditoriamente, apesar da aproximação formal produzida pela estrutura em dísticos, o poema de Ana desvia-se do de Jorge de Lima e, com os elementos dele extraídos, reflete sobre essa relação de aproximação e afastamento, de desejo e recusa. Vontade de destituir-se das origens, de apagar o gato, de afastar-se da leitura. Não é desejo de esquecer o vivido, ou o tempo e espaço existidos: desejo de “esquecer o tempo e o espaço do discurso”. O “Verbo” transforma-se nos “verbos” que não consolam, e o poema se encerra na constatação dura de que são as pedras que inscrevem o eu. Estarão no meio do caminho?

O poema seguinte, o “oitavo” dessa gatografia (ID, 70), também se apresenta como “extraído” do mesmo “Invenção de Orfeu I, XXII”. Agora não mais se dá a divisão em dísticos, e a reescritura paródica opera pela transformação quase mínima dos primeiros versos do poema de Jorge de Lima, para terminar com a citação, explicitada pelo uso de aspas, de todo o décimo quinto verso. Neste poema também se observa a alteração do tom: a sensualidade se espria

<sup>52</sup>. Utilizo, mais uma vez, a distinção que Genette faz entre a imitação de um estilo e a transformação de um texto específico. Cf. *Palimpsestes*, já citado.



assim que “os gatos” substituem “o céu”. Nos três últimos poemas da “gatografia” vamos encontrar um elemento comum: seus quatorze versos se organizam em dois quartetos e dois tercetos. Um soneto, mas sem rima e “de pé quebrado”. Soneto que vem de outro soneto.

Os gatos aparecem e desaparecem dos poemas - como o gato de Lewis Carroll. Do mesmo modo, a “gatografia” se aproxima e se afasta da *Invenção de Orfeu*. As transformações ora se ampliam, ora se reduzem, atuando de muitos modos: operando condensações e deslocamentos, fusões, paronomásias, e, especialmente nos três últimos, aprofundando o diálogo entre os poemas e seus três objetos do desejo: a ilha, o sono, o gato. Ao “Tu queres ilha” de Jorge Lima (I, XXXIII) correspondem “Tu queres sono” e “tu queres gato.”

Enquanto o poema IX mantém-se muito próximo do soneto de Jorge de Lima, com pequenas transformações verso a verso e manutenção de um tom similar, o poema X, retomando o “gato gasto”, volta a tematizar o trabalho de re-escritura num texto em 3ª grau. E o gato, que substitui o sono que substitui a ilha, traz o poema para o ventre, depois de passar pela boca e pelos olhos, numa condensação de dois versos num só. As botas substituem os botões (v.4); os campos alheios, os braços alheios (v.6); o repousar, o espoçar (v.8); os gemidos, os ais e a dor (v.8). A advertência “não ouças” sai dos parênteses e migra para o verso 9, assim como “os cantos”, ao se deslocarem para o verso 10, deixam de “consolar” e de “esquecer teus braços”, para se transformarem em concretos e prosaicos “cantos da casa”. E o tema do sono e da vigília, comum aos três poemas, ocupa o último terceto, mas com mudança do sujeito: é o “nome gasto” que, disputado pela ameaça, “se deita depois num lento revirar ignorado”. Esse mesmo “nome gasto”, sujeito deste “fecho de ouro”, é o agente capaz de transformar a escrita e o desenho, que ressoam, em traços persecutórios e desconhecidos. Poema sobre o poema.

Essa imagem persecutória dá início ao poema XI, o último da gatografia, e feito “d’apres Jorge de Lima, Invenção de Orfeu I, XVIII”. Este décimo primeiro poema vai distanciar-se mais de sua origem. Muito próximo no primeiro verso, afasta-se progressivamente e chega à alusão no verso 12. Também é o único, nesta série, que excede o modelo em número de versos: enquanto o poema de Jorge de Lima compõe-se de doze versos divididos em 3 estrofes iguais, o de Ana Cristina mantém a forma do soneto, preservando inclusive o decassílabo na maior parte dos versos, excetuando-se os da última estrofe, exatamente a que fala em deformação. Vejamos os dois poemas:

INVENÇÃO DE ORFEU, I, XVIII

Éguas vieram, à tarde, perseguidas,  
 depositaram bostas sob as vides.  
 Logo após borboletas vespertinas,  
 gordas e veludasas como urtigas  
  
 sugar vieram o esterco fumegante.  
 Se as vísseis, vós diríeis que o composto  
 das asas e dos restos eram flores.  
 Porque parecem sexos; nesse instante,  
  
 os mais belos centauros do alto empíreo,  
 pelas pétalas desceram atraídos,  
 e agora debruçados formam círculos;  
 depois as beijam como beijam lírios.

GATOGRRAFIA, XI

Gatos vieram, à noite, perseguindo,  
 deitaram seu hálito sobre o sono.  
 Logo após o salto imaginário

---

53. Op. cit, v.2, p.39.

de fatos e palavras misturados  
vieram saber de cada gato  
o gato que os soubesse, e a todos  
compusesse dos restos de desenho  
e traços e sexos procurados.

Porque nesse instante perdeu-se  
a voz que os miasse e desse forma  
e de gato se fizesse sem engenho

deformando-os em bichos nunca vistos,  
não mais linguagens perseguidas,  
mas gato somente se lambendo.

*d'après Jorge de Lima*  
*Invenção de Orfeu I, XVIII*  
(ID, 73)

No poema de Jorge de Lima, a imagem lírica vem corroída desde o início: éguas depositam “bostas sob as vides”; borboletas são “gordas e veludas como urtigas”; flores e asas parecem sexo. E “centauros” as beijam como se fossem lírios, retomando a associação borboletas/ flores/ sexo.

No poema de Ana Cristina não há tal ser corrosão e sim o culminar do trabalho sobre a produção poética metaforizada nos gatos. Constituído como paródia do poema de Jorge de Lima, transforma-o tanto, que deixa, inclusive, de dialogar com ele. Não o critica, não o satiriza. Utiliza-o, apenas, como base. Como um rascunho sobre o qual inscreve o novo poema. Como um palimpsesto.

Assim, as “éguas perseguidas” dão lugar aos “gatos perseguindo.” O paciente dá lugar ao agente, a tarde é substituída pela noite, e em vez de bosta, é “hálito” o que fica sobre, e não sob, o sono. Em vez de degetos, sopro vital.

“Logo após”, intervalo de tempo comum aos dois poemas, adquire um sentido duplo na “gatografia”: o “salto imaginário” acontece

“logo após” à vinda do gato? Ou “logo após o salto” vieram saber do gato? Ambos os sentidos coexistem. Afinal, o salto é imaginário e feito de “fatos e palavras misturados”. Ficção e realidade. Palavras novas e velhas, próprias e alheias. Tudo está aí, neste pulo do gato. O que é preciso saber? E preciso saber que só se pode compor a partir dos restos. “Restos de desenho”. Traços e sexos: palavra e corpo. É preciso buscar, dentre os muitos gatos, o gato que detém este saber.

A terceira estrofe, iniciada pela explicação – “Porque” – justifica a busca do saber pela perda da voz. A voz que poderia falar a todos e de todos, a voz que poderia criar a forma, fazer-se de gato e, finalmente, atingir o novo: “bichos nunca vistos”. Todavia, esses bichos se fazem pela deformação do já conhecido. Poemas nunca lidos serão deformações de outros? Formas perdidas? Violadas?

Poema feito de restos: outras falas, outras formas que se deformam, porque se perdeu a voz que poderia dar a forma e realizar-se sem as artimanhas do gasto gato. Perdeu-se a voz que poderia transformar a palavra gasta na palavra nova - nunca vista - que fosse apenas “gatos se lambendo”.

Essa imagem auto-referente que encerra o poema, que se apresenta como a possibilidade de substituir as outras “linguagens perseguidas”, tematiza a tensão entre a busca de uma palavra própria e a luta com a palavra alheia. O desejo de abandonar os gastos gatos que perseguem o sono se contrapõe à necessidade de perseguir outras linguagens. E essa perseguição incessante deixa a esfera da aprendizagem para constituir-se no processo de composição que faz parte da poética de Ana Cristina: fatos e palavras misturados.

Assim, podemos ver nesta série de poemas a conclusão, talvez, dos exercícios de aprendizagem, em que as transformações paródicas se dão num regime entre o lúdico, o irônico e o sério (usando mais uma vez Genette), em que há também algo de pastiche (imitação

estilística), assim como há alusão e citação. Sintomaticamente, a etapa de aprendizagem se encerra com o intenso exercício da composição em palimpsesto. Intenso trabalho sobre velhas marcas, sobre restos. Restos de outras falas, deformadas e reinventadas. Sim, talvez seja este o pulo do gato.