



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CAMILA NAKAMURA VIEIRA

**ANA CRISTINA CESAR E ADÍLIA LOPES:
UMA LEITURA COMPARADA**

Londrina
2021

CAMILA NAKAMURA VIEIRA

**ANA CRISTINA CESAR E ADÍLIA LOPES:
UMA LEITURA COMPARADA**

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Orientador: Prof. Dra. Telma Maciel da Silva

Londrina
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

V658 Vieira, Camila Nakamura.
Ana Cristina Cesar e Adília Lopes: : uma leitura comparada / Camila Nakamura Vieira. - Londrina, 2021.
144 f.

Orientador: Telma Maciel da Silva.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.
Inclui bibliografia.

1. Poesia - Tese. 2. Literatura Comparada - Tese. 3. Tradição - Tese. 4. Intertextualidade - Tese. I. Maciel da Silva, Telma. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

CAMILA NAKAMURA VIEIRA

**ANA CRISTINA CESAR E ADÍLIA LOPES:
UMA LEITURA COMPARADA**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito para a obtenção do título de Mestre em
Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Sandra Aparecida Ferreira
Universidade Estadual Paulista– UNESP/Assis

Prof. Dr. Laura Brandini Tadei
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Luzia Aparecida Berlofffa Tofalini
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Londrina, 4 de outubro de 2021.

AGRADECIMENTOS

Paul Valéry uma vez disse que os otimistas escrevem mal. Apesar desses dizeres não serem meus, acho que me filio com grande orgulho ao time de quem botou essa frase no mundo. Ela me faz entrever uma afirmação mais profunda sobre mim mesma: se os otimistas escrevem mal, os pessimistas não escrevem.

Mesmo carregando inseguranças nos pés e receio nos braços, ousei esboçar essas ideias que me visitavam constantemente na leitura da poesia de autoras que muito admiro.

Como comunicar ao outro aquilo que eu via com tanta vivacidade? Como não me perder em uma digressão infinita, coisa que a linguagem – ainda bem – permite fazer?

Dizem que é preciso olhar para o mar com muita parcimônia, pois só assim, economizando a vista, é que não se perde o interesse pela terra. Pois com a poesia, se sucede o inverso. É preciso olhar com detalhe seus acúmulos, seus interiores, e ver neles, justamente o motivo que faz brotar o interesse por dois mundos simultâneos: um revelado pela linguagem, e outro criado por ela.

Neste mundo revelado, tenho muito a agradecer a todos que direta ou indiretamente fizeram parte dessas páginas. Fisicamente distantes ou não, são pessoas que povoaram meu imaginário, me propuseram reflexões, me convidaram a pensar mais e com maior sensibilidade.

À Telma, por me apresentar os abismos dos poemas da Adília Lopes e pela orientação. Se por vezes desejei mais rigidez, me enganei. Jamais poderia ter escrito essa dissertação sem essa liberdade assustadora e necessária que você me deu.

Ao Miguel e à Laura, pelas valiosas sugestões e direcionamentos que iluminaram os caminhos dessa pesquisa e fizeram toda a diferença na minha forma de investigar, ler e escrever.

À Sandra, pela leitura cuidadosa, pelos apontamentos precisos e gentis e pelo carinho e interesse que demonstrou pela minha pesquisa.

Ao Silvío, pela leitura minuciosa e pelo mar (português!) de referências.

À Jacicarla, minha primeira orientadora, que com cuidado, gentileza e atenção me ajudou a amadurecer minhas ideias e me fez querer continuar pesquisando.

Aos meus pais, que nunca julgaram meu gosto por carregar água na peneira.

À Andressa, que mesmo estando além-mar e mesmo não gostando de poesia, se esgueirou dentro dessas páginas.

À Isabella, pela amizade construída sob a lua de um trapiche abandonado.

À Amanda, por ser um ponto de luz nesse íntimo apocalipse e por me ensinar que o momento solitário da escrita não é indivisível como eu pensava que fosse.

À Mayara, bicho celeste, por me lembrar cotidianamente que duas pessoas dançando a mesma música em lugares diferentes formam um par.

Ao Diego, por me fazer descobrir e reinventar mundos diferentes deste todos os dias.

Aos servidores, professores, alunos, pesquisadores e a todos que contribuem e lutam para que a Universidade e a Educação se mantenham públicas, gratuitas e com qualidade.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

O poema não é fácil nem difícil, ele exige – como tudo o que, na aventura, precisa ser palmilhado passo a passo. Não se avança sem contar com o desconhecido e o obstáculo. A escalada da leitura. As exigências para a leitura são as mais variadas e múltiplas, o poema que as nomeie com clareza e destemor.

Silviano Santiago

VIEIRA, Camila Nakamura. **Ana Cristina Cesar e Adília Lopes**: uma leitura comparada. 2021. 143 f. Dissertação de Mestrado – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina.

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo comparar a obra poética das escritoras Ana Cristina Cesar e Adília Lopes, esquadrinhando os modos pelos quais a figura do outro se constrói em suas poesias. Para percorrer este caminho, foi levado em consideração, o expressivo número de poemas das autoras que apresentam procedimentos em comum, como o uso da intertextualidade, o diálogo com as vozes da tradição e com as referências populares, a tradução como ofício que contribui com a criação poética, os diversos modos de citação, a herança da tradição moderna, e, por fim, a importância que ambas as escritoras conferem à leitura. Para sustentar todos estes pontos de contato, fez-se necessária a base teórica de Octavio Paz (1982; 1984; 2005), Tiphaine Samoyault (2008), Antoine Compagnon (1996; 1999), Jorge Luis Borges (2000), Emír Rodríguez Monegal (1980), T.S. Eliot (1989), entre outros nomes. Da obra de Adília Lopes, os poemas foram coletados de *Antologia* (2002) e *Aqui estão as minhas contas: antologia poética* (2019). Da obra de Ana Cristina Cesar, a seleção foi realizada com base em *Poética* (2013). A partir da seleção temática dos poemas escolhidos, a proposta foi entrever o formato de um projeto literário comum, que se estrutura com pilares semelhantes, como a busca infinita por um outro que se constrói na literatura, a leitura sincrônica do passado literário e a não hierarquização das referências intertextuais. Todos esses aspectos conferem uma nuance dialógica e aberta aos poemas, além de dotá-los de um inacabamento interpretativo, tornando-os sempre contemporâneos.

Palavras-chave: poesia; tradição; intertextualidade; Ana Cristina Cesar; Adília Lopes.

VIEIRA, Camila Nakamura. **Ana Cristina Cesar and Adília Lopes: a comparative reading.** 2021. 143 p. Dissertation (Master degree in Literary Studies) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

ABSTRACT

This dissertation aims to compare the poetic work of the writers Ana Cristina Cesar and Adília Lopes, searching the ways in which the figure of the other is built in their poetry. To follow this path, the expressive number of poems of the authors that present common procedures, such as the use of intertextuality, dialogue with the voices of tradition and with popular references, the translation as a craft that contributes to the poetic creation, the multiple forms of quotation, the heritage of modern tradition, and, finally, the importance that both writers give to the act of reading were considered. To support all these points of contact, the theoretical basis of Octavio Paz (1982; 1984; 2005), Tiphaine Samoyault (2008), Antoine Compagnon (1996; 1999), Jorge Luis Borges (2000), Emír Rodriguez Monegal (1980), T.S. Eliot (1989), among other names, were necessary. From the work of Adília Lopes, the poems were collected from *Antologia* (2002) and *Aqui estão as minhas contas: antologia poética* (2019). From the work of Ana Cristina Cesar, the selection was made based on *Poética* (2013). From the thematic selection of the chosen poems, the proposal was to glimpse the format of a common literary project, which is structured with similar pillars, as the infinite search for the other that is built in literature, the synchronic reading of the literary past and the non-hierarchization of intertextual references. All these aspects confer a dialectica and open nuance to the poems, besides endowing them with an interpretative unfinishment, making them always contemporary.

Key-words: poetry; tradition; intertextuality; Ana Cristina Cesar; Adília Lopes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 REUNINDO LASTROS: A TRADIÇÃO E A OUTRIDADE	39
1.1 A INTERTEXTUALIDADE E SEUS PARES	55
1.2. CAMINHOS DA LEITURA-ESCRITURA.....	64
2 O OUTRO FEMININO	69
2.1 O FEMININO VESTE LUVAS DE PELICA.....	71
2.2. O FEMININO EM DIÁLOGO	85
3 RUMO À OUTRIDADE POÉTICA	100
3.1 A POÉTICA DA LEITURA	117
3.2. AS BIBLIOTECAS DE ANA E ADÍLIA	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	142

INTRODUÇÃO

É comum que se escreva a introdução de um trabalho por último. Afinal, é preciso atravessar o tema por completo para poder introduzi-lo, ditar sua cronologia, explicar sua natureza, e por fim, expressar uma ordenação para ler e compreender. Dito isso, confesso: este não é o primeiro esboço da introdução, todavia, ela também não foi escrita ao fim do trabalho, como indiquei ser costumeiro no início do parágrafo. A minha ordenação cronológica para escrever divide essa semelhança com as autoras que escolhi estudar: o caminho que seguimos, na poesia ou na pesquisa, não é exclusivamente em linha reta. Entre diversos ramos e ondulações, ofereço aqui uma proposta de leitura comparada da poesia de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes.

Por meio de poemas retirados de antologias e reuniões poéticas das autoras e selecionados pelo crivo temático – exposição da figura de um outro, seja ele demonstrado pela tradição ou pela presença de um eu-leitor das autoras – pretendo visualizar e analisar a produção de ambas levando algumas premissas em consideração. Uma delas é de que a poesia contemporânea mantém vínculos com a produção de seu passado, e que ela o faz de modo específico: reinventando-se. Para além de pensar na relação da poesia contemporânea propriamente dita com o tempo, é interessante passar por certos pontos de contato inevitáveis anteriores a essa relação. Ao falar que a poesia de uma determinada época guarda afinidade ou retoma a poesia de outro período, estou também falando de tradição. Nesse sentido, poderia ser transgressor o texto que está atrelado à tradição literária? Se a tradição, como a entendemos, está sempre conectada ao que é antigo, como o contemporâneo – atual por excelência – pode ser tradicional?

Com o propósito de rastrear esses questionamentos, esse trabalho adota uma abordagem comparatista acerca do que se entende por tradição, e conseqüentemente se aproxima da influência, teoria minuciosamente estudada por Harold Bloom (1991), mas que comparece a essa dissertação de modo breve. Como a figura do outro é indispensável e protagonista dessa pesquisa, acrescento os estudos de Paz (2005) que remetem a outridade, bem como o conceito de epigrafia, apresentado por Rosa Maria Martelo em sua *Antologia dialogante de Poesia Portuguesa* (2020). De maneira indispensável ao estudo da poesia de Ana Cristina e Adília Lopes, trago também uma discussão sobre a intertextualidade como a memória da própria literatura, como foi refletido por Samoyault (2008). As noções de citação e de palimpsesto, sustentadas pelos teóricos franceses Compagnon (1996) e Genette (2010), são também responsáveis por encabeçar a intenção de explorar a busca ao outro visualizada na obra das autoras.

O objetivo final da pesquisa é analisar o modo como as poetisas Ana Cristina Cesar e Adília Lopes criam um espaço para a outridade poética em suas obras, sendo este espaço ora relacionado com a tradição literária, ora com a dupla identidade de autoras-leitoras que assumem. Ambas as autoras sabidamente fazem da sua escritura uma poética da leitura, e é por esta perspectiva que procuro enxergar ou ouvir os ecos da leitura da tradição e de sua reinvenção, cada qual a seu modo particular. Considerando as duas autoras como também grandes leitoras e a enorme parcela da tradição incorporada a suas produções poéticas, optei por investigar, de modo geral, a maneira como tratam a tradição e seus precursores.

Sobre as autoras, são muitas as afinidades estéticas. Além da transformação do banal em poético, tarefa que ambas realizam com maestria, há ainda a questão da volta à tradição literária, que ocorre em suas poesias, simultaneamente, com o movimento de ligação com as referências populares. A intertextualidade, nesse sentido, será centro irradiador de muitas discussões. Outra particularidade a ser mencionada diz respeito a questão da construção do outro enquanto um outro feminino. Enquanto Ana Cristina parece ironizar suas precursoras de terra natal, Adília mantém forte vínculo de mestra-discípula com elas. Ambas demonstram interesse em pensar sobre a escrita de autoria feminina, e de expor suas investigações sobre o assunto no corpo dos próprios poemas. A intenção aqui, entretanto, é menos a de compreender o que é, de fato, uma escrita feminina, e mais a de visualizar como a construção desse outro feminino se dá nas poesias das autoras carioca e portuguesa.

Para que a aproximação desses diálogos intertextuais entre as obras das duas autoras faça sentido, é preciso apresentá-las, direcionando o holofote sobre suas características mais interessantes do ponto de vista textual, além de compreender, por meio de suas recepções, o que elas representam na linhagem lírica da poesia contemporânea, visualizando dessa maneira, o diálogo que outros autores mantêm com elas. Ainda na introdução, portanto, apresento Ana Cristina Cesar e sua geração, a fim de contextualizar as características ímpares de sua produção, além de tentar localizar de que modo sua voz permaneceu nas produções contemporâneas. O mesmo acontece com Adília: comento sua recepção crítica na tentativa de compreender como sua poesia se adaptou tão facilmente ao público leitor brasileiro, e com isso, elenco algumas de suas particularidades.

No primeiro capítulo, alguns nomes são trazidos à tona, como Octavio Paz (1982; 1984; 2005), Jorge Luis Borges (2000), T.S Eliot (1989), Compagnon (1996), Samoyault (2008), Kristeva (1974), entre muitos outros, a fim de discutir sobre os caminhos formativos do poeta e conseqüentemente do poema. As teorias que darão a tônica dessa pesquisa rondam o campo da tradição e da influência, e principalmente, o modo de manifestação dessa tradição, por meio

de recursos como a citação e o intertexto. Adotando a ideia de originalidade e genialidade de Marjorie Perloff (2013), afasto o escopo poético em questão de um entendimento hierárquico de influência, dando lugar ao diálogo sobre tradição enquanto habilidade do poeta de coabitar temporalidades em seu texto.

Ainda nessa primeira parte, mesclando os estudos da intertextualidade, citação, e do palimpsesto ao de epigrafia, menciono a potência matriz de recursos dessa ordem especificamente para a literatura contemporânea. A intertextualidade, o palimpsesto e a citação ganham espaço e emergem no texto como busca ao outro. O debate se inclina a pensar nessas formas como modos operatórios poéticos da contemporaneidade, que existem certamente em outros períodos da historiografia literária, mas que ganham força descomunal na produção do fim do século XX e começo do XXI, e que, encontram pontos de contato inegáveis na produção poética de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes.

No segundo capítulo, dou início às análises poéticas rumando encontrar um outro feminino. Em Ana, o feminino sequer se define, apesar de estar ali. Em Adília, o feminino é marcado, mas marcado de modo distinto da feminilidade tradicional que se propõe comumente, além disso, é um outro feminino percebido principalmente através do diálogo com outras autoras. A partir da enorme ciranda de obras que são mencionadas na produção de Ana e Adília, é possível visualizar um enlace muito específico que se dá majoritariamente através do diálogo com outras escritoras que, por sua vez, também pensam o feminino e sua construção na literatura. Esse relacionamento que apresenta os mesmos nomes da literatura contemporânea citando as poetisas carioca e portuguesa demonstra a circularidade de uma relação orgânica, fincada na intencionalidade de criar uma espécie de cânone feminino.

O terceiro capítulo expõe o modo como a tradição aparece na obra de cada uma das autoras, e, também discute sobre o relacionamento que mantém com seus precursores: ora em consonância, ora em ruptura. É nessa sessão que a poética da leitura ganha força enquanto um *modus operandi* poético, afinal, em Ana e Adília o que se lê é também o que se escreve. A leitura será observada por um viés incomum, já que ao pensarmos nesse aspecto, é habitual relacioná-lo à figura do leitor e em como ele se mostra por entre as palavras das autoras.

Nesse caso, o eu-leitor será analisado a partir das leitoras que Ana Cristina e Adília Lopes são. Apesar de acometer a uma grande maioria dos escritores, a natureza dupla de ser autor e leitor não é explorada particularmente, tendo o eu-leitor geralmente inibido e resumido pelas marcas de leitura deixadas no texto, vistas puramente como intertextos ou resquícios de citação. A proposta é a de refletir, então, sobre a natureza dessa atividade, compreendendo-a como formadora e constitutiva da poética das autoras, elemento que se enraíza e se transforma

em mote irradiador de toda uma obra, ultrapassando, portanto, a característica intertextual efêmera que muitos autores podem apresentar durante suas vidas literárias em textos específicos que exploram essa abordagem.

Por fim, nas considerações finais, o caminho da observação e análise da obra das autoras se remonta, sendo iluminado pelas perspectivas principais que o trabalho se propôs a ensaiar. Tendo percorrido poemas de fases distintas, procedimentos textuais similares, opiniões e modos de observar antagônicos que despontam, de forma ou outra, na própria poesia, é possível vislumbrar, por meio de algumas frestas, a aproximação entre autoras que não se conheceram em vida, mas que dividiram inúmeras metodologias e artimanhas de como fazer uma poesia que se explica menos pelo que mostra, e mais pelo que esconde em seu processo formativo.

Para iniciar o caminho desse trajeto comparativo, formando o que será, posteriormente, o papel ocupado por cada uma das autoras em uma linhagem lírica que certamente se apoia nos processos intertextuais, mas finca suas raízes principalmente na poética da leitura, é preciso percorrer suas rotas individuais, compreendendo seus itinerários poéticos. Separadas diametralmente pelo oceano atlântico, o que salta aos olhos num primeiro momento são as diferenças. De um lado, debaixo do sol carioca se encontra Ana Cristina, ou Ana C. *A mulher do século XIX disfarçada em mulher do século XX*¹, nasce em 1952 e é entendida hoje, por parte da crítica, como figura desviante no cenário poético dos anos 70. O descompasso com o mundo em que se habita ou com a geração em que se vincula é situação comum para muitos poetas. Em Ana Cristina Cesar, esse descompasso inicial se deu pela geração com a qual se convencionou vinculá-la. Armando Freitas Filho, no prefácio de *Poética* (2013), dizia que Ana estava “como que andando na contramão da sua geração, de braço dado com ela em alguns costumes, mas escrevendo com mão diferente”.

Apesar de conseguir distanciar facilmente sua construção poética dos outros poetas da geração marginal dos anos 70, há entremeios que a fazem, insistentemente, ser também uma autora de seu tempo. Ana Cristina, nascida em berço intelectual, e constantemente incentivada pelos pais, a professora Maria Luiza e o sociólogo Waldo Aranha Cesar, é vista e entendida desde cedo como precoce. Se desde os primeiros anos de vida, a pressa para fazer poesia era latente, chegando ao ponto de ditar os poemas para a mãe quando ainda sequer tinha sido alfabetizada, é compreensível que o restante de sua vida tenha sido caracterizado por essa espécie de urgência de fazer literatura.

Ana foi jovem nos anos 70 de um Brasil completamente polarizado. Em 1968, com a

¹ Poema inserido em *Inéditos e Dispersos* (2013, p. 246-247)

promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o país estava entregue às mãos dos militares, e a censura gradativamente se naturalizava. É nessa época também que emergiam com força a Tropicália, a Geração Marginal, os jornais universitários e a universidade como um totem da contracultura no geral. Embora essa dissertação não se pretenda como retrato de época, como fez Carlos Alberto Messeder Pereira (1981), é imprescindível mencionar o cenário socio-histórico que Ana Cristina habitou, a fim de fazer emergir sua figura de poetisa.

No mesmo ar contracultural que respiravam Caetano, Gil, Torquato Neto, Hélio Oiticica e Glauber Rocha, abre-se também um espaço transgressor para a literatura dessa época. É após o AI-5 que o Estado, além de impedir as manifestações culturais, torturar e exilar militantes, artistas e intelectuais, passa também a fazer parte do controle do financiamento da produção cultural.

Muitos artistas e intelectuais, vivendo o clima de “vazio cultural” que alguns dizem marcar o momento, passam progressivamente a ser cooptados pelas agências estatais ligadas à área da cultura que são redinamizadas ou criadas a partir desse período. E aqui mais uma novidade: o Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado (HOLLANDA, 1992, p. 91).

Para fugir à cooptação das produções culturais aliadas ao financiamento do governo, criam-se circuitos alternativos, ou ainda, marginais. Como forma de injetar sangue novo a este momento histórico que gradualmente crescia, os chamados poetas marginais enxergaram a oportunidade de criar um próprio circuito cultural, desvinculando-se das imposições das produções culturais controladas pelo Estado e pela censura. A poesia marginal, que contava com nomes como Afonso Henriques Neto, Ana Cristina Cesar, Cacaso, Chacal, Chico Alvim, Leila Mícolis, Waly Salomão, entre outros, ao se colocar à margem da produção editorial, participando ativamente de todas as etapas do nascimento dos livros, recuperava através da literatura o valor das relações humanas, das interações proporcionadas cara a cara pela poesia. Os marginais desejavam alcançar às ruas não apenas em seu modo de distribuição, mas na medida em que houvesse uma “desierarquização do espaço nobre da poesia” (HOLLANDA, 1992, p.10-11). A distância que separava os modernistas dos marginais² se dava justamente por essa diferenciação, já que os primeiros, apesar do desejo de parir uma linguagem brasileira, e de utilizar das cotidianidades, refletiam uma imagem elitista da poesia.

² Um artigo interessante para refletir sobre a recepção crítica da poesia marginal e da sua relação estética com o modernismo é *Uma revisão crítica da poesia marginal brasileira* do professor de literatura brasileira da Universidade Federal do Pará, Luiz Guilherme dos Santos Júnior. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art13.pdf> Acesso em: 26 fev. 2021.

Todas essas manifestações criam seu próprio circuito – não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas – e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências. É importante notar que esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, na subversão de relações estabelecidas para a produção cultural. Numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas. [...] Começam, então, a proliferar os livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. Mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura. (HOLLANDA, 1992, p.107).

Ainda segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2007, p.12), responsável pela antologia *26 poetas hoje* (1976) que viria trazer à lume os poetas marginais para o restante do Brasil, o cotidiano se vislumbra de modo muito intenso, “quase em estado bruto”, sendo este um dos denominadores comuns mais fortes dessa geração. A linguagem informal e a leveza, os poemas-piadas e a máxima de que vida e poesia eram indissociáveis também faziam parte do conjunto dito marginal. Embora essas características sejam alinhadas como a cola que unia os poetas dos anos 70, parte dos críticos enxerga falta de coesão interna na produção do grupo, dificuldade de categorização, e disparidades que não permitiam elencar o cotidiano como elemento forte o suficiente a ponto de carregar o título de geração.

A poesia marginal é questionada por alguns motivos, além da própria indagação se de fato há literariedade em suas produções poéticas. Um deles é a visualização dos poetas como uma unidade, um grupo, uma geração. Talvez a tentativa prematura de captar um momento ainda em movimento e reuni-lo numa antologia, transformada em unidade, seja uma das explicações. Ao tentar agrupar poetas considerados de uma mesma família poética no momento em que essas produções ainda estão mornas, recém saídas do forno, muitas coisas são deixadas de lado, já que é impossível obter uma consciência exata do que lhe é contemporâneo.

Se a ausência de um projeto coletivo ou uma unidade categórica eram antes encaradas como parte de uma espécie de crise da poesia, hoje, apoiados nos traços modernos – “a ironia, a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto, o pastiche etc.”, (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.183) é possível visualizar as desigualdades de estilo e dicção dos poetas dos anos 70 como parte de sua riqueza estética.

Se em 1976 Heloisa Buarque teve de argumentar a existência de um liame mínimo para enfeixar em uma mesma lógica histórica dicções e práticas poéticas distintas, hoje não precisamos mais necessariamente reduzir suas potências, qualidades e limites a um denominador comum. Não é mais necessário entender a poesia marginal como um movimento literário organizado ou como um padrão unívoco de produção. A oferta atual de obras e pesquisas traz os variados contornos desse bloco monolítico durante muito tempo chamado de “poesia marginal”, que pode ser visto sob novas luzes, a partir de outras significações. Desarmada a perspectiva macrocós mica,

montamos um grande quebra-cabeça feito de pequenas peças. São relatos, documentos, memórias e outras fontes que iluminam essas pequenas peças e fornecem sentido para uma visão ampla, mesmo que fraturada. (COELHO, 2010, p.25)

O lugar de Ana Cristina Cesar diante de sua geração e de tudo que foi discutido em termos de crítica e teoria é complexo, tendo em vista que ela não se encaixava perfeitamente aos marginais – o que não é incomum já que a própria geração era desentranhada de si mesma, difusa e fragmentada em suas particularidades. Apesar de andar lado a lado aos marginais, de frequentar os mesmos lugares e de respirar o mesmo ar contracultural, Ana C. atrelava-se a eles muito mais pelo vínculo geracional do que pelo ar de aparência poética.

A par das definições conceituais da poesia que se fazia no Brasil dos anos 70, de sua caracterização e elementos constituintes, a figura de Ana Cristina enquanto poetisa se transformava e amadurecia, mediante a uma formação certamente erudita, e das numerosas leituras que fazia na solidão de seu quarto na antiga rua Tonelero, na casa dos pais, no Rio de Janeiro. Desde muito cedo, sua forma de compreender poesia se moldava pela presença alheia, seja na mão emprestada da mãe que transcrevia seus poemas, seja em sua imersão cultural na língua inglesa, possibilitada pelo intercâmbio que fez no final dos anos 60 e início dos 70. É nessa viagem que Ana Cristina entra em contato com poetas de língua inglesa que serão de tremenda importância no curso que seguirá enquanto escritora. Passado este primeiro contato, Ana retorna ao Brasil e inicia o curso de Letras na PUC-RJ. A confluência entre os círculos sociais habitados pela carioca – próxima dos professores de faculdade Silvano Santiago, Luiz Costa Lima, amiga de Heloísa Buarque de Hollanda, e a amizade com os poetas marginais de grupos de poesia, como o Nuvem Cigana, por exemplo – resulta no desenho final de sua própria figura, não só de poetisa, como também de intelectual transitória, caminhante.

É em 1975, com o fim de sua graduação, que Ana adentra a cena literária propriamente, sendo publicada no número inaugural da revista *Malasartes*, ao lado de uma lista de poetas não estreantes, como Eudoro Augusto, Bernardo de Vilhena, Ângela Melim, Luís Olavo Fontes, entre outros. Esse ano é de intensa atividade intelectual para Ana, que começa a trabalhar como professora em alguns colégios e escrever artigos de opinião e ensaios para jornais como o *Beijo* e o *Opinião*. No ano seguinte, 1976, Ana Cristina ganha um lugar ainda mais privilegiado ao sol ao ser inserida na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. Embora marque presença na antologia, - e vale a pena lembrar que a própria ideia de reunião em antologia já é uma forma de se indicar como ler aqueles poetas, dispostos ali, não arbitrariamente, - a própria Heloísa não reconhecia Ana como *marginal pura*. Essa ideia é

evocada em coro³ por seus críticos. Maria Lúcia de Barros Camargo, em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (2003), estudo dos mais relevantes sobre a autora, a diferencia a partir da própria obra e de sua linguagem poética. Ítalo Moriconi (1996) também afirma o desvio da poesia de Ana em relação às composições facilmente digeríveis de outros poetas da época.

Ao falar sobre os poetas marginais, Glauco Mattoso esclarece a relação deles com a tradição literária.

Só que os poetas marginais, ao contrário dos modernistas, não conheciam a tradição da poesia brasileira nem estrangeira. Ouviam dizer que os beats norte-americanos estavam on the road, que Oswald fazia poema-piada. Mas tudo era sabido “de ouvido”. Sem maiores verticalizações. [...] Antes de ser uma recusa, esta postura significa simplesmente um desconhecimento dos modelos literários, por falta de informação mesmo. (MATTOSO, 1981, p.29)

Essa falta de informação mesclada ao “rebaixamento” promovido pelo o que os poetas marginais compreendiam da poesia pode ser vislumbrado em uma entrevista dada por Chacal na revista *Escrita* de número 19 (1977), no qual ele comenta que seu livro *Preço da passagem* (1972) foi criado porque ele “queria viajar, ir para Londres, pois a turma toda tava indo, então resolvi fazer o livro para descolar o preço da passagem.”⁴ A poesia aqui ganha sentido de produto, e conseqüentemente, de geração de renda. Nessa mesma entrevista, Chacal confessa que quase não lia, e que passou a escrever por não conseguir desenhar. A ideia de vocação literária e a de construção poética parecem ser deixadas de lado nessa concepção de literatura que se faz por motivos concretos como a fonte de renda ou a sobrevivência. É possível traçar uma linha muito bem distinta que separa Ana Cristina de Chacal se ela for delineada baseando-se nos preceitos de formação literária, uma vez que em Ana é visível a presença de uma autora-leitora voraz. Se a comparação, por outro lado, fosse com Waly Salomão, seria possível estreitar alguns laços, já que tanto ele quanto ela são adeptos ao gosto pelo autobiográfico e pela fragmentação, por exemplo.

Apesar de a intenção não ser a análise comparativa da poesia de Ana e do restante dos marginais, é preciso pontuar que ao dizer ‘poetas marginais’ enquanto grupo unificado, cometo uma injustiça, uma vez que esses escritores possuem muitas nuances entre si. Como ignorar um

³ Florencia Garramuño, assim como outros críticos da produção de Ana Cristina Cesar, aponta para uma espécie de reavaliação do lugar da carioca na poesia marginal. Em *Ana Cristina Cesar: los secretos de la esfinge* (2003), ela analisa o poema *A lei do grupo* (CESAR, 2013, p. 333), todavia, se atenta principalmente ao aspecto enganoso do texto, que apesar de parecer diferenciar Ana do restante de seus ‘amigos’, acaba por participar daquele mesmo ato: o de escrever poemas-minuto. Para além de apenas diferenciá-la, Garramuño insiste na observação de sua singularidade poética, principalmente no que diz respeito ao seu relacionamento com a tradição, um dos propósitos da presente dissertação.

⁴ Revista *Escrita*, nº 19. São Paulo, 1977. (apud CAMARGO, 2003, p. 31)

poeta como Paulo Leminski que publicava na mesma época que os marginais e que esbanjava uma poesia também independente, claro, mas certamente experimental, moldada sob uma preocupação com a linguagem? Cria-se uma espécie de entrave entre duas vertentes do marginal, a primeira de Chacal, mais propriamente anti-intelectual e descuidada, e outra, baseada em preocupações estéticas. De qualquer modo, a postura anti-intelectual e até anti-literária de parte dos poetas marginais, além do descuido com a linguagem, cria uma poesia despreocupada com a tradição estética, projeto literário que se afasta enormemente do que pretende Ana Cristina Cesar.

Levando em consideração a disparidade infinita de estilos e feitura poéticas dos poetas marginais, volta-se à discussão acerca da antologia de Heloísa Buarque de Hollanda: será que houve, de fato, uma geração marginal? Mesmo que hoje, seja possível como já dito anteriormente, estudar esses poetas a partir de suas diferenças, e encontrar nesses desvios, certa riqueza estética, a ideia de projeto geral se torna cada vez mais nebulosa. É aqui que a obra poética de Ana Cristina Cesar se mostra desviante e se destaca⁵: pela consciência que parecia ter dessas distinções no momento contemporâneo à sua escrita. De modo quase telegráfico, ela parecia já ter compreendido que a prática da poesia não se dissociava da prática da leitura e da prática da crítica, levando consigo o projeto dos concretistas Haroldo e Décio na cabeça: a biblioteca como combustível da escrita. Tendo um braço dado aos marginais pela via da negação ao experimentalismo, Ana, todavia, não estava ali, naquela geração, de corpo inteiro e presente, demonstrando uma entranhada concepção borgeana de compor e entender poesia contaminada em seu projeto literário.

Admitida a distinção de Ana C. entre seus companheiros de geração, e antes de analisar seu relacionamento com autores precursores, é produtivo postular a aparente identificação que sua poesia causa nos poetas brasileiros contemporâneos, e nesse sentido, visualizar por outro ângulo a tradição que cresce e se desenvolve a partir de sua própria voz poética. Laura Erber, Angélica Freitas, Ana Martins Marques, Armando Freitas Filho, Marília Garcia, Alice Sant'Anna, Ricardo Domeneck. São todos nomes de uma enumeração (incompleta e interminável) de escritores que dialogam com a obra de Ana Cristina. A exposição de alguns desses textos serve para melhor localizar a figura da carioca na cena poética contemporânea.

⁵Alguns estudiosos apontam que o interesse crescente pela obra da carioca se deu em função do fim trágico da autora e da suposta criação de um mito romântico em torno disso. Luciana di Leone discorre em torno dessa construção da imagem de Ana Cristina em sua obra de 2008: *Ana C.: As Tramas da Consagração*. Embora isso possa ser em parte verdade, a poesia de Ana Cristina Cesar desponta positivamente até os dias atuais pela maneira telegráfica com que previu alguns trejeitos da literatura contemporânea, adotando, desde então nos anos 70 e 80, uma postura de vanguarda, fato que tornou sua obra tão relevante para os pesquisadores contemporâneos.

ana c. me salvou de ser técnica em eletrônica
 aos dezesseis
 quando entrou de vermelho
 em minha vida
 e me deixou aos seus pés
 [...]
 mas foi assim que aconteceu em 89
 e eu larguei os estudos de eletrônica
 porque até ana c. eu não sabia que se podia
 escrever assim e eu queria escrever –
 [...]
 até hoje viúvas jovens e nem tanto de ana c.
 sóbrias ou já meio loucas estamos procurando
 uma noite de amor nas linhas de seus poemas

rezando para que saia enfim a tal biografia
 que nos conte o que mais houve
 para darmos visões novas ao nosso amor
 e novos cenários para o nosso tesão

torcendo para saber que outras bocas ela beijava
 porque afinal são sempre as nossas

e afinal são as nossas mãos que ela pega
 até hoje quando escrevemos um verso, pelo amor (FREITAS, 2021, p. 40-41).

Esse poema foi primeiramente publicado na Folha de S. Paulo em junho de 2016, poucos dias antes de a FLIP que homenagearia a carioca acontecer. O texto é um entre muitos que nos auxilia a compreender quem é Ana Cristina para os leitores e escritores de hoje. Assumir que Ana Cristina Cesar é uma autora canônica hoje, em 2021, não constitui mais tanta estranheza. Embora seja encaixada na geração marginal dos anos 1970, a obra de Ana envelhece ganhando cada vez mais traços de uma poesia que não se limita apenas a sua época de escritura, demonstrando-se curiosamente contemporânea, detalhe notado por muitos poetas que, como Angélica Freitas, ainda se sentem viúvos da linhagem lírica inaugurada por Ana.

É possível perceber vários fatores que criam não apenas um, mas uma multiplicidade de cânones ao redor de Ana C. Em 1975, Barthes afirmou em uma conferência que “a derrocada dos valores humanistas pôs fim a esses deveres de leitura” (BARTHES, 1988, p. 53). Os deveres do qual fala o francês são os ditos ‘deveres universais de leitura’, aqueles que Bloom enumerou em sua obra sobre o cânone ocidental e que deveriam constituir uma lista de leitura obrigatória de qualquer leitor. Abrindo o leque das possibilidades de leitura, os deveres particulares entram em cena. Sendo possível observar a obra de Ana C. partindo de diversos ângulos, é notável e compreensível que sua produção seja visitada por um número significativo de trabalhos nas áreas da tradução, dos estudos culturais, dos estudos de gênero, dos estudos de poesia, de literatura comparada, e de linguística.

Apresentando um campo fértil para a análise detalhada de muitos assuntos, e tendo,

mesmo com a vida breve, publicado uma quantidade expressiva de obras, é simples compreender o porquê de Ana figurar como participante de variados cânones. Leyla Perrone-Moisés (2016) visualiza a ideia do cânone como uma herança cultural. Em seu texto, cita um coro de autores que reafirmam essa ideia, refletindo, por vezes, de que modo essa herança é transmitida e repassada. Barthes diz que toda obra é filial. A filiação, nesse entendimento, não é questão de cópia ou repetição, mas de valores.

FILIAÇÃO. A obra deve ser *filial*: entendamos que ela deve assumir (e desde então, como já disse, *transformar*) certa *filiação*. Nietzsche: não há belas coisas sem *linhagem* → linhagem ≠ herança; não se trata de repetir, de copiar, de imitar, de conservar; trata-se de recorrer a uma espécie de herança de valores nobres, como um aristocrata sem dinheiro, sem herança, pode permanecer aristocrata; uma escrita precisa de *hereditariedade*. (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 43)

Para Derrida⁶, a herança faz parte de um cabedal irrecusável, de um tecido que nos costura por dentro. “Somos apenas o que herdamos. Nosso ser é herança, a língua que falamos é herança”. Sendo inegável, a herança, entretanto, não é imutável como um patrimônio fixo, irrompível. Ela pode ser desconstruída e reinterpretada. Esse movimento foi executado por Ana Cristina em face a seus progenitores poéticos, como será demonstrado páginas adiante no texto. O ponto é que esse mesmo movimento tem acometido sua obra, agora vista também como precursora de uma infinidade de produções contemporâneas.

Para além de Angélica Freitas, cujo poema ilustrou o início dessa reflexão, autoras como Ana Martins Marques e Alice Sant’Anna já demonstraram liames explícitos e implícitos entre suas respectivas obras e a produção de Ana C.

Na edição 88 de janeiro de 2014 da revista Piauí, a mineira Ana Martins Marques escreve:

NÃO SEI FAZER POEMAS SOBRE GATOS

Não sei gatografia
Ana Cristina Cesar

Não sei fazer poemas sobre gatos
se tento logo fogem
furtivas
as palavras
soltam-se ou
saltam
não captam do gato
nem a cauda
sobre a mesa
quieta e quente
a folha recém-impressa

⁶ (apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 42)

página branca com manchas negras:
eis o meu poema sobre gatos

(MARQUES, 2015, p. 24)

É instigante que justamente o poema gatográfico de Ana Cristina seja escolhido por Marques para o diálogo intertextual. Esse, dentre muitos outros textos da poetisa carioca, explicita o projeto dialógico e consciente dos processos de herança e tradição da literatura. Ao passo em que Ana C. cita T.S Eliot e Drummond em seu texto *arte-manhas de um gasto gato* (2013), além de ensaiar uma correspondência entre Jorge de Lima com o restante de seus textos gatográficos, como apontou Viviana Bosi⁷, o texto de Marques é, também, amostra de um traço marcado em Ana Cristina e reutilizado no poema da mineira.

Do mesmo modo que Ana C. negou conhecer a linguagem dos gatos de maneira paradoxal, já que nega ao mesmo tempo em que afirma no poema, Ana Martins Marques, em costura com a carioca, também nega, já pelo título: “Não sei fazer poemas sobre gatos”. A epígrafe torna escancarada a relação, e seguida dela, é visível um eu lírico que relata a dificuldade em escrever sobre os gatos, ou ainda, sobre a própria escrita gatográfica e seus furtos implícitos. O poema, extremamente metalinguístico, comenta sobre as palavras que escapam, furtivas, e que, portanto, do gato não captam sequer a cauda sobre a mesa. O gato como passagem rápida ao piscar de olhos remete a uma referência que escapa ao escritor no momento de criação, podendo ser, inclusive, vista inicialmente como própria, originária, e que se fixa apenas no texto como resquício de memória daquilo que um dia ele leu. Aquilo de que não lembramos a origem a princípio, e que surge ao pensamento como ideia original, quando posta no texto, é entendido como intertextualidade. Mas essa hipótese projeta mais do que um simples diálogo, propõe estabelecer que o intertexto é memória, é lembrança daquilo que o autor vivenciou em leituras outras, e que agora, coabita em um texto novo.

A literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

A ideia da intertextualidade enquanto memória é muito cara para o processo de entender que as visitas dialógicas que acontecem entre Ana Cristina e outros autores contemporâneos ultrapassa a noção de uma tradição continuada, de um ritual textual transmitido de geração a

⁷ Em *Orfeu e o gato: Jorge de Lima e Ana Cristina Cesar: uma trajetória de releitura poética*, Viviana Bosi escancara as sutis relações entre os textos gatográficos da carioca com a obra do poeta alagoano. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636154> Acesso em: 13 jun. 2021.

geração, e se foca em entender que o intertexto é “o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura”. (SAMOYAULT, 2008, p. 68). Nesse sentido, o intertexto que Marques postula em seu poema é uma prática que informa sobre o funcionamento de sua memória enquanto escritora.

Partindo, então, da ideia de que o intertexto é um encontro entre uma massa pronta e uma maneira de trabalhá-la, moldá-la, além de estreitar laços pela via da afinidade, outra autora cuja fértil obra apresenta parecenças e toques de contato com Ana Cristina Cesar é Alice Sant’Anna, conterrânea da carioca e com obra ainda pouco explorada em termos de crítica, tendo em vista que Alice é considerada recente no cenário literário. O eco de Ana C., todavia, já foi percebido pelo também poeta e ensaísta Felipe Fortuna, ao chamar Alice de “discípula de Ana C.” em texto publicado pela *Folha de S. Paulo*. Outro fato interessante é que o livro *Pé do ouvido* (2016) de Sant’Anna recebeu apontamentos de Marcos Siscar, crítico e poeta que também contribuiu imensamente para a fortuna crítica de Ana Cristina. Em matéria para *O Globo*, Siscar de imediato apresenta Alice como uma poeta que “constrói vínculo com Ana Cristina Cesar” (SISCAR, 2016, p. 1).

Embora fosse produtivo inserir a escrita de Alice aqui, *Pé do ouvido* (2016) é composto por um único e longo poema de cinquenta páginas, ressoando não apenas Ana Cristina, como intrinsecamente o pai marceneiro da carioca, por meio de seus longos versos whitmanianos. A voz de Siscar, entretanto, é expressiva o suficiente no que diz respeito ao reconhecimento dessas aproximações.

(...) encontramos em ‘Pé do ouvido’ cenas de viagem (tema recorrente na poesia de Alice), narrativas abortadas, o travelling de um percurso subjetivo e reflexivo em que vão se tramando fragmentos de experiência e de pensamento. A poesia como confidência feita num encontro a dois, ou ao pé do ouvido da correspondência pessoal, é um dos dispositivos caros a Ana C. (SISCAR, 2016, p. 1).

Além do *travelling* e da constante oscilação entre prosa e poesia, a primeira evidência do diálogo, segundo Siscar, se vê prontamente nos dois títulos: “Como não ouvir, no segredo do título, uma referência ao livro ‘A teus pés?’”. O poema que se lê ao pé do ouvido é um poema sussurrado, uma confissão. Essa revelação de uma intimidade velada somada às referências de deslocamento, também caras à Ana C., fazem de Alice “quem mais racionalize e aplique, em sua poesia, as técnicas de despistamento e o intencional movimento pendular de confissão e ficção na poesia de Ana Cristina Cesar”, como aponta Fortuna (2016, p. 1).

A presença de uma espécie de narrador lírico e da viagem que ambas as poetisas promovem entre prosa e poesia – *prosimetron*, modo como Agamben (1999) trata essa mistura – também é um indício das características que dividem, adicionando ainda a essa afinidade, a

noção de *enjambement*, recurso nitidamente presente em *My dear* de Ana Cristina, texto que Silviano Santiago no ensaio *Singular e anônimo* (2004) relata que poderia facilmente ser lido de modo versificado. Na obra de Alice, o *enjambement* também é frequente, acompanhando todos os seus versos não pontuados e sem final marcado, aspectos que comparecem igualmente na poesia de sua precursora carioca⁸.

Essa breve tentativa de localizar Ana Cristina na cena poética contemporânea é palco também para reflexão das heranças colhidas por Ana e transmitidas por toda uma nova geração de poetas brasileiros. Tendo como objetivo falar dos ecos da tradição que reverberam na poesia de Ana C., a discussão sobre os ecos da poetisa que reverberam na poesia contemporânea é igualmente interessante, mas, certamente renderia outro trabalho, que se ocupasse apenas desse assunto. Entretanto, esses vislumbres são suficientes para esboçar uma ideia do que a poetisa representa hoje: uma presença decididamente bem posicionada no cenário poético, e que fincou sua linhagem lírica por meio de procedimentos como o falso tom de intimidade, a confluência entre prosa e poesia, a arte da conversação, entre outros temas e modos bem demarcados.

Se em Ana Cristina Cesar ressaltar principalmente o que a distinguiu de seus companheiros de geração, um comportamento que se encaixava à sua época, mas uma poesia que insistia em desviar, com Adília Lopes, a história não é tão diferente. Apesar de ambas dividirem muitas semelhanças e afinidades no fazer poético e em alguns interesses, é fato que escrevem em momentos e lugares distintos. Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, ou Adília Lopes – pseudônimo assumido pela autora – é uma poetisa, e aliás, enfatiza que a chamem dessa maneira, tradutora e cronista lisboeta. Autora de mais de trinta títulos, Adília começa a escrever em 1985, com vinte e seis anos. Desde então, passa a representar uma espécie de desassossego no cenário literário português contemporâneo. Comparando a recepção das poetisas aqui estudadas, Ana Cristina, mesmo tendo se diferenciado poeticamente de seus contemporâneos, conquistou grande aceitação do público de leitores especializados, tendo sido homenageada em festivais literários e tema de múltiplas pesquisas de mestrado e doutorado. A distinção poética em Adília nem sempre foi vista de maneira tão positiva. Atualmente, já se pode dizer que Adília não é mais considerada puramente marginal⁹ no panorama da literatura

⁸ Em entrevista ao portal *Fazia Poesia*, quando questionada sobre influências na jornada como poeta, Alice responde: “[...] acho que o primeiro contato, como eu falei, foi com ‘26 poetas hoje’, Ana Cristina Cesar com certeza, ela teve uma influência enorme sobre mim, quando eu tinha 16 anos eu comecei a ler e achei aquilo muito impressionante. Acho que também uma boa parte das poetas da nossa geração teve esse impacto com a Ana C.” Disponível em: <https://faziapoesia.com.br/entrevista-com-alice-santanna-influ%C3%Aancia-do-meio-produ%C3%A7%C3%A3o-independente-e-internet-b1cbb83a150a> Acesso em: 4 jul. 2021.

⁹ O rastro editorial de Adília, é, entretanto, alternativo, tendo em vista que foi publicada majoritariamente por editoras pequenas e independentes como a *&etc*, que editou mais de cinco obras da portuguesa.

portuguesa contemporânea. As pesquisas sobre sua obra crescem constantemente¹⁰, assim como o interesse editorial. Mas não foi sempre assim.

É curioso, contudo, como os críticos de Adília (que geralmente se manifestam pelo silêncio) tanto a distinguem da poesia “decente” dos nossos dias, numa altura em que quase toda a nossa poesia, de tão decentemente sentida e feita, nada é senão um breviário de boas maneiras do (e em) verso. (SILVESTRE, 2001, p. 26)

A manifestação dos críticos de Adília pelo silêncio, e, lembrando os dizeres de Auerbach “[...] o pior dos perigos que ameaçavam uma obra de arte era a indiferença” (AUERBACH, 1976, p. 449), se demonstrava pela ausência de seu nome em diversas antologias, nas quais ela não parecia se encaixar, por algum motivo. *Anos 90 e agora – uma antologia da Nova Poesia Portuguesa* (2001) organizada por Jorge Reis-Sá, *Poetas sem qualidade* (2002), organizada por Manuel de Freitas, ou ainda *Quinze poetas portugueses do século XX* (2004), organizada por Gastão Cruz, são todos títulos cujas seleções excluem Adília. A explicação dessa exclusão não se dá simplesmente por supostos requisitos – como data de primeira publicação ou faixa etária, por exemplo – que Adília não cumpriria para adentrar às ditas antologias.

Ana Bela de Almeida (2016) reflete sobre a ausência de Adília em *Poetas sem qualidade* (2002) como fato intrigante, tendo em vista que ela compartilha diversas afinidades com poetas ali presentes, como Carlos Alberto Machado¹¹.

A sua poesia aproxima-se certamente de outras estéticas surgidas em Portugal pelos anos 90, a década forte da sua publicação, como a “nova poesia portuguesa”, termo que tem sido usado para designar a poesia portuguesa dos anos 90, ou a poética subjacente à antologia dos “poetas sem qualidades”. Partilha da “admirável fraqueza”, enquanto ponto de encontro dos poetas antologados, sobre os quais escreve Manuel de Freitas, em prefácio à antologia *Poetas sem qualidade* [...]. (ALMEIDA, 2016, p. 29).

Em contrapartida a ausência de Adília nesta antologia específica, ela figura como participante, por exemplo, no número 20 da revista *Telhados de Vidro*, nascida em 2003 e dirigida por Manuel de Freitas, mesmo organizador dos ditos poetas sem qualidades, e Inês Dias, ambos fundadores da editora Averno. Em 2015, Adília integra o exemplar de tiragem miúda, característica própria do caráter independente da revista, e lança *Comprimidos* no

¹⁰ Apesar de o interesse pela obra de Adília crescer exponencialmente, no Brasil ainda há certa dificuldade em acessar seu acervo na íntegra. Apenas duas obras e duas antologias foram publicadas em edição brasileira, sendo elas: *Um jogo bastante perigoso* (2018) e *O poeta de Pondichéry* (2019), ambos pela Editora Moinhos, *Aqui estão as minhas contas – Antologia Poética* (2019) pela Bazar do Tempo, e *Antologia* (2002) pela Cosac Naify, edição fora de circulação comercial. Nesse sentido, cabe pensar que apesar do grande e aparente impacto que as poesias de Adília causam em uma série de poetas brasileiros contemporâneos, sua presença no circuito editorial brasileiro ainda não é amplamente expressiva.

¹¹ Almeida (2016) ainda dispõe lado a lado versos de Adília que poderiam ser considerados como resposta ao poema de Carlos Alberto Machado.

número 20 da *Telhados de Vidro*.

Em termos de uma aparição de maior fôlego em antologias mais recentes, Adília garante apenas seu quase-lugar na *Poesia vinte e um – uma antologia portátil de vinte e um novos poetas para vinte e um de março, dia mundial da poesia* (2011)¹², organizada por Paulo Pires. O quase-lugar se dá porque Adília não figura entre os vinte e um nomes, dos quais apenas três são de mulheres. Ela ocupa, entretanto, um espaço privilegiado da epígrafe com o seu “A poesia de cada dia/nos dai hoje”, além de ser mencionada na nota introdutória da antologia, na qual Pires explica os motivos do “porquê estes e não outros autores/textos?”. Em sua explicação, apesar de fazer comentários elogiosos à obra de Adília, Pires se ampara no quesito temporal, pois a presente antologia busca se focar em poetas iniciados nos anos 90.

Refira-se ainda que outros autores, como Adília Lopes (pela sua criatividade parodística face às convenções do poético), Helder Moura Pereira (antente-se na narratividade da sua poesia) [ambos iniciados antes dos anos 90], Maria do Rosário Pedreira, Ana Luísa Amaral ou Daniel Faria – só para citar os que me parecem mais interessantes para trabalhar com público juvenil –, caberiam igualmente numa selecção com estes propósitos. (PIRES, 2011, p. 4).

Para além da exposição das obras que excluem e incluem Adília – além da visível comparação entre suas naturezas, sendo nítido que a poetisa se entrosa evidentemente mais com as publicações alternativas –, sua poesia causou muito rebuliço, nem sempre positivo. Seu modo de construção poética, superficialmente simples quando lido sem grandes investigações, agrega muita complexidade, principalmente pela ironia, arma que ela tantas vezes usa, como aponta Rosa Maria Martelo no ensaio *Contra a crueldade, a ironia* (2004). A indagação se aquilo que a portuguesa escrevia era de fato poesia não era incomum. Esse questionamento, sofrido também pelos companheiros marginais de Ana Cristina, no caso da obra de Adília, acontece pela quantidade de respostas que sua poesia deixa por responder. O incômodo causado pela literatura lacunar de Adília, cheia de perguntas, mas vazia de respostas, não parecia pertencer perfeitamente à agenda literária portuguesa da época. O antagonismo depositado nela poderia, talvez, se explicar pelo estranhamento dos “grandes leitores da poesia portuguesa contemporânea” (2001, p. 19), como chamados pelos críticos Américo António Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre. Esses leitores estariam mais acomodados a leituras intelectualizadas como foi a *Poesia 61*, por exemplo.

O tom simplista, e por vezes, infantil de Adília é alvo constante por parte de seus críticos mais ferrenhos. Osvaldo Manuel Silvestre comenta sobre a ironia deste público, que simultaneamente rechaça a simplicidade de Adília, mas abraça obras da *Pop art* com afinco,

¹² Disponível em: https://issuu.com/esteficiodepoeta/docs/antologia_poesia_21 Acesso em: 4 jul. 2021.

por exemplo.

[...] o mesmo cidadão informado e esclarecido que aprecia visitar em museus as latas de sopas de Warhol ou as mesas, os fatos de feltro e as vitrines de lixo de Beuys, resiste a considerar os versos de Adília poesia, por neles encontrar em excesso Warhol ou Beuys. Um tanto como o banqueiro do exemplo de Terry Eagleton que acha inevitáveis, e boas, as consequências da globalização — por exemplo, os 16 000 postos de trabalho queimados pela fusão dos bancos Deutsche e Dresdner — mas não aceita poesia sem rima (SILVESTRE, 2001, p. 28).

O aspecto mais irônico de toda essa situação é o fato de que a própria Adília se denomina, muitas vezes, como uma *poetisa pop*. De qualquer forma, a opinião ausente dos críticos que excluem Adília de antologias e reuniões poéticas se distingue da dos autores portugueses de literatura. Na seção de crônicas do jornal português *Público*, Valter Hugo Mãe escreve:

Gostar de Adília Lopes é uma manifestação de maturidade. Apenas os que se aceitam estão disponíveis para a honestidade, ainda que performática, da sua poesia. Apenas os que descortinaram o lado trágico das disciplinas do riso suportam o confronto com a candura perversa de Adília. [...] Compreendo bem porque Filipa Leal se encanta com Adília Lopes e a homenageia. Há um aspecto de simplificação na poesia de Adília que, incapaz de lhe retirar a profundidade, parece auxiliar a luz que se pretende de um texto ou do mundo. Dizer frontalmente as coisas, até que elas se tornem realidades evidentes, parece ser o jogo¹³.

A honestidade que Mãe relata visualizar em Adília é apontamento ideal e concorda com o comentário crítico de Silvestre, que igualmente salienta como os amantes de *pop-art* ironicamente resistem ao universo escancarado de Adília. O outro nome citado por Mãe, e que em verdade é protagonista de seu texto é Filipa Leal, autora portuguesa que começa a publicar no início dos anos 2000. Dona de uma obra relativamente extensa, tendo publicado nove livros até 2016, se considerarmos apenas a poesia, Leal foi elencada em 2007 como uma das 27 novas promessas portuguesas, e em 2010 participava de uma lista de dez nomes encarados como talentos para a próxima década, listas ambas publicadas pelo jornal *Expresso*.

O caminho de Filipa e o de Adília se cruza principalmente porque a primeira, além de admitir que Adília é uma das “poetas da sua vida”¹⁴, conclui seu mestrado com dissertação intitulada *Aspectos do cômico na poesia de Alexandre O’Neill, Adília Lopes e Jorge de Sousa Braga* (2005). Fora da ordem da investigação acadêmica, Leal ainda publica em 2014 um livro

¹³ Texto publicado em dezembro de 2014 no jornal *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/12/28/culturaipilon/noticia/versos-limpos-1680379> Acesso em: 4 jul. 2021.

¹⁴ Em fala no Espaço DST da Feira do Livro de Braga em 2019, a autora, quando questionada por José Teixeira, CEO do grupo cultural DST, relata os poetas da sua vida: “Camões, sobretudo pelos sonetos que são a maior maravilha; Pessoa (s), porque parece que quase um autor de auto-ajuda porque nos seus heterônimos há Pessoas para todas as gerações; Sophia de Mello Breyner; Herberto Helder; Adília Lopes; Adélia Prado [...]. Sou uma leitora bastante obsessiva de poesia”. Disponível em: <https://www.antenaminho.pt/noticias/poesia-de-filipa-leal-cativa-publico-no-espaco-dst-da-feira-do-livro-de-braga/361> Acesso em: 4 jul. 2021.

de poesia intitulado *Adília Lopes Lopes*, obra que guarda afinidade intertextual com o título *Floribela Espanca espanca* de Adília, e que também a cita de modo nada sutil, no corpo dos próprios poemas.

2.
Quando o meu orientador de Mestrado
me disse para juntar ao O'Neill a Adília Lopes
pensei: quem é a Adília Lopes.

Escrevi a tese
sem entender a Adília Lopes
da mesma maneira que os pais têm filhos
que não conhecem.

Só hoje começo a amá-la, como parente que estivesse a morrer.

É preciso ter sofrido,
é preciso ter engordado
muito
para entender a Adília Lopes.

[...] ¹⁵

Aos olhos de um leitor de Adília, o diálogo que Filipa Leal trava é nítido. Não porque uma explicita o nome da outra no corpo do texto, mas por conta também do entretom singelo e intimista de versos williamsianos fracionados, curtos, nem sempre pensados a partir de uma unidade sonora, mas sim de uma relação entre fala e escrita.

Pela impossibilidade de acesso a um acervo mais completo de obras portuguesas contemporâneas, a análise do diálogo entre Adília e seus conterrâneos exibida aqui não ultrapassa breves apontamentos – esclarecendo que a reflexão sobre esses relacionamentos certamente é muito rica e interessante aos propósitos da pesquisa, mas impossível de se concretizar de modo mais sólido pela falta de bibliografias físicas e/ou virtuais. Tendo isso em vista, o próximo e último apontamento da presença de Adília em texto de autoria portuguesa é no poema de Raquel Nobre Guerra, poetisa que estreia em 2012 e conta com quatro obras de poesia publicadas, todas em edição portuguesa.

O acesso a seu poema se deu graças ao DGLAB – Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, órgão que possui endereço virtual e que divulga e promove a leitura de obras portuguesas, além de impulsionar a escrita de literatura, concedendo bolsas de criação, prêmios

¹⁵ Como já mencionado sobre a obra de Adília, o acesso aos poemas de Filipa é ainda mais limitado aos leitores brasileiros, que sem uma edição nacional sequer, encontram dificuldade em conhecer a obra da portuguesa. O fragmento disposto aqui é um trecho de poema da obra *Adília Lopes Lopes* publicada em 2014 pela editora independente *não (edições)* e foi retirado de uma publicação online da *Associação 3Reinos*, espaço virtual dedicado à divulgação de poesias produzidas em português, galego e castelhano, e que privilegia autores contemporâneos. Disponível em: <https://tr3sreinos.com/2015/01/29/fragmentos-de-adilia-lopes-lopes-de-filipa-leal-nao-edicoes-2014/>. Acesso em: 4 jul. 2021.

e programas de incentivo. Raquel, que inclusive foi contemplada com uma dessas bolsas de criação, escreve o seguinte poema, incluso na seção de *Divulgação no estrangeiro* do site:

Com a adília,
a sophia e um contemporâneo

para Miguel-Manso

Quando escrevo apanho e desapanho o cabelo
mas não se vê nada dos traçados de trigo
o vento exprime-se de sensação conchiolina
cruza-me hiperlítica de alheio sentido
estou curta ribeirinha metida entre astros onde anoto
este sonho de plano egoísta, passo à guia
[cavalos persa
de imaginação passo-os a animais livres para dentro
como se o mundo fosse Platão
apagaram-nos a matéria comburente do paraíso
a abstracção miúda como viris enterrando fundo
e os muros que temos não são nada disso de hortênsias
são silvas lagartos tijolos daqueles que não se pode
subir
esmurando-os temos a força cega do indício um país
do outro lado sucedendo à nossa maneira
entramos-lhe de inteiro enrolamo-lo [à escala dos pés
para que nenhuma das imagens dezenas prestes
a este silêncio suba mais que este argumento
trazemos a magreza útil a luz e o gume bem medidos
frutificamos para o veneno certo¹⁶.

Com epígrafe que elucida o restante do texto, Guerra convoca um poema de Adília, que por sua vez, convida Sophia para o jogo poético. Se no metalinguístico *Como se faz um poema?*, publicado no número 14 da *Revista Relâmpago*, Adília apanha os cabelos em rabo de cavalo para ver melhor, e por consequência enxergar que “[...] a minha face/é desassombrada/as sombras/não são minhas”, Raquel, por sua vez, menciona o movimento contínuo e descontínuo de apanhar e desapanhar os cabelos, em algo que se assemelha a uma busca por essa visão poética que produzirá o poema. Os versos de Adília, no entanto, já apresentavam uma retomada intertextual ao poema *Soror Mariana – Beja* de Sophia de Mello Breyner Andresen, presente em *O Nome das coisas* (2018, p. 226) e que diz: “Cortaram os trigos. Agora/A minha solidão vê-se melhor”.

Os versos intercaladamente intertextuais de Guerra não param por aí. A epígrafe ainda indica a presença de “um contemporâneo”. A dedicatória ao também poeta português Miguel-Manso não é arbitrária, uma vez que Guerra também o convoca para o diálogo, quando compara que “os muros que temos não são nada disso de hortênsias” tocando sutilmente no texto de Miguel em que o eu lírico, por sua vez, também de modo metalinguístico, discorre sobre os

¹⁶Disponível

em:

http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/divulgacaoEstrangeiro/Paginas/Raquel_Nobre_Guerra_Com_a-adilia_a_sophia_e_um_contemporaneo.aspx. Acesso em: 4 jul. 2021.

universos passíveis de serem escritos em poema – os grandiosos, como o paradoxo de Fermi, e os cotidianos como o “muro com hortênsias/ao fim da tarde um punhado de/estrelas sobre a baía¹⁷”.

Pensando no verso adiliano, apanhar os cabelos da face e encontrar um rosto com sombras que não são próprias é elemento notável para pensar em como seu texto é explicitamente aberto ao diálogo, promovendo também uma reflexão sobre autoria, noção que tanto desponta em estudos sobre intertextualidade. Ainda no quesito da recepção e no relacionamento que os autores e críticos da área mantêm com Adília, é preciso postular que, para além de apenas expor o caso de amor aparentemente não correspondido de Adília e Portugal, no Brasil o cenário é diferente¹⁸.

Apreciadíssima por alguns, que viam na sua obra uma singularidade e novidade indiscutíveis, menos valorizada por outros, e até significativamente ignorada por outros ainda, o certo é que Adília Lopes foi produzindo uma escrita de traços inconfundíveis. (MARTELO, 2004, p. 14)

Sua presença na antologia *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*, organizada por Ida Alves e Luis Maffei, e curiosamente publicada em 2011, ano em que Adília não compareceu a publicação portuguesa *Poesia vinte e um*, anteriormente mencionada, é iluminada por um artigo¹⁹ de Sofia de Sousa Silva, que se encarregou de analisar o diálogo da poetisa com a tradição. A explicação do interesse de poetas, leitores e críticos brasileiros pela obra de Adília se explica, possivelmente, menos pela novidade indiscutível de sua poesia, como relata Rosa Maria Martelo, e mais pela camada de familiaridade com uma saudosa época literária brasileira: o Modernismo. É claro que a recepção brasileira de Adília não é unânime. Eucanaã Ferraz, por exemplo, a acusa de promover uma revolução baseada em trocadilhos e trivialidades, fato que não se sustenta por não ser uma transgressão na construção da linguagem, na real sintaxe de seus poemas. À parte de Eucanaã, Adília parece usufruir de certo favoritismo para com o restante de seus críticos, principalmente cariocas. Flora Sussekind, a já citada Sofia de Sousa Silva, Célia Pedrosa são alguns dos nomes que pesquisaram a obra de Adília. A lista de poetas é ainda mais longa: Angélica Freitas, Alice Sant’Anna, Marília Garcia, Adelaide Ivánova, Carlito Azevedo, Ana Martins Marques, entre muitos outros. O elo

¹⁷ *Poemeto* de Miguel-Manso. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/geral/tres-poemas-de-miguel-manso/> Acesso em: 4 jul 2021.

¹⁸ Ana Bela de Almeida (2016) publica pela Coimbra Press University um texto que investiga a recepção crítica de Adília Lopes. A obra está disponível para download na biblioteca digital da Universidade de Coimbra. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/en/livro/ad%C3%ADlia_lopes Acesso em: 21 jan. 2021.

¹⁹ SILVA, Sofia de Sousa. *Adília Lopes: fica sempre um resto de um clássico*. In: *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Org. Ida Alves, Luis Maffei. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 351.

que une todos esses nomes da poesia contemporânea brasileira à Adília talvez seja o lema da portuguesa de que o cotidiano é sagrado. A leveza, a ironia, e os poemas que muito se assemelham aos poemas-piada levam na corrente sanguínea a herança poética de Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Talvez a fácil aceitação do público leitor venha daí. Enquanto os leitores portugueses ainda estavam acostumados a uma poesia extremamente metalinguística e conceitual, os brasileiros já tinham aprendido a amar o porquinho da Índia de Bandeira.

Em *Um teste de resistores* (2016), Marília Garcia escreve:

a poeta portuguesa adília lopes
foi publicada em livro no brasil em 2002
desde então alguns escritores no
brasil
dialogam com a adília lopes
citam a adília lopes
incorporam versos tom humor
da adília lopes
produzindo furos na própria escrita
por onde podemos ouvir a
adília lopes

A publicação a que se refere o poema é *Antologia* (2002) editorada em parceria pela Cosac Naify e pela 7Letras e que apresenta a portuguesa ao Brasil. Além do exemplo do próprio poema de Marília, que introduz a portuguesa, repetindo inúmeras vezes seu nome, procedimento usual na poesia de Garcia, alguns outros textos de poetisas brasileiras dialogam com a portuguesa. A obra de Angélica Freitas, inscrita na tradição deixada por Oswald de Andrade, mantém alguns vínculos de parecença com a obra de Adília.

não consigo ler os cantos

vamos nos livrar de ezra pound?
vamos imaginar ezra pound
insano numa jaula em pisa enquanto
les américains comiam salsichas
e peanut butter nas barracas
dear ezra, who knows what cadence is?
vamos nos livrar de marianne moore? (FREITAS, 2021, p. 16)

O poema de Angélica parecer ser um misto entre deboche e homenagem. O título chega como uma afirmação, inclusive, afirmação declarada em entrevista à Revista *Inimigo Rumor*, de 2013²⁰: a de que a poetisa não conseguiu ler os cantos de Ezra Pound. O primeiro verso parece ser um tiracolo do título: “já que não consigo ler a obra, vou me livrar do autor”. Os versos 3, 4 e 5 dizem respeito a época em que Pound foi capturado pelo exército dos Estados

²⁰ “(...) Também escrevi um poema chamado “Não consigo ler Os Cantos”. E agora? Estão lá na minha estante, edição da New Directions, “The Cantos of Ezra Pound: volte outra hora”. (FREITAS, 2006, p. 173)

Unidos no fim da Segunda Guerra Mundial, e foi mantido em uma prisão nos arredores de Pisa²¹. O eu lírico de Angélica parece querer trazer à tona o viés conservador e antidemocrático de Pound, e talvez, o fato de que sua relação com o fascismo italiano muito dizia sobre o que pensava da posição e do lugar do artista em sociedade. “Vamos nos livrar de Ezra Pound?” é uma contestação ao cânone modernista, ao qual ela também coloca em jogo a poesia de Marianne Moore.

A ironia de todo o poema está principalmente no verso 6: “*dear ezra, who knows what cadence is?*”. Pound e Moore foram muito próximos e o trecho em língua inglesa do poema de Freitas é, em verdade, uma dedicatória do poema *Avec Ardeur* de Moore. A dedicatória em sua premissa original era seguida de um ponto final – *Querido Ezra, aquele que sabe o que é a cadência*, em tradução livre. A substituição do ponto final pelo ponto de interrogação coloca em jogo uma contradição: as certezas que o cânone modernista americano parecia ter, e as incertezas implantadas pelo pós-modernismo. Ao mesmo tempo em que Freitas parece tentar se desvencilhar de Pound, seu poema apresenta toda uma trilha passível de ser seguida até o entendimento dessa fuga. Ao mesmo tempo em que é transgressão, porque seu eu lírico se indaga o lugar dessa obra e desse autor, também é homenagem porque oferece todo o corpo de um poema para protagonizar a figura e obra de Pound.

Se não bastasse a semelhança do *modus operandi* da transgressão e das pistas referenciais, verdadeiro quebra cabeça intertextual, é impossível ler o poema de Angélica sem lembrar de um poema de Adília presente na obra *A continuação do fim do mundo* (2000), que possui os seguintes versos: “A obra de arte/ não é um ajuste / de contas / é um ajuste de cantos”. Em entrevista à Sofia de Sousa Silva, Adília diz que a arte não pode ser só vingança, só um ajuste de contas. O que se deve fazer no poema é o ajuste de cantos. Diferente de rechaçar ou se vingar de um autor, no ajuste de cantos, admite-se certa influência, mesmo que pela negação. Essa admissão na obra de Adília e também na de Angélica, geralmente é seguida por uma via disruptiva, rompedora de paradigmas e ideais poéticos.

Não é coincidência que a maioria das autoras que cita Adília sejam mulheres²². Sua linhagem lírica, pelo menos em terras brasileiras, tem se feito assim: na régua do gênero. Além disso, geralmente são autoras que se utilizam das técnicas de composição intertextual. De maneira mais direta do que no poema de Angélica Freitas, Ana Martins Marques menciona

²¹ O uso dos estrangeirismos em Angélica pode ser considerado um dos ecos comuns que divide com a poesia adiliana.

²² Angélica Freitas e Ana Martins Marques são nomes que coincidem no percurso poético de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes.

Adília em um de seus poemas presentes em *Da arte das armadilhas* (2011).

BANHEIRO (BANHO DE XAMPU)

d'après Elizabeth Bishop,
com alguma coisa de Adília Lopes

Sem lembrança
de líquens
ou memória
do mar
de pé
sozinha
no banheiro
do apartamento
sem pretexto
para o pranto
- *no more tears*
rosnam os rótulos
da Johnson & Johnson –
lavo eu mesma
meus cabelos
curtos
que um dia
você lavou
numa bacia
enquanto
pelo basculante
baço
como ela mesma
a amassada
lua
brilha (MARQUES, 2011, p. 19)

O poema de Ana Martins Marques, como diz a própria epígrafe, retoma dois outros: um de Elizabeth Bishop e o outro de Adília Lopes. São eles: “*The shampoo*” (2012) de Bishop e traduzido por Paulo Henriques Britto e “*No more tears*” (2019) de Adília. O poema de Ana, a mais nova das três poetisas, parece ser uma reunião de detalhes dos poemas das outras duas, suas possíveis precursoras. Enquanto no poema de Bishop, o tom é de ternura – tom de quem lava os cabelos já grisalhos da mulher amada²³ –, o poema de Marques e o de Adília compartilham a solidão.

²³ (...)

No teu cabelo negro brilham estrelas
cadentes, arredias.

Para onde irão elas
tão cedo, resolutas?

- Vem, deixa eu lavá-lo, aqui nesta bacia
amassada e brilhante como a lua. (BISHOP, 2012, p. 29) Trad. Paulo Henriques Britto.

No more tears

Quantas vezes me fechei para chorar
na casa de banho da casa de minha avó
lavava os olhos com shampoo
e chorava
chorava por causa do shampoo
depois acabaram os shampoos
que faziam arder os olhos
no more tears disse Johnson & Johnson
as mães são filhas das filhas
e as filhas são mães das mães
uma mãe lava a cabeça da outra
e todas têm cabelos de crianças loiras
para chorar não podemos usar mais shampoo
e eu gostava de chorar a fio
e chorava
sem um desgosto sem uma dor sem um lenço
sem uma lágrima
fechada à chave na casa de banho
da casa da minha avó
onde além de mim só estava eu
também me fechava no guarda-vestidos
mas um guarda-vestidos não se pode fechar por dentro
nunca ninguém viu um vestido a chorar (LOPES, 2019, p. 40)

Se em Bishop o que se discute é a inevitabilidade da morte ao se lavar os cabelos da companheira, que já estão acinzentados pelo tempo, em Marques não há lembranças, nem liquens, nem memória. O eu lírico agora lava seus cabelos sozinho, com os shampoos Johnson & Johnson a rosnar. Embora o poema de Adília também seja caracterizado pela solidão, são formas distintas de solidão. Em Ana Martins Marques, o ressentimento parece imperar, além da raiva de um personagem oculto, que aparece no poema apenas pelas entrelinhas. “lavo eu mesma/ meus cabelos/ curtos/ que um dia/ *você* lavou”. Em Adília, a narrativa parece muito mais a de uma solidão escolhida. Em tom infantil, o vocabulário dos vestidos, das mães, das avós, do ato de se trancar na casa de banho para chorar “sem um desgosto sem uma dor sem um lenço” parecem remeter a alguém muito jovem que se encontra um tanto descompensado com suas próprias emoções. Para além disso, como não poderia faltar, a ironia de se utilizar o shampoo com outro fim: o de fazer chorar, de dar vazão às emoções.

Apesar da análise estrutural ser aparentemente deixada de lado no assunto da poesia contemporânea, “para conseguir a representação do sentimento, a função intelectual é necessária”, como elabora Merquior (1990), já que “O poema imita emoções, mas não se elabora com elas.”. Os poemas de Adília e Ana Martins Marques são ambos em verso livre, medida que se tornou aparente padrão nos moldes da poesia contemporânea. Para além disso, são poemas em verso livre da tradição williamsiana, dispostos de modo fracionado, e nem

sempre terminando em pausa, como são os versos whitmanianos.

Essa amostra do verdadeiro vírus adiliano que contaminou as poetisas brasileiras contemporâneas apenas serve para expor sua predileção em nosso país. Pensando na relação que a poesia de Adília possui com os preceitos modernistas e irreverentes, é imprescindível comentar que Mário Cesariny, poeta português que publica pela primeira vez nos anos 50, também preenche esses mesmos requisitos. Entretanto, sua figura não é tão presente no cenário literário brasileiro. Talvez isso se explique pela imprensa editorial, que em sua época, possuía recursos significativamente menores. No Brasil dessa época, Cesariny não se destacou, possivelmente porque seus contemporâneos brasileiros tinham uma dicção poética muito distinta da sua, a exemplo de João Cabral de Melo Neto, que se tivesse que elege um poeta português, com certeza optaria por Sophia de Mello Breyner Andresen. Nas publicações literárias brasileiras após anos 2000, o nome de Cesariny aparece timidamente em algumas antologias, o que pode indicar precocemente o gosto do público brasileiro – leitor e editor – pelo traço irônico, cômico, e por vezes *nonsense*, características que ganham força aterradora na poesia de Adília.

Tudo que existe na poesia de Adília é extremamente dialógico. Até mesmo a ironia é usada como arma de diálogo. Apesar de os poemas mais recentes de Adília trilharem em direção a um caminho mais econômico, ele jamais será individual²⁴. Boa parte de sua obra é nitidamente marcada por um desejo de se pluralizar, de atingir o outro, independentemente de qual seja sua maneira de fazê-lo, característica que motiva esta pesquisa.

Obras como as de Adília Lopes e Ana Cristina Cesar devem ser analisadas levando em conta não apenas suas bagagens próprias, mas levando em consideração o peso de muitas outras obras que carregam por dentro desta enorme maleta de viagem. Para investigar o interior deste imenso e detalhado universo, uso do próximo capítulo como uma reunião de ferramentas que auxiliarão a melhor analisar essa poética de significados tão vastos e de vozes tão bem orquestradas.

²⁴ Apesar de nas últimas décadas – publicações de 2004 a 2014 – os poemas de Adília nascerem em formato reduzido e minimalista, tanto na materialidade de livrinhos finos, quanto nos próprios textos que são cada vez mais econômicos e pretendem-se ser lidos cada vez mais “em voz baixa” (ALMEIDA apud PARRADO, 2016, p. 33) a noção da memória igualmente se intensifica, inserindo-se muitas vezes nos versos que recordam eventos passados de sua infância, de modo quase diarístico. Neles, é possível visualizar uma memória que se relembra, por vezes, pela literatura, de modo a transparecer no corpo de um poema uma experiência de leitura da autora, indício de que o viés intertextual ainda se manifesta em suas obras mais recentes.

1 REUNINDO LASTROS: A TRADIÇÃO E A OUTRIDADE

Para pensar sobre a presença da tradição na obra das autoras aqui estudadas, além de compreender o tratamento que dão às suas bibliotecas pessoais e ao modo como essas presenças são inseridas em seus textos, é preciso refletir sobre o tempo e suas demarcações durante séculos de tradição poética. Mais do que relacionar suas poesias às heranças de tradições específicas, a intenção deste capítulo é a de percorrer o assunto da tradição, e invariavelmente, o da tradição moderna, compreendendo certos aspectos que incidem na obra poética das autoras.

O entendimento corriqueiro e imediato que se tem do moderno é que ele se opõe ao tradicional. O segundo resiste ao primeiro, enquanto o primeiro rompe abruptamente com o segundo. As relações entre tradição e modernidade, entretanto, não são tão simples, e demandam uma compreensão generalizada de vários conceitos que se atravessam constantemente, como originalidade, novidade, imitação, influência, decadência e progresso.

Há três modos bastante simplistas de pensar nos caminhos que a tradição pode trilhar. O primeiro consiste em tornar o passado como modelo, impondo nele uma natureza insuperável. O segundo, fincado em noções mais vanguardistas, rejeita o passado completamente, instaurando o desejo de parir algo que seja completamente novo, e por consequência, original. O terceiro modo, aquele que mais interessa a esta pesquisa, é a compreensão de que o presente retoma o passado, analisando o que há nele para ser mantido, peneirado, reformulado.

Em literatura, a presença inevitável da tradição parece ser ainda mais visível, uma vez que esta área é permanentemente habitada por uma sucessão de gerações que se intercalam e se opõem nas temáticas, estruturas, naturezas e interesses. Pensando nessa característica mutante, Joaquim Manuel Magalhães (1981) escreve:

A poesia [...] é uma globalidade em contínua reformação a partir sempre do todo da literatura que lhe é tradição, de tal forma em que cada poema a globalidade da poesia está em jogo, bem como o próprio devir da poesia a partir desse poema. A tradição poética adquire, sobre o solo dos produtos já existentes, produtos novos que serão o solo de novos produtos e assim por diante. (ALVES apud MAGALHÃES, 2007, p. 124).

Traçar o mapa detalhado da tradição ou da modernidade é tarefa ambiciosa e que certamente não é opção possível para o espaço conciso e limitado de um capítulo breve. Visitar estas noções, entretanto, ganha nesta pesquisa, o trajeito de uma caminhada de atalhos, curtos e talvez imprecisos. Caminhos tortuosos, porque repletos de elementos naturalmente contraditórios, como a própria modernidade e seus paradoxos inerentes, como apontou Compagnon (1999). Tendo em mente que a modernidade é múltipla em suas definições, indo das detalhadas discussões entre os próprios termos modernidade, moderno e modernismo, até o interminável diálogo que reúne modernidade e pós-modernidade, a postulação que aqui

interessa é a de que as autoras estudadas possuem traços consistentemente modernos²⁵ —, como a relação com a tradição enquanto forma de reescritura do presente e a leitura sincrônica do passado.

Octavio Paz (1982) entende que a poesia existe enquanto relação com o tempo. Sendo ela uma produção humana, é consequência que seja também uma manifestação temporal. O tempo do homem, entretanto, é diferente do tempo da poesia. O primeiro é linear, evolutivo e irrepitível. O tempo da poesia é outro. Com uma obra recheada de contradições, o ensaísta mexicano aposta nas dualidades como modo investigativo da poesia, do tempo, da relação eu/outro, ou ainda, da dupla tradição/ruptura. De seu pensamento, fica a lição de que é impossível discutir uma das categorias sem tocar na outra, já que ambas só constroem sentidos por meio dessa relação.

Em *Labirinto da Saudade* (1978), Eduardo Lourenço propõe uma reflexão sobre a tradição no âmbito da literatura portuguesa, mas que bem serve a um número sem fim de contextos distintos: “[...] a tradição não é essa continuidade, é a assunção inovadora do adquirido, o diálogo ou combate no interior dos seus muros, sobretudo uma filiação interior criadora.” (p. 76). Pensando na poesia especificamente, é fato que a tradição — e nela incluem-se distintas tradições, como a tradição moderna ou ainda de modo mais abrangente, a tradição ocidental —, já é encarada como ponto incontornável no processo de criação. É preciso atravessá-la, sem desvios.

Na leitura de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes, é possível postular os mesmos questionamentos: como a tradição literária as formou enquanto escritoras? De que modo falar sobre esse passado formativo impossível de esquecer? No campo das lembranças e esquecimentos, está a memória. E nesse caso, a intertextualidade enquanto memória da literatura como apontou Tiphaine Samoyault (2008). A obra dessas poetisas segue um caminho fortemente vinculado à tensão que naturalmente existe entre passado e presente, além de parecer estar ciente de que será também reinventada pelas linhagens líricas vindouras, oportunizando lacunas para tal.

A partir das reinvenções e retomadas textuais, a discussão sobre a modernidade se dará,

²⁵ Apesar de a obra de Ana e Adília dividir outras características que poderiam ser elencadas como partes de um cabedal pós-moderno, as distinções entre estes traços e os modernos são questionáveis, uma vez que a pós-modernidade não consegue se distinguir nitidamente da modernidade, sendo considerada, por alguns críticos, apenas um desdobramento, ou ainda, uma etapa da própria modernidade. O intertexto, elemento irradiador e central na obra das autoras, é entendido como valor pós-moderno por Ihab Hassan, apontamento infundado na visão de Perrone-Moisés, pois o intertexto é um valor muito mais antigo, que não se atrela sequer a uma origem moderna. A discussão que se postula, todavia, não é a caça às fontes dos valores compreendidos na literatura das autoras, mas o entendimento de que a utilização deles se filia a um procedimento esteticamente moderno. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 183)

em termos gerais, pela aterradora e paradoxal característica que ela possui de afirmar e negar ao mesmo tempo. Se em tempos diferentes, autores distintos foram considerados modernos, a modernidade se instaura como novidade toda vez que surge, e, entretanto, é sempre uma modernidade construída de modo distinto das modernidades anteriores. É o que confirma Paz, ao dizer que: “existe uma poesia moderna, mas também que o moderno é uma tradição” (PAZ, 1984, p. 15). Nesse sentido, é possível considerar que a modernidade é, também, sua própria antiguidade, sendo ela a única responsável por opor-se a si mesma.

Com efeito, quase ao longo de toda a história da literatura e da cultura grega e romana [...] vê-se o debate entre os modernos, aqueles que sustentam esta pretensão, e os defensores dos antigos reacender-se a todo o momento, para ser de novo ultrapassado em última instância pela simples marcha da história. Pois, com o tempo, os modernos, eles próprios, acabavam por tornar-se antigos, e outros, recém-vindos, passavam a assumir o papel dos modernos, fato que leva a constatar que essa evolução se reproduzia com a regularidade de um ciclo natural. (JAUSS apud LIMA, 1979, p. 28)

Por meio da circularidade dessa relação entre antigos e modernos, entende-se que a tradição moderna, quando surge, não apenas desaloja a tradição imperante, como oferece outra em seu lugar. Esse intenso movimento entre as tradições do passado e do presente não intenciona apenas agudizar as diferenças entre os antigos e modernos, intensificando uma querela iniciada há séculos, mas propõe enxergar o que é passado do passado, e o que dele pode permanecer, demonstrando que sua natureza é plural, uma vez que pode representar inúmeros caminhos que nem sempre estão direcionados obrigatoriamente em linha reta e adiante. É por esse desvio de caminho, compreendendo que o presente pode retornar ao passado e modificá-lo que a modernidade pode ser considerada uma tradição da ruptura. “O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição” (PAZ, 1984, p. 53).

Ruptura e tradição, a continuidade e a renovação: os termos são antagônicos mas ainda estão profunda e secretamente ligados. Porque não pode haver ruptura, senão de alguma coisa, renovação, senão de alguma coisa, e, para criar o futuro, devemos nos voltar para o passado, a tradição. Só aqui o retorno não é um retorno, mas uma projeção do passado para o presente para o futuro. Por isso, o elemento revolucionário radical que tem essa tradição da ruptura. (MONEGAL, 1980, p.144)

Para a análise da poesia de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes, o estudo da tradição moderna e de suas conseqüentes e intrínsecas rupturas é efetivo pois suas obras apresentam traços visivelmente modernos, como a relação com a tradição como modo de reescrever o presente e a leitura sincrônica do passado. Em *Inéditos e dispersos* (1985), Ana Cristina escreve um poema intitulado “Ulysses”, título que não surpreende se lembrarmos que Joyce figura como

um dos nomes de seu índice onomástico²⁶.

Ulysses

E ele e os outros me veem.
Quem escolheu este rosto para mim?

Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo
Estilete da minha arte tanto quanto
Eu temo o dele.

Segredos cansados de sua tirania
Tiranos que desejam ser destronados

Segredos, silenciosos, de pedra,
Sentados nos palácios escuros
De nossos dois corações:
Segredos cansados de sua tirania:
Tiranos que desejam ser destronados.

O mesmo quarto e a mesma hora

Toca um tango
Uma formiga na pele
Da barriga,
Rápida e ruiva,

Uma sentinela: ilha de terrível sede.

Conchas humanas.

Estas areias pesadas são linguagem.

Qual a palavra que
Todos os homens sabem?

(CESAR, 2013, p. 232)

Por meio do título é possível descortinar um diálogo com *Ulysses* de James Joyce, e, portanto, com toda uma tradição literária que se remonta até ele, como a *Odisséia* de Homero, por exemplo. Se o diálogo se remonta até chegar à Homero, buscando ao longo do poema e em seu verso final discorrer sobre a palavra que todos os homens sabem, é possível vislumbrar também, por entrelinhas, a fala de T.S Eliot em *Tradição e talento individual* (1989), quando ele reforça que o sentido histórico contido em um escritor tradicional apresenta uma sensação entranhada de que toda a literatura até Homero possui uma existência simultânea e acumulada em sua escrita. Essa bagagem da tradição literária pode ser visualizada pelos elementos pesados e estanques, criados pelo poema, como a presença dos segredos de pedra, dos palácios escuros, das areias pesadas. Se não bastasse o teor de algo que dura (pedra) e algo pesado que se carrega

²⁶ “Riverrun, past Eve and Adam”, primeiras palavras de *Finnegans Wake* de Joyce dão também o nome ao ensaio da carioca, intitulado *Riocorrente, depois de Eva e Adão* (1982).

(areias pesadas), há ainda a noção de antiguidade pela inferência às ruínas de pedras ou às construções dos palácios.

Para adentrar a bagagem de areias pesadas de Ana, é importante levar a prática tradutória em consideração. Na época que escreve este poema, a única tradução para o português de *Ulysses* era de Antonio Houaiss. A tradução em versos esquematizada pela autora, entretanto, é bastante diferente da proposta tradutória de Houaiss. Como o poema de Ana se constrói com bricolagens e apropriações de trechos de Joyce, encontrados nas primeiras cem páginas²⁷ de *Ulysses*, com exceção de uma das estrofes, é interessante apresentar de que modo alguns desses trechos estão escritos na obra original e como figuram no poema da carioca.

Enquanto no original, temos: “*Parried again. He fears the lancet of my art as I fear that of his*”, na tradução de Houaiss consta: “Parados de novo. Ele teme o escalpelo da minha arte como eu temo o da dele” (2005). No poema de Ana, por sua vez: “Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo/estilete da minha arte tanto quanto/eu temo o dele”. A partir daqui já é possível reconhecer que o poema da carioca se remontou partindo do original, e não de sua tradução. Enquanto a tradução de Houaiss, assim como a mais atual versão da obra, de Caetano Galindo (2012), opta por elementos que representam de fato ferramentas cirúrgicas feitas para cortar a pele, como o escalpelo no caso de Houaiss e a lanceta no caso de Galindo, Ana opta por utilizar o estilete.

A cena em questão não apresenta nenhuma ameaça concreta de corte físico entre as personagens Stephen e Buck Mulligan, apenas representam suas provocações mútuas. Embora o escalpelo e a lanceta possam bem definir, de modo figurado, essa representação provocativa, Ana escolhe um objeto significativo, pois o estilete não corta a pele, e sim o papel, relação que será melhor analisada adiante. Nesse momento, vale a pena pensar que quem teme o pontiagudo estilete da arte não são os personagens, e sim a representação de um embate entre Ana e o próprio Joyce.

Pensando nesse embate geracional, um aspecto que interessa a esta análise é o fato de que os trechos de Joyce escolhidos por Ana para compor o poema não são contínuos, ou seja, não estão apresentados em páginas ordenadas do romance. A terceira estrofe, repetição dos versos finais da quarta estrofe, não está repetida ou retomada em *Ulysses*, mas Ana opta por destacá-la, colocando-a solitária em uma estrofe curta. O trecho diz respeito ao momento da narrativa joyceana em que Stephen conta um enigma em aula e Cyril Sargent, o último que restara na sala, se aproxima do professor timidamente com o caderno aberto, pedindo a ele que

²⁷ Com exceção da estrofe “toca um tango/uma formiga na pele/da barriga,/rápida e ruiva”, todos os outros versos do poema são transcrições de Joyce.

explicasse novamente o que não conseguira compreender sozinho.

Feio e inútil: pescoço ossudo e cabelo emaranhado e uma mancha de tinta, um leite de lesma. E no entanto alguém o havia amado, carregado nos braços e no coração. Não fosse por ela a raça do mundo o teria pisoteado, invertebrada lesma achatada. Ela amara seu fraco sangue aguado drenado do seu próprio. Será que isso então era real? A única coisa verdadeira da vida? [...] Em longos traços turvos Sargent copiou os dados. À espera sempre de uma palavra, uma ajuda, sua mão movia fiel os símbolos instáveis, um tênue tom de vergonha rebrilhando por trás de sua pele opaca. *Amor matris*: genitivo subjetivo e objetivo. Com seu sangue fraco e seu leite soroazedo ela o havia alimentado e escondida da vista dos outros cueiros. (JOYCE, 2012, p. 90)

O entorno textual que antecede o trecho vampirescamente roubado que Ana insere em seu poema já anuncia os contornos que interessam para discutir sua presença no texto. Ao criticar abruptamente a aparência de Sargent, Stephen também o julga por sua suposta incapacidade e reflete que mesmo falho, mesmo equivocado e inseguro, ele havia sido amado por sua genitora, teria sido alimentado por seu leite fraco que provavelmente explicaria seus déficits, como se a falta pudesse ser transmitida como herança. Em seguida, ele postula uma comparação:

Como ele era eu, esses ombros caídos, essa falta de graça. Minha infância se curva a meu lado. Longe demais por que possa pôr-lhe a mão uma vez ou levemente. A minha está distante e a dele secreta como nossos olhos. Segredos, sílices silentes, repousam nos palácios escuros de ambos nossos corações: segredos exaustos de sua tirania: tiranos desejosos de se ver destronados. (JOYCE, 2012, p. 90).

Ao se comparar com Sargent, pensando ele próprio que já teria sido fraco daquela maneira um dia, Stephen rememora sua infância, visualizando dela um resquício esquecido ou como que guardado em eterno segredo: “*Secrets, silent, stony sit in the dark palaces of both our hearts: secrets weary of their tyranny: tyrants, willing to be dethroned*”, no original. Se em Joyce temos uma cena naturalmente atravessada pela hierarquia de um professor que ensina a um aluno, observando-lhe suas fraquezas, dúvidas e inseguranças, no pensamento de Stephen temos também a visão que ele constrói da figura da mãe de Sargent: aquela que o carregou nos braços e o amou, transferindo-lhe em sua genética, o material fraco de seu sangue.

O trecho já é suficiente para pensar sobre a filiação literária e sobre o movimento de sentir um desejo que gradualmente cresce e se acumula, ficando pesado como segredos de pedra, palácios escuros ou areias pesadas: o de destronar o tirano e, por consequência, desfazer-se de sua tirania. Mas, para além dessa relação, Ana em sua leitura da obra original joyceana, utiliza de um episódio entre Stephen Dedalus e Buck Mulligan para compor a veia principal de seu poema. Buck, jocoso e irreverente, provoca Stephen em todas as suas falas, inclusive trazendo a mãe de Dedalus para a conversa, instaurando uma nítida tensão entre os personagens.

Ao oferecer um espelho trincado a Stephen, ele se observa: “Cabelo em pé. Como ele e

outros me veem. Quem escolheu este rosto para mim?” (JOYCE, 2012, p. 69). Ao passo em que Buck comenta que o espelho era do quarto da arrumadeira, Stephen contrargumenta com frieza que o espelho rachado de uma criada é um símbolo da arte irlandesa. Sentindo-se atingido e talvez intimidado, Buck recua: “Não é justo provocar você desse jeito, não é, Kinch? ele disse gentil”. É nesse entremeio de ataques e recuos que o verso roubado de Ana se mostra: “*Parried again. He fears the lancet of my art as I fear that of his. The cold steel pen*”. Stephen é o protagonista de *Retrato do Artista quando jovem* (1916), romance de formação de Joyce, que retrata o personagem evoluindo e amadurecendo estilisticamente até atingir o grau em que é capaz de narrar de modo literariamente maduro sua vida. É o primeiro romance de Joyce e pode ser interpretado como espécie de ensaio para obras futuras, já que ele se utiliza ali de várias técnicas que melhor desenvolve em *Ulysses* e *Finnegans Wake*.

O que fica de todo esse percurso intertextual é o recuo de Buck Mulligan, que ao provocar Stephen, também o teme, por saber que ele pode retratá-lo de modo desfavorável em suas futuras obras literárias. O verso final do poema que se postula como questionamento parece se responder pelo verso que o antecede: qual é a palavra que todos os homens sabem? As areias pesadas da linguagem, da tradição. Quem mais poderia representar o “ele” que observa o “eu” no verso “E ele e os outros me veem.” a não ser o próprio Joyce? Se na obra joyceana Homero já está implicitamente incluso, Ana explicita essa relação, demonstrando que carrega consigo esta pesada linguagem que se demonstra vista, observada, talvez julgada, por outros, pelos nomes imortais de uma tradição eterna, vínculo indestrutível e que não se resume por uma batalha, mas por algo mais próximo de um encontro, como ela mesmo transcria: “Empate outra vez”.

Aproveitando o gancho de analisar o poema de Ana Cristina por sua intrínseca relação com o peso da tradição e pela prática de tradução que o envolve, procedimento similar propõe Adília, em poema de *Um jogo bastante perigoso* (2019).

Memória para Esther Greenwood

Vou tomar um banho quente
 medito no banho
 a água deve estar muito quente
 tão quente que deves aguentar
 com dificuldade
 o pé dentro de água
 então desces o teu corpo
 centímetro a centímetro
 até que a água chegue ao
 pescoço,
 lembro-me dos tectos
 por cima de todas as banheiras
 em que estive

lembro-me da textura dos
 tectos
 das rachas
 e das cores
 e das lâmpadas
 também me lembro das
 banheiras
 nunca me sinto tanto eu
 mesma
 como quando estou dentro de
 um banho quente
 não acredito no baptismo
 nem nas águas do Jordão
 nem em nenhuma coisa desse
 género
 mas pressinto que para mim
 um banho quente
 é como a água sagrada
 para essas pessoas religiosas
 quanto mais tempo permaneço
 na água quente
 mais pura me sinto
 e quando me ponho de pé
 e me embrulho numa toalha
 grande branca macia
 sinto-me pura e fresca
 como um recém-nascido. (LOPES, 2019, p. 8-9)

Em 2004, época em que escreve o poema, há inúmeras traduções para o português da obra com a qual Lopes dialoga, *A redoma de vidro* (2000) de Sylvia Plath. Por conta disso, é impraticável definir se Adília leu uma tradução específica ou se leu no original. De qualquer modo, a portuguesa transcreve trechos idênticos, com o detalhe de que suprime algumas frases. O texto no original, com o qual dialoga, é o seguinte:

“I’ll go take a hot bath.” I meditate in the bath. The water needs to be very hot, so hot you can barely stand putting your foot in it. Then you lower yourself, inch by inch, till the water’s up to your neck. I remember the ceiling over every bathtub I’ve stretched out in. I remember the texture of the ceilings and the cracks and the colors and the damp spots and the light fixtures. I remember the tubs, too [...] I never feel so much myself as when i’m in a hot bath.[...]. I don’t believe in baptism or the water of Jordan or anything like that, but I guess I feel about a hot bath the way those religious people feel about holy water. [...] The longer I lay there in the clear hot water the purer I felt, and when I stepped out at last and wrapped myself in one of the big, soft white hotel bath towels I felt pure and sweet as a new baby. (PLATH, 2000, p. 37)

Os trechos não transcritos por Adília são aqueles em que o livro de Plath demonstra qualquer grau de especificidade. A primeira supressão dá conta de descrever pormenorizadamente os tipos de banheiras que a personagem Esther se recorda: as antigas, as modernas, seus formatos, o material com o qual são feitas. A segunda, na qual Esther se localiza no trecho, mencionando que está em um chão específico: o de um hotel apenas para mulheres, localizado bem no centro de agitação cultural de Nova York. Por fim, a última supressão

acontece quando o livro de Plath cita outras personagens como Doreen e Lenny Shepherd. A retirada desses trechos é significativa e pode remontar a prática de Sophia de Mello Breyner Andresen ao escrever poemas contendo dados biográficos como local e data reais, e retirá-los, posteriormente, dando a ilusão de que a matéria pessoal nunca impregnara a escrita literária, impessoal e incontaminável.

Um leitor que conhece a obra de Plath e de Adília poderia muito bem, em leitura despreziosa, atribuir aos versos traduzidos à autoria singular da portuguesa, já que os trechos selecionados por ela apresentam *topos* absolutamente visíveis em sua obra, como a presença dos banheiros e do ritual dos banhos, elementos que protagonizam em poemas como “*No more tears*” e “A Elizabeth foi-se embora”, ambos inseridos na antologia de 2019. A afinidade que dividem vai além da similaridade semântica, já que tanto em Plath como em Lopes, o banho pode representar um momento íntimo do eu, que embutido ao ritual de descer o corpo “centímetro a centímetro/até que a água chegue ao pescoço”, está também o momento para elaboração da subjetividade e da purificação, quando como em Adília, relata-se que “eu gostava de chorar a fio/e chorava/sem um desgosto sem uma dor sem um lenço/sem uma lágrima/fechada à chave na casa de banho/da casa de minha vó”, como se o choro pudesse purifica-la, limpá-la do que sente, tornando a imaculada, como um bebê recém-nascido, gancho que se vincula também ao mote infantilizado com o qual Adília escreve “*No more tears*”.

Apesar da referência parecer óbvia e de fácil localização já que Adília transcreve trechos diretos do romance de Plath, o modo versificado como é inserido em seu poema, optando por quebrar os versos de uma narrativa longa, possivelmente é uma forma de impor o ritmo da leitura, indicando pausas específicas. O corte inserido em alguns versos, como em “então desces o teu corpo/centímetro a centímetro/até que a água chegue ao/pescoço” e em “lembro-me dos tectos/por cima de todas as banheiras/em que estive/lembro-me da textura dos/tectos/das rachas/e das cores/e das lâmpadas” pode se relacionar a um desejo de enfatizar sonoramente o momento delicado e imersivo de mergulhar o corpo na água, ou ainda, o de rememorar, como indica o próprio título, os detalhes das lembranças que vão surgindo, intercaladas, como flashes de memória.

Adília constantemente se intitula “autora”, ao passo que essa afirmação poderia ser interpretada de forma ambígua. Suas epígrafes revelam, quando lidas superficialmente, o desejo de se impor enquanto força autoral: “Este livro/foi/escrito/por mim”. Mas como tudo parece se referir a um jogo em sua poesia, não é absurdo levar em consideração que “Adília Lopes” é também um pseudônimo. Ao mesmo tempo em que confere aos textos uma noção autoral nitidamente tracejada, ela adiciona elementos aos poemas que funcionam como iluminações

para que o leitor encontre suas referências e citações. Não fosse pelo título que menciona o nome da personagem de Plath, o corpo do poema poderia passar-se por “original”.

O título que escancara o diálogo é escolhido intencionalmente. E da mesma forma, é capaz de postular uma hipótese: a de que as palavras como ali se encontram se relacionam com o modo como Adília leu Plath, já que tudo que é recordado pela memória é naturalmente particular, uma vez que a lembrança é sempre subjetivamente remontada a partir de um acontecimento específico que se reorganiza mentalmente quando lembramos dele. Nesse sentido, a intenção de Adília não parece ser a de se prostrar ao texto de Plath inculcando nele o peso de seu nome – contemporâneo, vivo e que pode continuar a produzir sentidos –, mas a de emprestar suas palavras, que embora sejam as mesmas, estão atravessadas por sua marca: a experiência de leitura. Ainda que o nome “Sylvia Plath” possa ser mencionado e referido como instituição e como propriedade intelectual de sua obra, o sentido vivo dela só pode reviver se for encarnado pela leitura do outro, já que a linguagem não é um sistema de funcionamento puramente autônomo.

Eu tenho a minha vida, mas assim como digo “Bom dia!” e a expressão “Bom dia!” não é da minha autoria, alguém a inventou muito antes de mim, a minha poesia é como se não fosse minha. Sinto-me despojada, desapossada, despossuída da minha poesia. (LOPES, 2004, p. 30).

A aparente renúncia à posse parece essencialmente se ligar ao relacionamento compartilhado, comum, coletivo que Adília mantém com a linguagem. O diálogo com o passado, que ambas as autoras, Ana e Adília, agudizam em suas obras, é um processo criativo baseado em uma experiência de leitura e na noção de que o passado, quando lido de modo sincrônico, está sempre acompanhando o presente, de modo que a presença da tradição é passo incontornável nesse caminho. Além do relacionamento com a tradição, o vínculo que inicialmente reuniu a análise desses dois poemas foi o fato de que tanto Ana quanto Adília utilizaram de suas experiências de leitura, e no caso da primeira, de modo mais direto, uma prática tradutória intrincada ao processo de composição poético, enquanto na segunda o diálogo se inseriu a partir de uma tradução implícita tanto do texto em outra língua, quanto da tradução como interpretação de leitura.

Para Haroldo de Campos, a tradução é um dos meios pelos quais a tradição se expressa. No modo transcriativo de traduzir, as vozes da tradição não dialogam apenas entre si, mas mantém correspondência com outras vozes – essas advindas do repertório de quem traduz, que, com certa liberdade criativa, as introduz em um texto não mais literalmente traduzido, mas sim recriado.

Então, para nós, a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação

paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (...) Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p. 35)

Se a teoria haroldiana trata a tradução como criação, partindo do pressuposto de que, em textos como a poesia, por exemplo, a prática tradutória se torna impossível, é justamente por essa impossibilidade de traduzir, que se introduz a possibilidade de criar, ou ainda, recriar. “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 1997, p. 34).

Tendo compreendido que na área da tradução, a noção haroldiana é expressivamente transgressora e dotada de poder criativo, é interessante, portanto, repensar a transcrição enquanto modo compositivo, mantendo certos liames com o termo originário, e transbordando seu sentido a outros aspectos, concomitantemente. Do mesmo modo que o tradutor transcria ao traduzir, e por consequência, encontra como resultado uma obra renovada, o poeta também transcria ao escrever, levando em consideração o fato de que nenhuma obra nasce sozinha, sem o toque de outras obras. Nesse sentido, o poeta é uma espécie de tradutor, não no significado óbvio de que verte um conteúdo de uma língua para outra, mas no entendimento de que através de um poema, o poeta traduz seu sentido em um poema outro, muitas vezes não para dizer a mesma coisa, mas justamente para dizer outra, ressignificada.

O hábito de utilizar a mão tradutora também para escrever poesias é explicado em Ana e Adília, em parte porque, ambas foram tradutoras, e esses ofícios, que igualmente se apoiam na escrita, acabam amalgamando-se. Já é amplamente conhecido e pesquisado que a prática tradutória de Ana Cristina Cesar, de certo modo, influenciava em suas criações poéticas²⁸. Não é incomum encontrar vestígios de Emily Dickinson ou Katherine Mansfield – autoras traduzidas por ela – nas poesias da carioca. Sobre Adília é conhecido, embora de maneira menos expressiva, que ela também traduz, a exemplo de sua tradução para o português de *Nursery Rhymes*, um livro de poesias infantis e gravuras da pintora portuguesa Paula Rego. Embora, de modo distinto de Ana C., Adília não tenha teorizado expressamente sobre a prática de traduzir, há certas características em sua poesia que demonstram esse viés dialógico, de certa maneira. A presença do estrangeirismo é um exemplo disso, se pensado por meio de uma perspectiva

²⁸ A dissertação de mestrado intitulada *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia e tradução* de Mara Lúcia Masutti (1995) é uma pesquisa relevante e pioneira sobre a confluência de ofícios de Ana C. Orientada por Maria Lúcia de Barros Camargo, nome de grande importância no que diz respeito aos estudos sobre a poetisa carioca, o trabalho se concentra em uma base de rascunhos e manuscritos a fim de compreender a feitura e diálogo dos trabalhos de escrita realizados por Ana C. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/76219/99634.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 01 mar. 2021.

bakhtiniana.

Não é raro encontrar na obra das duas autoras aqui estudadas versos inteiros escritos em outra língua no meio de suas poesias. Em Ana, os ecos ingleses se dão em justificativa a sua intensa imersão cultural na Inglaterra – em suas duas longas viagens:

(...)
 Descuido não (concentração)
 Lembrar da caretice que você não gosta
 Reaproveitar o casaquinho de banlon.
 Quando você mal pensa que é novidade, não é.
 existe uma medida entre o descuido e a
 premeditação – trata-se do cuidado (floating attention). Daí escapam maps of England,
 birds, pessoas seguindo numa certa direção,
 bichos que vão virando gente, discretamente eróticos, desejando
 mancha transparente e diluída de aquarela cor de rosa, see?
 Aprender fazendo, baby.
 começar pelas médias (daí para pequenas, depois para grandes). (CESAR, 2013, s.p.)

Em *Escritos do Rio* (CESAR, 2016, p. 169) Ana comenta em depoimento sobre a naturalização do inglês, e principalmente sobre como a língua se incorporou no cotidiano com a ajuda da música. O poema acima foi retirado de *Portsmouth 30-6-8, Colchester 12-7-80* e mostra o contágio da língua inglesa claramente. Todavia, não é apenas nessa poesia e nessa obra que os estrangeirismos aparecem. Em *A teus pés* (1982) e *Luvas de Pelica* (1980) já era possível notar essas nuances²⁹.

Em Adília, a aparição de versos na língua francesa pode ser explicada pela sua formação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Literatura e Linguística Portuguesa e Francesa. A existência de personagens francófonos também é nítida em sua obra, a exemplo do marquês Noel de Chamilly, protagonista do conflito amoroso com Mariana Alcoforado³⁰, *O poeta de Pondichéry* (1986) e, por consequência, a presença de Diderot³¹ nessa mesma obra. Na produção de Adília o francês aparece em alguns versos também:

Marianna suspeita que
 Não é por cansaço dos carteiros
 Nos C.T.T há funcionários
 Incumbidos
 De lhe abrir as cartas
 Com facas muito finas
 E de as substituir por fakes
 Humilhantes para ela
 E para o marquês
Ô les insondables mystères
De la poste!

²⁹ Em *A teus pés* (1980), a presença da palavra ‘*Daydream*’ no poema que abre a obra, além de um ‘*Do you believe in love?*’ inserido nessa mesma poesia. Em *Luvas de pelica* (1982), a influência da língua inglesa está presente não apenas nas frases pontuais inseridas, mas também na construção dos textos, dos enredos e localidades apresentadas.

³⁰ A Mariana de Adília possui um ‘n’ a mais na grafia de seu nome. Seria essa uma tentativa de afrancesar seu nome?

³¹ Nessa obra, um poeta possui Diderot como mestre e busca melhorar seus versos sob sua orientação.

E Marianna vê esta frase
 Que escreveu
 Já sub-repticiamente num postal
 Desfigurada
 Por peritos na Mal
 Dade (como os do Dr. Mabuse)
Oh les insondiable mjzthère
De la Pozte &
 Nada é tão humilhante como um erro de ortografia. (LOPES, 2019, p.22)

A partir da leitura de Bakhtin (2008) e Iúri Lotman (2001) pode-se observar que o uso da língua estrangeira nos textos literários já ocorria de maneira abundante em *Guerra e Paz* (1865-1869) de Tolstói. Calcula-se que parte do romance russo seja contaminado pela língua francesa, não apenas em seu uso em si, como também em frases em russo estruturadas sobre as regras gramaticais francesas. No ensaio *Os mecanismos do diálogo* (2001), Lotman vai discorrer sobre como nos textos fronteiriços, a língua estrangeira se caracteriza por uma diferenciação associada ao pertencimento de uma elite. É justamente o que ocorre em *Guerra e Paz*, no qual o uso do francês é voltado para as personagens da alta sociedade e nobreza russa do século XIX.

Esse fenômeno, todavia, não se configura exatamente como um intertexto porque a circulação da língua francesa na elite russa era um fato. Nesse sentido, se exprime como um dado de circulação cultural, não como diálogo intertextual, já que não ocorre entre textos. Em Adília, e nessa poesia em específico, o uso do francês pode ser entendido enquanto uma recuperação do procedimento das cartas da freira portuguesa com o marquês Noel de Chamilly, ou seja, uma exposição de um procedimento da época: o uso do francês enquanto demonstrativo de pertencimento das elites europeias. Mesmo se atendo à um dado cultural, é interessante compreender que o recurso usado por Adília em seu texto é ainda uma espécie de reconhecimento do outro.

Na obra de Ana Cristina, esse reconhecimento via imersão cultural também acontece, entretanto, ocorre por meio da língua inglesa, idioma com o qual ela conviveu com proximidade em seus intercâmbios e pela prática tradutória. É por seu trabalho como tradutora que ela experimenta também escrever poesias em outra língua, no caso, o inglês. Esse laboratório resulta em poesias em língua portuguesa que guardam resquícios desse mergulho cultural, dessa aproximação com um outro, a partir da e na poesia. A ideia de trazer a transcrição de Haroldo para a poesia se dá justamente porque além das autoras estarem intimamente ligadas à tradução e aos estrangeirismos, a própria tradução pode ser entendida como uma maneira de expressar a tradição e de visualizar o outro, objetivos desse trabalho. O ato transcriativo na feitura de poesia se apoia, portanto, não só na transcrição como modo de transformar o texto, mas na leitura que

antecede a escrita do poema.

Apoiando-se na leitura, as operações intertextuais que promovem Ana e Adília se relacionam à noção do escritor tradicional de Eliot, para o qual, a tradição

supõe, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos dizer praticamente indispensável a qualquer um que continue a ser poeta depois dos 25 anos de idade; e o sentido histórico supõe uma percepção, não apenas do que é passado do passado, como também daquilo que permanece dele; o sentido histórico leva um homem a escrever não só com sua própria geração entranhada até a medula, mas ainda com a sensação de que toda a literatura da Europa desde Homero, e dentro dela toda a literatura de seu país, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. O sentido histórico, que é um sentido tanto do intemporal quanto do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor profundamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu pleno significado sozinho. (ELIOT, 1989, p.43)

Embora a noção de tradição da qual fala Eliot possa ser vinculada a um pensamento classicista de clamor ao legado do passado, o sentido histórico apontado pelo teórico como item necessário a quem escreve depois dos 25 anos pode também articular a tradição com a modernidade, compreendendo que perceber o que é passado e o que permanece do passado é também um modo de realizar uma leitura sincrônica da tradição. Estar consciente de sua localização no tempo, portanto, muito se relacionaria com a habilidade de ler o passado como a quem lê antologias, selecionando e mantendo o que lhe serve. Ana Cristina Cesar e Adília Lopes são autoras que se filiam à tradição moderna, visitando, por consequência, os elementos de ruptura presentes nela. Conscientes em relação ao passado, ambas se interessam em lê-lo de modo sincrônico, resgatando aquilo que lhes é interessante através de recursos como a intertextualidade e a citação, moldando-os de acordo com seus respectivos contextos, de modo que a presença do passado é renovada, mas não negada.

Se a tradição é comumente entendida como uma espécie de transmissão geracional, tudo que interrompa essa transmissão é considerado ruptura. Pode parecer irônico que Paz queira estabelecer uma tradição da ruptura, justamente por esses termos, serem, em medida, opostos. Como considerar como tradição um movimento que pretende negar e quebrar o ciclo de continuidade de uma geração a outra? Para o mexicano, o ato de romper é uma forma positiva da mudança. A tradição da ruptura, nesse sentido, não mais se caracterizaria como um eco insistente do passado que só sobrevive através da repetição pura, mas como um eco que se solidifica em virtude da própria ruptura, que passa a representar sempre um novo começo. Condenada à pluralidade, a tradição da ruptura enxerga o passado não enquanto fonte ou legado a ser superado, e sim como oportunidade de se alterar o antigo, revisitando-o, reformulando-o nos moldes da tradição moderna.

Ao ler um poema, o poeta abrange seu repertório criativo e criador, e, portanto, se utiliza dessa leitura e a transforma na experiência da escrita. Assim como o autor lê para citar, segundo Compagnon (1996), tendo programado a citação através do ato de leitura, pode-se dizer que o poeta programa modos de criação e de tradução – tendo em vista que a tradução é uma prática criativa – quando se utiliza de outros poemas para ressignificar um texto novo.

Para compreender o que confere a característica de novo e de novidade, é preciso primeiramente entender a modernidade e seus paradoxos inerentes a partir de sua relação com a temporalidade histórica. Para Paz “o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descoberta de mundos desconhecidos ou exploração de zonas ignoradas nos conhecidos.” (PAZ, 2005, p. 74). A novidade será uma maneira que a modernidade encontrou de ultrapassar um relacionamento estanque com o discurso temporal histórico linear. A criação da novidade no âmbito artístico implicará a instauração de um fazer-poético voltado para um tipo de tradição que não tem propósito de dar continuidade ao discurso histórico, e sim, de romper com ele.

Da mesma forma que Paz (2005) acreditava na feitura de uma literatura de fundação através da reinventividade da tradição, Haroldo de Campos propunha a criação de uma realidade ressignificada na poesia. Ao investigar as relações da tradição da ruptura em solo brasileiro, Monegal (1980) se depara com a figura do poeta concreto paulista, em quem enxerga e resume a tradição da ruptura brasileira. A escrita de Haroldo, em suma, opta por um *modus operandi* sincrônico, “um fazer poético situado na ‘agoridade’, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado.” (CAMPOS, 1997, p.249).

A inventividade, ou ainda, o moderno, para Campos e para seus companheiros da poesia concreta, não pode se divorciar de certo revisionismo do passado. Nesse sentido, a invenção das formas surge em paralelismo à reinvenção da tradição. Mesmo que exista certo teor vanguardista no que propõe Haroldo, a relação que ele nutre com o passado é diferente do que as vanguardas projetavam.

Ampliação do repertório significa também saber recuperar o que há de vivo e ativo no passado, saber discernir no mole abafante de estereótipos que é um acervo artístico visto de um enfoque simplesmente cumulativo. Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado e da cultura. A apreensão do novo representa a continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito, e nesse sentido, “quanto mais nós compreendemos o passado, melhor nós entendemos o presente.” (CAMPOS, 1977, p.154)

Vale ressaltar que a poética sincrônica se instaura no modo de pensar poético de Haroldo a partir dos anos 60 quando o concretismo como movimento utilizou-se do paideuma como

forma de revisitar o passado. O paideuma é um conceito utilizado por Ezra Pound, e pode ser entendido como a “organização do conhecimento para que o próximo homem ou geração possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo tempo com itens obsoletos” (DICK, 2010, p. 15). O paideuma pode ser compreendido, portanto, como uma espécie de repertório poético³², que elenca autores cujas ideias são férteis no que diz respeito à renovação da tradição. Para os concretistas, seu paideuma era composto por Guimarães Rosa, João Cabral, o próprio Pound, Mallarmé, e até os formalistas russos como Jakobson, entre muitos outros nomes.

A figura de Jakobson foi essencial para que Haroldo se firmasse ao lado da poética sincrônica, e a entendesse enquanto método. Para o russo,

A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne Marvel, Keats e Emily Dickinson de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa. [...] A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos. (JAKOBSON, 1973, p.120)

Sem necessariamente criar uma polarização, a existência dos estudos diacrônicos, sendo estes preocupados com a linearidade histórica e servindo como base documental, ajuda a criar um terreno de desenvolvimento dos estudos sincrônicos, corrente estético-criativa e que se apoia na dialética. A noção da utilização do passado de Campos guarda algumas afinidades com os precursores de Borges, e na fundação de sua poética sincrônica, dialoga com Jakobson a fim de dar luz a um modo de fazer poesia que se pretenda um “presente de cultura (a tradição que nela permaneceu viva, as revisões de autores, a escolha e reinterpretação de clássicos)” (CAMPOS, 1977, p. 213)

À glosa dessa reinterpretação de clássicos é possível enxergar a literatura que se faz na contemporaneidade enquanto palco fértil para tais pretensões. A partir da intertextualidade, vista como elemento aglutinador de vários outros recursos textuais que, além de serem modos de reelaborar a tradição são também modos de buscar um *outro* na poesia, pretendo destrinchar os modos pelos quais a tradição se enxerga no texto, e se renova a partir dele. A intertextualidade será vista como centro radiador, enquanto o palimpsesto, a citação e a epigrafia, como métodos a fim de alcançar uma poética sincrônica de feitura da poesia de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes: a poética da leitura.

³² O índice onomástico inserido por Ana Cristina Cesar ao final de *A teus pés* (1982) é um exemplo interessante de paideuma.

1.1 INTERTEXTUALIDADE E SEUS PARES

Depois de compreender o sentido de tradição e de tradição da ruptura, a ideia de precursores de Borges (2000) é o próximo passo fundamental no entendimento do que se propõe esse estudo. Quando se fala em tradição, é quase óbvio que se comente também sobre seu par em termos teóricos: a influência. Entretanto, o enfoque dessa pesquisa não é protagonizar os estudos de Bloom. O que interessa é manter em mente sua ideia principal: o caminho do poeta novo, o efebo, em direção à figura superior e precisamente edipiana do poeta-pai, ou poeta-forte, entendido aqui como poeta autêntico. Permeados por um sentimento eterno de atraso, os escritores desde o período romântico nascem, segundo Bloom, com uma espécie de angústia canalizada que seria expressa em suas produções literárias. As obras seriam, portanto, a própria manifestação do sentimento de angústia. A angústia da influência, então, se expressa menos pelo que podemos reconhecer na obra, e mais por aquilo que o poeta não insere, aquilo que é deixado de fora. A dita “carga de anterioridade” (BLOOM, 1991, p. 49), ou seja, a possibilidade de mera repetição poética da qual discorre Bloom é um grande percalço na formação dos poetas – obstáculo esse que apenas o poeta-forte conseguirá desviar.

Tudo isso interessa na leitura da poesia de Ana Cristina e de Adília precisamente porque são obras que mantêm contato direto com a tradição e com seus ditos precursores, seja de modo direto como quando Adília admite que “Sophia³³ é a minha mestra, o meu modelo de bem escrever português”, ou ainda de maneira indireta como quando Ana C. versa sobre ter herdado seu ritmo de serra de seu ‘pai marceneiro’, Walt Whitman.

Em face à compreensão da figura dos precursores para Bloom – aqueles a quem se deve algo –, busco discutir sobre “o nobre idealismo estético de Borges”, como é colocado pelo estadunidense (BLOOM apud NESTROVSKI, 1991, p. 110). Se para Bloom, a ideia dos precursores carrega um peso insustentável que os novos poetas devem suportar se quiserem dar vida às suas próprias criações, é imprescindível visualizar que a relação de tempo é bastante literal e significativa uma vez que os precursores são aqueles que vieram antes e o poeta-novo está sempre atrasado em relação a eles. “Chegar atrasado, em termos culturais, jamais é aceitável para um grande escritor.” (BLOOM, 1991, p. 89). Nesse sentido, é visível a linha hierarquizante traçada – quase simulação de uma corrida – por Bloom em sua discussão teórica, na qual, a relação entre poetas jamais é puramente pacífica. O nobre ‘idealismo estético de Borges’, como é colocado por Bloom, interpreta a relação de poetas e precursores sem os traços

³³ Fala em entrevista de Adília concedida à Sofia de Sousa Silva presente em sua tese de doutorado intitulada *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna* (2007).

do sistema de crédito e débito. Na teoria pensada pelo poeta e crítico argentino em *Kafka e seus precursores* inserida em *Outras inquisições* (2000), são elencados e expostos vários textos, obras e autores com os quais Kafka teria mantido alguma relação.

Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiosincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria. (...) No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. (BORGES, 2000, p. 11)

Para começar a pensar sobre a ideia de precursores, é interessante ter em mente que essa ideia borgeana está atrelada ao relacionamento intelectual que o crítico argentino nutria com três nomes: sua própria personagem fictícia Pierre Menard, o poeta francês Paul Valéry e o também argentino Macedonio Fernández. Menard escreve o seu Dom Quixote, reproduzindo em seu texto dois capítulos intactos³⁴ da obra de Cervantes. A ironia desse feito leva a pensar sobre a impessoalidade das heranças literárias, além do movimento de tornar desimportante esses vínculos geracionais uma vez tão valorizados. De Valéry, Borges empresta a ideia do Espírito, que, segundo o francês, é uma voz coletiva e universal resultante de uma unicidade de escritores de toda a história da literatura. A ideia de Fernández, por sua vez, consiste na relação que a escrita possui com seu passado, sua ancestralidade. Para ele, “o mundo foi inventado antigo” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 122).

Unindo esses pensamentos à negação da individualidade borgeana, o resultado é o que Borges convencionou chamar de precursores. Nesse sentido, distante de qualquer relação de hierarquia, o argentino para além de inverter a cronologia literária, se recusa a aceitar a própria temporalidade, uma vez que acredita na escrita de um livro coletivo, levando a pensar, portanto, numa espécie de desautorização do autor. A ideia da existência de precursores diz menos respeito à semelhança ou proximidade de autores e obras, e mais à noção de desvincular essas obras a autores e períodos pré-estabelecidos e fixos na história.

Distante de enxergar a literatura enquanto sistema ou enquanto história, Borges, todavia, não ignora a historicidade propriamente dita. O que acontece é que sua preocupação maior é com a história da leitura.

Quando Borges nos propõe imaginar um escritor francês escrevendo, a partir de

³⁴ Vale lembrar que Ana Cristina Cesar procede da mesma maneira com trechos do diário de Katherine Mansfield, que insere em *Luvas de pelica* (1980). Adília, por sua vez, mantém como epígrafe de poemas, frases como “copiado de Sophia” e “copiado de Agustina”, inseridos na mesma página de *Irmã barata, irmã batata* (2014).

pensamentos que lhe são próprios, algumas páginas que reproduzam textualmente dois capítulos de Dom Quixote, essa absurdez memorável nada mais é do que aquela realizada por toda tradução. Numa tradução, temos a mesma obra numa linguagem duplicada; na ficção de Borges, temos duas obras na intimidade da mesma linguagem e, dessa identidade que não é uma identidade, a miragem fascinante da duplicidade dos possíveis. Ora, ali onde há um duplo perfeito, o original é apagado, e até mesmo a origem. Assim, se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na sorna infinita dos possíveis (BLANCHOT, 2005, p. 139)

Quando Blanchot comenta sobre o duplo perfeito, no qual o original é apagado, o que vêm à mente é o palimpsesto, em que justamente por não se encontrar um ‘duplo perfeito’, o dito original nunca se apaga, sendo em verdade, sobrescrito, acumulado ou empilhado, colocando em convivência os intertextos e suas conseqüentes e múltiplas vozes. A ideia de precursores e de uma história da literatura completamente vinculada à história da leitura se relaciona diretamente com o tipo de leitura palimpséstica da poética borgeana. Se Borges expressou essa leitura infinita através de personagens como o próprio Pierre Menard, ou ainda o personagem do conto “*O imortal*” (2016), no qual o homem é eterno e vive todos os séculos existentes, a hipótese que se cria aqui é a de que Ana Cristina e Adília reproduzem uma espécie de leitura palimpséstica em seus poemas, justamente porque os produzem baseados numa experiência de leitura.

Essa ideia é muito prolífera para pensar, por exemplo, que o modo como passamos a conhecer a história de Mariana Alcoforado é distinto pela dicção de Adília, ou ainda, que a Irene de Bandeira, que conhecemos nos anos 40 é uma Irene diferente da Irene de Ana Cristina. Assim como propõe Fernández (2010), essa leitura se dá em saltos, e esses saltos, não baseados puramente na temporalidade cronológica, criam a sensação de um texto que vai e volta constantemente sem lugar fixo de partida ou chegada. Ao pensarmos o retorno à tradição e aos precursores à maneira de Borges, o movimento torna-se muito mais cíclico que estreitamente designado. Assim como Ana e Adília inseriram em seu paideuma as palavras de Sophia de Mello Breyner Andresen, de Manuel Bandeira e outros mais, o nome e a poesia de Ana C. e de Adília também estão disponíveis, prontos para serem reinventados pelas próximas linhagens líricas da contemporaneidade, e esse movimento confere a sensação de um poema que se constrói eternamente, sem nunca ser finalizado³⁵. Além disso, Borges propõe que os escritores

³⁵ Da mesma forma como o *Livro de areia* de Borges possui páginas infinitas, enfatizando e problematizando a questão da temporalidade, já que “Se o espaço for infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo for infinito, estamos em qualquer ponto do tempo” (BORGES, 1995, p. 121), o poema abertamente intertextual propõe a possibilidade de ser lido como inacabado e cumulativo, sendo não apenas propositor de lacunas a serem preenchidas, como de interpretações distintas dos seus possíveis leitores.

criam seus próprios precursores, já que, ao se relacionar com eles, diretamente ou não, sugerem uma leitura feita por ótica distinta. A influência, nesse sentido, ganha caráter positivo e criativo.

(...) Se nós conhecemos que certas passagens de *A Tempestade* são paráfrases de Montaigne, então ficamos sabendo algo concreto sobre o pensamento de Shakespeare e seu processo de composição. Apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio. (NITRINI, 2000, p.130)

Considerar a obra literária como produto humano, e por consequência, compreender que ela se relaciona com seus autores e estes, por sua vez, com outras obras lidas, é também visualizar que a literatura se inscreve simultaneamente em uma relação com o mundo, mas também consigo mesma. Nesse sentido, e nas palavras de Barthes, a intertextualidade se define justamente por isso: pela impossibilidade instaurada na tentativa de “viver fora do texto infinito” (1987, p. 59). A ideia, então, de visualizar os precursores a partir do intertexto e não da influência, desemboca na noção não-rivalizante de entender a literatura menos como uma fórmula de origens e mais como um espaço de releituras, na qual a condensação, o deslocamento, a mudança ainda que mínima, transformam o intertexto em outro, dotado de uma temporalidade coexistente.

Refletir sobre a intertextualidade é posicionar ao seu lado uma longa fileira de outros nomes que a acompanham. Citação, colagem e recorte, bricolagem, pastiche, eco, ressonância, diálogo, tessitura, alusão, amálgama, memória. Laurent Jenny (1979) menciona que “herdamos um termo ‘banalizado’ e cabe-nos torná-lo tão pleno de sentido quanto possível”. Assim como pensar sobre a tradição é também, invariavelmente, pensar sobre o tempo da escritura e sobre o tempo da leitura, pensar a intertextualidade como memória, como propôs Samoyault (2008) acarreta reflexões sobre a temporalidade da própria literatura.

O ponto de partida do termo intertextualidade já se aponta como própria exemplificação prática do conceito, já que Julia Kristeva acabou por apresentar as ideias de Bakhtin, de modo operativo, utilizando-se do pensamento do russo para concluir que suas temáticas de interesse – diálogo, ideograma e ambivalência – diziam, de uma forma ou de outra, a respeito da intertextualidade. A interpretação de Kristeva sobre a intertextualidade alcançou as discussões teóricas feitas fora da Rússia, e, portanto, pode-se dizer que Bakhtin foi compreendido mundo a fora através da leitura de Kristeva.

Para a francesa, é indispensável a presença de um “mosaico de citações” como componente desta noção.

Mas no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, enquanto

propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto; de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fator maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtine, além disso, os dois eixos, por ele denominados diálogo e ambivalência, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 63-64)

Quando admitida como linguagem “pelo menos dupla”, a intertextualidade, acarretando a presença múltipla de autores e obras que se inscrevem partindo de lugares e tempos distintos, permite também a visualização do intertexto como uma abertura à leitura sincrônica da literatura, uma vez que, admitindo reviravoltas da cronologia, o intertexto é um efeito de leitura e o leitor que o recebe pode interpretá-lo de acordo com leituras que se sucedem temporalmente, como explica Riffaterre ao dizer que “[...] nada deve impedir um leitor de hoje de interpretar uma figura semelhante no monólogo de Molière, a partir de uma figura semelhante, presente no teatro de Brecht.” (RIFFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 25).

Ao possibilitar ao leitor a interpretação do intertexto a partir de seu próprio repertório pessoal de leituras, a intertextualidade promove uma espécie de anacronia interpretativa, que é resultante da memória do leitor. Convocando a intertextualidade enquanto memória, é possível entender que ela introduz “um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto” (JENNY, 1979, p.21). Essa linearidade não é de fato linear, uma vez que o intertexto abriga temporalidades distintas que coexistem no espaço do texto e que podem ser lidas independente de ordenação temporal.

O recurso intertextual diz respeito ao movimento de leitura empenhado pelo leitor de um texto, que, ao reconhecer outro texto naquele, passa a encarar aquilo que lê de modo distinto, porque reconhece em sua estrutura uma junção de múltiplos elementos, elementos esses não classificados nessa leitura como primários ou secundários considerando suas origens. O fragmento intertextual pode ser entendido, então, como uma espécie de estalo que acorda o leitor a ser mais perceptivo em relação à identificação do que existe no corpo do texto como um todo. Quando é capaz de identificar outras vozes no texto – diferente da que o assina –, o leitor é capaz de marcar uma diferença. Nesse sentido, o intertexto, quando percebido, além de estalo, pode ser entendido enquanto ruptura ou ainda enquanto um começo de um texto em outro, sendo impossível delimitar exatamente o seu início ou o seu final, uma vez que nem sempre o intertexto é inserido como citação direta. Ao marcar a diferença pelo intertexto, o

leitor pode relacioná-lo de acordo com sua memória do lido, ligando-o por vezes, a obras e autores que sequer se relacionaram concretamente, postulando, portanto, uma liberdade temporal e sincrônica que a literatura intertextual intrinsecamente possui e oferece.

Apesar de parecer uma operação simples, agregar intertextos é mais do que acomodá-los. É preciso método crítico, rigor poético e consciência de seu projeto literário para apropriar-se de um fragmento e posicioná-lo de modo que ele ganhe as feições intencionadas pelo autor que o convoca, podendo tanto vestir uma roupagem de pertença, como se fosse originário do texto em que se encontra, mesmo que camuflado, ou ainda investindo-se com resquícios de corpo intruso, convidando o leitor a iniciar uma viagem de busca para encontrar o que foi armazenado ali, em disfarce. Para Barthes (1988), essa prática se assemelha a uma “circulação de linguagens”, e se distancia do vocabulário das influências. A obra, nessa concepção, seria, então, vista como portadora de uma linguagem, não de um traço ou atributo originário específico. Essa linguagem pode ser retomada em diferentes períodos, por diferentes autores, e, além disso, ser ferramenta para preencher temáticas de formas distintas das quais já foram feitas.

Quando um texto dialoga com outro por meio do intertexto ele está também exercendo o movimento de se recordar desse texto outro, implicando a profunda relação de que os jogos intertextuais são também jogos de memória.

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizados de maneira que se inscrevem por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação de memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandcentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência. (SAMOYAUULT, 2008, p. 75)

Encarando a intertextualidade como memória, a literatura angaria a possibilidade de existir como criação continuada, uma vez que quando lembrado, um texto ganha a chance de existir em outro, ultrapassando os liames temporais da história e caminhando infinitamente adiante, pelo teor diverso que a memória o permite assumir, já que ao se lembrar de um texto, o autor o convoca para diálogo ao adicioná-lo em sua escritura, e ao lembrar-se de uma leitura feita, o leitor inça temporalidades distintas em um único espaço textual. Longe de inquerir um levantamento de dados para aproveitar sua fruição, o intertexto permite aterrissar a literatura

em um tecido de linguagem continuado que se trama justamente pela memória coletiva.

Por ser coletiva, essa memória da literatura não pode estacionar exclusivamente na relação que os textos e autores têm ao lembrar uns dos outros pela citação ou reescritura, mas também por outro lado produtivo desse entendimento: o de que o leitor, polo receptivo, também participa dessa existência continuada. A memória do leitor, subjetiva e jamais uma impressão idêntica ou total daquilo que se rememora, ou ainda, daquilo que o autor do texto convocou como memória, possibilita que o intertexto seja interpretado pela variabilidade, pelo entendimento de que a literatura pode possuir vidas distintas, assimétricas, diferentes, e justamente por isso, dotadas de uma novidade que se produz a cada nova leitura.

[...] a recepção da intertextualidade está submetida a regimes complexos de apreciação e de desvelamento, no seio dos quais o esquecimento desempenha um papel importante. Elas assinam assim que a memória da literatura depende estreitamente da memória do leitor e da memória desses leitores que são também os escritores, com suas lacunas, sua ordem, sua escolha. Esta orienta o movimento incessante dos textos e dela depende sua sobrevida no tempo. A intertextualidade aparece a partir daí como o jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelas quais uma não deixa de se lembrar da outra. (SAMOYAULT, 2008, p. 48)

Assumir que as atividades de escritura e leitura são complementares posiciona os escritores em uma dupla identidade de autores-leitores, na qual a presença de uma biblioteca de referências é passo incontornável da criação. Se a leitura da literatura é praticamente passo laboral ou ensaístico para sua feitura, é comum que esse pensamento seja também ampliado ao leitor. É preciso, portanto, que o leitor que recebe essa literatura intertextual e repleta de marcas de leitura, esteja consciente desses passos do caminho? De tudo o que foi armazenado pela memória do lido do autor para, então, resultar naquele texto que se encontra diante de si?

Observando o caminho que a literatura contemporânea percorre cada vez mais atrelado ao intertexto, é importante refletir sobre esses questionamentos, uma vez que alguns autores enxergam na utilização do recurso intertextual uma espécie de vício inerente à produção contemporânea, nomeada pós-lírica. A exemplo de Paulo Henriques Britto em *Poesia e Memória* (2000), obtém-se de sua visão uma espécie de crise do lirismo que se instaura mediante ao uso excessivo da intertextualidade. Segundo ele, são essas as características de tal poesia:

[...] a tendência a dar mais importância à intertextualidade do que a experiência não literária; e a tendência a exigir do leitor um cabedal de conhecimentos de tal modo especializado que a leitura só se torna viável se for feita paralelamente com uma série de notas e explicações. (BRITTO, 2000, p.128)

A poesia que se constrói sobre os pilares das referências – principalmente da tradição

literária – pode ser entendida como fechada no sentido de parecer estar destinada apenas aos leitores especializados, reproduzindo o movimento de substituir a memória do vivido pela memória do lido na literatura, como elabora Britto. Entendendo a poesia como mais do que um exercício de compreensão ou assimilação, sendo ela uma experiência do sensível, é interessante compreender a intencionalidade do uso de citações e colagens na poesia intertextual. “Se é verdade que não lemos a literatura unicamente por ela mesmo, mas também por aquilo que ela nos diz e nos revela do mundo, e continua também sendo verdade que seus enunciados não remetem a ele diretamente”. (SAMOYAULT, 2008, p. 55).

Se há uma distinção entre literatura referencial, que se remete ao real, e à literatura não referencial, a presença da intertextualidade propõe uma reconsideração sobre esses postulados. Ao se distanciar de uma separação radical entre o que é real e o que é ficção nos termos de entendimento de um texto literário, as referências intertextuais propõem a possibilidade de “mesmo mantendo o discurso nas regras do enunciado literário, [...] sinalizar do lado do mundo: sem levar para ele, elas têm uma certa maneira de torná-lo presente” (SAMOYAULT, 2008, p. 112). A leitura do texto intertextual pode se aproximar do mundo pelo caráter aberto da intertextualidade, uma vez que ao mesmo tempo em que o autor-leitor, em vista da dificuldade de representar o real, recorre sua biblioteca de referências, propõe também uma solução na qual a referencialidade se vincula a evocar signos do mundo captados por meio da experiência da leitura.

A intertextualidade aberta permite ver nos textos, além de seus próprios caracteres, signos do mundo: sem serem diretamente referenciais, estes remetem ao mundo como generalidade, à história, ao social. Encontramos aqui uma preocupação maior do dialogismo bakhtiniano, que se interesse antes de tudo pela interação social dos discursos. Na formação do enunciado literário, é possível ouvir vozes que vêm de outro lugar, ecos indiretos que permitem idealmente remontar ao enunciado referencial. Se nos limitarmos a uma concepção restrita da intertextualidade, a citação ou a retomada continuam a abrir o texto para o mundo, referindo-se, nem que seja de modo muito distante, ao objeto real onde o objeto emprestado é registrado (o volume, a biblioteca). (SAMOYAULT, 2008, p. 113)

Ao mesmo tempo em que é não-referencial, pois fala de seu próprio mundo, a literatura intertextual é também referencial ao evocar em um mesmo espaço, o texto, a representação de um aglomerado de presenças que existem histórica e socialmente. A referencialidade dessa literatura é compreendida, então, pelo caráter genuinamente heterogêneo que a própria linguagem possui. Não bastasse esse vínculo com os diversos discursos produzidos e dispostos em texto, o intertexto também se refere à concretude do livro, da biblioteca, que por mais que reúna referências textuais não palpáveis, está também no mundo enquanto presença física, referencial.

A intertextualidade se utiliza da presença dos inúmeros discursos que um texto literário pode aglomerar como maneira de aproveitar dessas vozes para produzir resultados singulares, infringindo desvios no entendimento que se dá ao conceito de originalidade. Colocando em convivência a referência de obras da tradição literária e de experiências do mais íntimo e humilde cotidiano, a obra de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes demonstra que a intertextualidade e as memórias – do texto, do autor e do leitor – que a acompanham são anúncios de um outro que se produz em inúmeras instâncias e presenças: pelo vislumbre da tradição literária, do leitor e da natureza explicitamente aberta e inacabada que a intertextualidade oferece aos textos.

1.2 CAMINHOS DA LEITURA-ESCRITURA

Produzir o efeito de novidade em uma literatura intertextual levanta a discussão sobre a originalidade. Reconhecendo nas escritoras estudadas a dupla identidade de autoras-leitoras, é também produtivo pensar nelas como também autoras que são críticas de suas próprias produções e das alheias. Relembrando os dizeres de Barthes, “Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo ato, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou” (BARTHES, 1987, p. 77). Na leitura que antecede à escrita, o comentário crítico se tece justamente pelo modo como se escolhe inserir o intertexto. Não se contentar com a simples inserção de uma citação ou epígrafe, portanto, é conduzir a intertextualidade a uma operação constante de transformação.

Assim a literatura se faz juiz dela mesma, assume uma vocação de comentário ou crítica pelo viés da retomada: juiz da literatura passada [...], mas também juiz de sua prática atual que pode ser comparada com outras. [...] Não só o passado é sempre reutilizável, mas a relação na qual ele entra permanentemente obriga-o a ser reconhecido sem cessar em função do novo, do mesmo modo que, ao contrário, o presente é avaliado a partir do antigo. (SAMOYAULT, 2008, p. 126-127).

Distante do raio de inspiração que atingia os românticos e os presenteava com obras ditas originais, nos tempos modernos, o conceito de originalidade passa a ser entendido como alquimia, no sentido de que é pensado, construído, e principalmente, resultado da mistura de elementos já existentes. O original – novo – utiliza-se, então, do original – originário – para construir-se, sendo, então, o presente avaliado pelo passado. Marjorie Perloff (2013) discorre sobre uma nova concepção da autoria, que não se baseia na originalidade, mas na apropriação. A genialidade para Perloff, se resume no que ela chama de *inventio* – o *modus operandi* no qual o autor se apropria e recicla a obra de outros autores. Partindo dessa teoria, os conceitos de genialidade e originalidade são vistos de outra maneira: “as práticas atuais da arte têm seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra original de sua parceira, a palavra gênio” (PERLOFF, 2013, p.54).

Ainda nas palavras de Perloff,

No clima do novo século, porém, parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do ‘escrever-atraves’ ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade. (PERLOFF, 2013, p 67)

Nesse clima de um novo século poético, os principais pilares da literatura contemporânea poderiam ser acomodados sob o signo do movimento. É gradativo o

crescimento de um traço comum em parte significativa da produção contemporânea, não nos atendo apenas à literatura. Esse traço comum é observado por Perloff, que diz que, os textos considerados híbridos – repletos de intertextualidade e do recurso da citacionalidade – são oriundos do século XX, mas ganham melhor formato no século seguinte. O ar comum respirado pelos artistas contemporâneos é essencialmente contaminado de outros artistas, obras, citações, referências, uma verdadeira miscelânea, recuperada e transformada principalmente pelo recurso intertextual. O olhar comparatista, caro a esse estudo, enxerga um trânsito promissor da influência à intertextualidade, uma vez que a primeira tendia a individualizar a obra literária organizando-se mediante aos preceitos de filiação e herança, enquanto a segunda preocupa-se com a sociabilidade da escrita literária, com seus cruzamentos e encontros.

Pensando no modo como ocorre a transformação dos textos a partir da repaginação dos intertextos, encarar a citação como constituinte criativo do texto literário é fundamental para atrelar a obra de Ana C. e Adília à ideia de originalidade que Perloff (2013) apresenta.

Em *O trabalho de citação* (1996), Compagnon, a partir de uma escrita confessadamente metafórica, utiliza-se dos jogos infantis de corte e colagem para estabelecer uma teoria da citação, explicando seus entremeios e motivações na feitura da obra literária. A partir de algumas etapas, o teórico discute sobre as experiências fundamentais do papel. A experiência infantil do jogo de corte e colagem seria uma transposição de suas ações derivadas: a própria leitura e a escrita. A citação estaria nesse entremeio, fazendo parte dos dois movimentos. Ao ler e grifar um texto, por exemplo, é como se o leitor já estivesse programando sua citação. A própria leitura oferece, portanto, a possibilidade de desagregar fragmentos de um texto, e, posteriormente, reeinseri-los, ou deslocá-los infinitamente, quase num ensaio de viagem da palavra. Nesse sentido, para o francês “toda citação é primeiro uma leitura” (COMPAGNON, 1996, p.14).

A citação, entretanto, não diz respeito à simples ação de programar o corte e recortá-lo, sem grandes reflexões, movimento mecânico. Ao ler um texto e enxergar ali um fragmento destacável o suficiente aos olhos de quem lê, a citação já impõe uma interpretação, ou ainda, uma tradução e crítica daquilo que se lê. Ao deslocar o que se lê e posicionar essa citação em meio a um ambiente estranho, texto outro, a citação primordial como um animal que se adapta a suas condições externas, se mostra mutável, mutabilidade esta, visualizada por aquele que promoveu o deslocamento. Quando enxerga a possibilidade de vivência de um trecho, acomodado a outro contexto para seus propósitos, o autor é uma espécie de facilitador, aquele que entende que a palavra está sempre disposta a coabitar e ressignificar. O movimento de citação, além de tradução e interpretação daquilo que se lê equipara-se ao próprio ato de ler e

escrever.

Aliás, estaria eu em condições de me recordar, de enunciar a origem das unidades que não são citações? Não seria possível que elas também o fossem? O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. (...) Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel (...) (COMPAGNON, 1996, p. 32)

A tarefa do autor mediante à citação é a de acomodá-la, encontrar um local ao qual ela se encaixe. Quando se depara com uma citação, o leitor percebe também uma marca da leitura. Perceber Ricardo Reis através da leitura de Adília Lopes, ou Manuel Bandeira através da leitura de Ana Cristina Cesar é certamente visualizar que as autoras navegaram por suas leituras antes de programar o recorte. O trabalho de citação, pode ser entendido, então, enquanto um trabalho de observação. É uma forma que o leitor possui de capturar no texto, de treinar seu olhar diante de um fragmento que se acomoda, que parece nativo do texto que habita, mas que no fundo é estrangeiro, e justamente por possuir essa natureza forasteira é que remete ao outro.

Pensar a citacionalidade, portanto, não é apenas expor as referências feitas, sem que isso se justifique de alguma maneira, ou ainda: se justifique parcamente pela via da influência poética. Ao contrário de simplesmente buscar um ar de parecença entre os textos de escritores de e seus intertextos e citações, a análise intertextual serve justamente para identificar a singularidade de um poema, indicando o modo como ele absorveu o intertexto ou citação, transformando-o em algo distinto. Nas palavras de Tânia Carvalhal, “A intenção aqui não é de rastreio, é de leitura intertextual. Vemos que um poema lê outro e queremos saber como e por quê”. (CARVALHAL, 2006, p. 55).

Este uso da intertextualidade põe em crise a propriedade literária e a obriga a pensar diferentemente não só a relação com o outro e com o modelo como também a constituição de si como modelo eventual; rompe definitivamente com toda ideia de transmissão. A tradição e sua autoridade não são, pois, historicamente estáveis. Pensar a intertextualidade como filiação implica que o legado é possível; relativizar a ideia de transmissibilidade, o que a modernidade assumiu de maneira insistente, dá um outro estatuto à citação. (SAMOYAUULT, 2008, p. 135-137)

Sem recair na circularidade dos textos como estudo de fontes, além da citação, outras ferramentas textuais são úteis na compreensão da análise intertextual. O palimpsesto e a

transtextualidade são exemplos pensados a partir das leituras de Gerárd Genette (2010) em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*³⁶. Genette elenca alguns tipos de transtextualidade, ou ainda, de relações transtextuais possíveis de existir em um texto. Uma delas é a intertextualidade, que se define como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro.” (GENETTE, 2010, p. 22). O francês entende ainda que a citação é forma mais explícita pela qual a intertextualidade se manifesta.

O palimpsesto, também comentado por Genette (2010), surge como recurso e modo de ler o outro.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 2010, p. 12)

Da mesma forma que a citação, o palimpsesto também se dá pela leitura de um texto, e o resultado dessa leitura ativa é a criação de um texto outro. Esse relacionamento, fincado na base do rascunho, apresenta ao leitor a possibilidade de encontrar as duas (ou mais) leituras cruzadas, de reconhecê-las, e de seu relacionamento, concluir um sentido atualizado, transformado. Em *Antologia dialogante de Poesia Portuguesa* (2020), Rosa Maria Martelo traz à tona um princípio de escrita que a escritora portuguesa Fíama Hasse Pais Brandão nomeou epigrafia. A epigrafia muito se assemelha ao entendimento do palimpsesto, uma vez que ela é:

(...) a ciência que estuda as inscrições deixadas pelo mundo antigo em pedras, bronzes e outros materiais. Dedicar-se, por exemplo, à decifração e leitura do que os Romanos chamavam um *titulus* – em português, uma epígrafe. Escritas sobre pele, pedra, madeira, etc, essas inscrições recorriam a abreviaturas, e descodificá-las exige um saber, uma técnica específica. Quando fala da escrita enquanto epigrafia, Fíama reporta-se essencialmente à noção de epígrafe, palavra que etimologicamente significa “escrito por cima de” e que designava inscrições comemorativas de pessoas ou acontecimentos, no âmbito das quais podemos considerar também os epitáfios: palavras de louvor e celebração dos mortos, inscritas nos túmulos, escritas em lápides. Para Fíama, a Literatura é epigráfica no sentido em que progride sobre os textos do passado, celebrando-os ao mesmo tempo que os subverte, assimila e transforma. A escrita é, assim, entendida como homenagem (lápide) e transformação, apropriação (versão).” (MARTELO, 2020, p. 08)

A epigrafia parece encerrar um diálogo que se iniciou no início desse capítulo e que

³⁶ A tradução do título da obra de Genette já é significativa para pensar alguns preceitos. A referência a um objeto de segunda mão costuma significar que o objeto em questão já foi usado por outra pessoa, e que ele, portanto, não é novo. Pensando na maneira como Genette define o palimpsesto, a literatura de segunda mão pode ainda representar uma literatura escrita por uma segunda mão, sem que a presença da primeira seja totalmente ofuscada.

envolvia a tradição, a influência, os precursores, a intertextualidade, e a citação. A dinâmica existente é a de transformação, a maneira que a literatura possui de existir sobre o que existiu antes. O sentido que Fiama dá a epigrafia é também uma maneira de a entender enquanto um movimento que se direciona para o ato da leitura, o lugar de onde parte a escrita. Mantendo a ideia de que a teoria e a prática se auxiliam, a análise dos poemas procura explicitar a presença do outro que a intertextualidade e a citação escancaram na poesia de Ana e Adília. A visualização da leitura como ponto de partida possível para a análise do projeto literários das escritoras possibilita também a análise de parte de seus poemas visualizando um outro específico: o sujeito feminino. Para tanto, é necessário entender as raízes de interesse de ambas as poetisas pelas discussões acerca do tema e visualizar como essa figura feminina se constrói ou se reconstrói no e pelo texto.

2 O OUTRO FEMININO

Aos moldes de Borges, e distante da influência, a relação que os escritores mantêm com seus precursores diz muito mais a respeito de uma espécie de cumplicidade e desvia da ideia referente aos conflitos hierárquicos e geracionais, dando assim, espaço à intertextualidade, que protagonizará como maneira de socializar a palavra poética e promover certa democratização desta, demonstrando que a criação pode se apoiar sob os pilares da leitura enquanto via de acesso. A noção de precursores também é rica para pensar outro viés que comparece na produção e interesse das autoras aqui estudadas: a criação de uma espécie de cânone. A leitura através dos saltos e a importância que se dá, por exemplo, não só a um período específico da historiografia literária, mas sim de um autor ou obra desse período que permaneceu vivo para além de seu tempo, acarreta na formação de círculos de textos que dialogam, mesmo não sendo semelhantes ou nitidamente aproximáveis.

Em Ana e Adília, o que se faz pertinente sobre a criação desse cânone, ou ainda paideuma, é o fato de que ambas problematizam uma outra questão: o sujeito feminino enquanto outro nos poemas. A ideia que se discute não é a de que as autoras excluem a presença masculina em seus respectivos cânones, ou veem essa autoria enquanto evitável, e sim, compreender que elas, para além dessa hegemonia, conseguem pensar em um círculo de precursores feminino. Essa discussão se aproxima do que conceituou Elaine Showalter (1978). Em suas pesquisas, ela visualizou que as mulheres não negam a tradição literária masculina³⁷, pelo contrário: assumem sua presença de um modo específico – problematizando-a. Quando as autoras mulheres se veem observando a autoria masculina, e por vezes, fazendo parte desse jogo de polos opostos, apropriam-se de uma espécie de genealogia dupla, que é simultaneamente³⁸ masculina e feminina.

Esse duplo aspecto da escrita também pode dialogar com o que Beauvoir diz sobre a neutralidade:

Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. É de maneira formal, nos registros de cartórios ou nas declarações de identidade que as rubricas, masculino, feminino, aparecem como simétricas. A relação entre os dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois pólos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos ‘os homens’ para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOIR,

³⁷ “Como pode entender Ana Cristina Cesar quem leu tudo de Adélia Prado, Sylvia Plath, Clarice Lispector e Simone de Beauvoir mas não leu nada de Walt Whitman, Manuel Bandeira, Octavio Paz e Francisco Alvim?” (ALCIDES, 2016, p. 132).

³⁸ Relembro aqui o haikai inédito e reunido como “arquivo da pasta rosa” em que Ana apresenta os seguintes versos: “hem? hem? quital?/ser Orlando/na vida *real*?” (CESAR, 2013, p. 422), uma possível referência à obra de Virginia Woolf.

1970, p. 9)

A neutralidade depositada no masculino é uma das questões exploradas na poesia das autoras. Essa questão se faz ainda mais pertinente se for pensada pelo viés de uma poesia escrita em língua portuguesa, na qual as generalizações são feitas também no masculino, a exemplo do plural misto. Talvez essa problemática se relacione, por exemplo, à exigência de Adília de ser chamada por poetisa, marcando seu gênero e impedindo que ele se perca em meio ao masculino generalizante.

Ao pensar nos modos de identificar o outro na poesia de Ana Cristina Cesar e de Adília Lopes, além da grande presença de uma tradição literária e das formas particulares com as quais cada uma das autoras se relaciona com essas presenças, faz-se necessário e, na realidade, é incontornável a percepção de que as poetisas em questão se interessam pela autoria feminina ou ainda pela figura do sujeito feminino poético, seja ele representado pelo diálogo com outras autoras ou pelo modo de construção de suas personagens femininas.

Nesse sentido, esse capítulo se encarrega de compreender que a alteridade poética pode ser visualizada não só no diálogo com a tradição propriamente, vista sem crivos ou problematizações acerca dos escritores com quem se dialoga. Representando aquele que sempre foi considerado o outro em todas as instâncias sociais e culturais, e isso inclui a literatura, é fértil a investigação que se propõe a compreender como esse outro – feminino – acontece nas poesias das autoras e qual a importância que elas lhe dão.

2.1 O FEMININO VESTE LUVAS DE PELICA

Partindo da presença do sujeito feminino, me indago: é proveitoso estudar a obra de Ana Cristina Cesar a partir do viés da autoria feminina³⁹? Se levarmos em consideração que para a própria Ana essa temática é digna de ser discutida em seus ensaios, é interessante compreender também como essa perspectiva se dá em sua produção poética. Por ora, intenciono que o sujeito feminino seja pensado aqui enquanto figuração de um outro, e não necessariamente enquanto chave de leitura que desvende uma interpretação oculta do que é ser mulher para a poesia de Ana C. Como bem lembra Simone de Beauvoir, a mulher “(...) determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”. (BEAUVOIR, 1970, p. 10). Nesse sentido, o diálogo sobre esse outro na poesia das autoras aqui estudadas se faz menos pela definição de feminilidade de autoras, personagens e modos de escrever, e mais pela noção da mulher no cenário da literatura, e em como ela se impõe através da palavra, pela ironia ou por outros jogos de linguagem.

Em *A Imaginação feminina no poder*⁴⁰ (2013) publicado como artigo de jornal, Heloísa Buarque de Hollanda descreve Ana Cristina como o que “se convencionou chamar de uma mulher moderna, independente e bem-sucedida.” No artigo, ela comenta sobre outras escritoras e demonstra seu sólido interesse pela escrita de mulheres e pelo movimento feminista, disposição que se manteve até os dias atuais, tendo em vista que a crítica paulista publica uma série de coletâneas sobre o pensamento feminista brasileiro. O artigo de Heloísa é publicado um ano depois do lançamento de *Luvras de Pelica* (1980). É difícil para o leitor que não conhece Ana Cristina ser seduzido pela descrição de uma mulher moderna e independente e deparar-se com uma capa de livro que expõe um manequim extremamente maquiado, cercado por vidros de perfume, e seguindo fielmente a estética de tons do mais chocante rosa-choque, ou seja, a visão ideal de uma feminilidade como é tradicionalmente entendida.

Partindo da descrição que Heloísa Buarque de Hollanda faz da autora, o leitor espera descobrir uma literatura corajosa e libertária e o que encontra é uma prosa poética reclusa com imagens de nuance quase doméstica e reservada. Quando deparado com a insistência do tema de viagens – amplamente mencionado – e com o formato e a prosa de uma carta, o leitor acaba

³⁹ Para o crítico Sérgio Alcides (2016), há três modos de encaminhar a análise da obra de Ana Cristina Cesar a um destino reducionista, e um deles é justamente o que ele chama de “redução ao feminino”. Nessa dissertação, todavia, há discordância dessa visão, já que considero que reduzir ao feminino é considerar o justamente o feminino como uma questão simplista que pudesse ser facilmente resolvida. O caso desse tópico não é o de resolver a questão do feminino, mas a de refletir sobre a construção desse sujeito enquanto uma presença outra nas poesias das autoras, que a partir do texto, constrói significados e reflexões sobre o sujeito feminino dentro e fora da literatura.

⁴⁰ Publicado em maio de 1981 no *Jornal do Brasil* e inserido em *Poética* (2013, p. 441).

criando a expectativa de que lerá, ali, nas palavras daquela autora livre e moderna, um relato surpreendente e aventureiro. A viagem, entretanto, é muito mais ao gosto de Xavier de Maistre no seu *A viagem ao redor do meu quarto*, do século XVIII. Quando questionada sobre o livro, Ana discorre sobre uma metáfora bastante interessante, a do óvulo, que segundo ela, “fica à espera do exercício tumultuoso e valente de espermatozoides para ser fecundado. Ninguém fala da longa e perigosa viagem solitária percorrida pelo óvulo através de túneis obscuros.” (CESAR, 2013, p. 239). Essa analogia é profícua para pensar o lugar reservado às mulheres, o seu silêncio e confinamento, e principalmente como isso desponta na poesia.

Em poema que dialoga com Florbela Espanca, Adília parece estar em consonância com Ana Cristina em relação a um feminino que se mostra confinado, reservado, e não por isso, menos revolucionário. Se Florbela deseja amar, amar, amar perdidamente⁴¹, Adília quer foder, foder, foder achadamente. O soneto de 1931 de Florbela, não é, de fato, um texto recatado e muito menos conservador. Já no início do século XX, a poetisa alentejana trazia inúmeras questões a serem pensadas e problematizadas em sua produção. Uma delas é a ideia bem consolidada de que a mulher deve casar-se e permanecer com esse mesmo companheiro o restante de sua vida, como se a ela fosse reservado apenas um amor, eterno, romantizado. “Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!” (ESPANCA, 1999, p. 134). Esses versos trazem certo ataque à moral portuguesa imperante da época. O texto de Florbela não é conservador se colocado lado a lado ao de Adília, só porque este, mais recente, menciona o amor de teor sexual. Até porque, o sexo em Adília, e neste poema em específico, se mostra mais expressivo enquanto algo revolucionário, não só porque falar de sexo abertamente e sem rodeios na poesia feita por uma mulher é transgressor, mas porque o que Adília propõe é que as revoluções devem ser iniciadas em casa, a partir do próprio corpo, a partir da própria intimidade.

Essa análise certamente será aprofundada, evidenciando melhor os diálogos entre Adília e Florbela, quando for tratada a forma com que Adília lida com suas precursoras. Entretanto, esse vislumbre agora, nesse momento do texto, serve para adiantar como Ana Cristina e Adília conservam uma visão do outro feminino e de sua presença na poesia, enquanto distantes de qualquer tradicionalidade e revestidos por uma ironia, já que em Ana C o feminino, muitas vezes, sequer se define como tal, e em Adília, a ironia é usada como complemento transgressor para afirmar um feminino que se fez e ainda se faz, de múltiplos modos, pelas escritoras portuguesas.

⁴¹ ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999

Mesmo que pareça que Ana Cristina está colocando sua escrita ao lado do que se entende por feminilidade tradicional, ela está justamente escancarando uma situação pertinente – a de responder e tratar com luvas de pelica a circunstância na qual se encontra a mulher que escreve literatura e a mulher que lê literatura. Dois documentos serão importantes para compreender isso. Um é de 1982, o ensaio *Riocorrente, depois de Eva e Adão*, e o outro é uma fala de 1983, três anos depois da publicação de *Luvas de Pelica*, Ana Cristina dá uma entrevista no Curso de Literatura de Mulheres no Brasil, ministrado pela professora Beatriz Resende na Faculdade da Cidade. Em ambos, apesar do segundo ser mais amplo e tratar de outros assuntos, Ana menciona Cecília Meireles como exemplar do senso comum de feminino. Embora Ana C. afirme que não acredita em uma escrita que seja feminina, e que, por exemplo, homens podem escrever de ‘maneira feminina’, ela insiste na tecla de que é preciso compreender o que é esse feminino de que se fala, preocupação que Virginia Woolf já assumia no início do século. Cesar é receosa com o assunto justamente pela mesma indagação que fazem Beauvoir e Irigay: como não reduzir a mulher quando a diferenciamos? E como não invisibilizá-la quando a vemos como parte de um grupo neutro, neutralidade essa sempre masculina?

Ana identifica o feminino na poesia de Cecília como o que é etéreo, diáfano, algo que não se consegue apalpar. Ela comenta que talvez o feminino possa ser dimensionado como algo mais terreno e palpável do que isso, e que, algumas autoras como Adélia Prado têm tentado alcançar essa definição. Onde se encaixa a poesia da própria Ana, então? Considerada hermética e admitidamente construída, sua obra tem um certo ar de etéreo justamente porque finge comunicar uma intimidade que é inalcançável, que é, como diz a própria autora, impossível de se comunicar literariamente. Todavia, seus versos livres, e sua linguagem brutalmente cotidiana, soam às vezes, quase agressivos. É aí que se encontra o meio do caminho? O tapa com luva de pelica que Ana Cristina dá é justamente na geração de Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, e tantas outras? Apesar de ser tapa cuidadoso, porque revestido de pelica, ainda sim é tapa, ainda sim é uma retomada ao passado com desejo de criticá-lo, reinventá-lo.

No primeiro ensaio mencionado, o de 1982, Ana, ao modo de Borges, e antes dele, ao de Cervantes, cria uma personagem que aparenta dar fundamento para seus pensamentos sobre mulher e literatura. É Sylvia Riverrun⁴², especialista em literatura de mulher e ex-militante

⁴² Será que o nome da personagem Sylvia Riverrun, criada por Ana, é inspirado pela ativista transgênero americana Sylvia Rivera, atuante principalmente nos anos 70? Essa ligação não pode ser comprovada, e não aparece em outros estudos sobre a poetisa, entretanto, o pensamento fronteiro de Sylvia-fictícia e o que pensa a própria Ana Cristina acerca da escrita supostamente feminina vai muito ao encontro com a ideia de que o texto é quem protagoniza, o autor não necessariamente se expõe. E nesse sentido, rebuscando a Woolf, volto ao fato de que Ana assina seus textos muitas vezes com outros nomes, as vezes nomes masculinos. Justamente por isso, é interessante que o nome de sua personagem fictícia seja muito semelhante ao de uma ativista transgênero, que optou, portanto,

feminista.

Em nome de que a gente chama a atenção para o fato de que esta autora é mulher? Por que a gente não esquece que Cecília Meireles, Clarice Lispector, Adélia Prado ou Angela Melim são mulheres? Agrupá-las não é um ato de preconceito – ou um zelo feminista inconsciente – ou uma violência para com o texto, um pretexto para falar de outra coisa? Como falar de mulheres se estamos lidando com texto, e não com a pessoa do autor – essa categoria fugidia que o texto escamoteia, com razão? Foi a partir dessas dúvidas que Sylvia se viu inevitavelmente – de uma forma que o feminismo não lhe havia possibilitado – frente ao “texto”. (CESAR, 2016, p. 280)

O paradigma que Ana encontra, e parece expor através da figura de Sylvia, diz respeito a como lidar com o que é herdado por tradição, e como sentir, enquanto mulher e poetisa, que sua escrita não é mera reprodução de um discurso feminino ideal, modelo. O outro feminino pensado na poesia de Ana Cristina se expõe muito mais como um outro não classificável, que foge de todo tipo de categorização e se encaminha a uma desconstrução total. É em “16 de junho”, inserido em *Cenas de abril* (1979), que essa fronteira identitária é possível de ser visualizada.

16 de junho

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A benção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho a verdade a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe. (CESAR, 2013, p. 32)

A voz feminina que se ouve declara: está cansada de ser homem. A voz pode partir de um sujeito feminino que está cansado de se ver inserido numa neutralidade masculina, cansado de não se singularizar enquanto mulher, mesmo que sua voz feminina esteja ali e se declare. Por outro lado, a voz pode também partir de um sujeito masculino que está cansado de ser homem, e que possui, em si, uma voz feminina, possível esfera de transexualidade. A indefinição de não saber quem fala ao certo, e de que perspectiva fala, é um dos motivos da produção de Ana Cristina se vincular a uma característica tão fronteira. Ao se colocar do lado de sua personagem, Sylvia Riverrun, Ana também não sabe responder à pergunta sobre se há, de fato, uma escrita feminina. É por acumular mais perguntas do que respostas que sua obra se faz assim, sob a égide da desconstrução e dos deslimites, principalmente da identidade do sujeito, feminino ou não. “Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely”. Aqui fica a reminiscência do que Ana Cristina comenta em ensaio crítico sobre a poesia de sua contemporânea Angela Melim. Ela compara duas obras de Melim, dando preferência à *As*

mulheres gostam muito (1979), que teria, segundo Ana, um tom feminino, diferente de *Os caminhos do conhecer* (1981). Quando discorre sobre a transformação do tom das duas obras, o questionamento que paira, e que é feito por Ana Cristina com um tanto de ironia é: “Angela virou homem?” Adília, como Ana, também não consegue dizer necessariamente o porquê de gostar mais de um modo feminino de se escrever. Mesmo que Ana identifique que mulheres e homens podem, ambos, escrever de modo masculino e feminino, simultaneamente ou alternativamente, ela se demora um pouco na questão do tom. Adília pensa algo semelhante, quando diz que

Sempre me identifiquei mais com escrita de mulheres [...] mas o que eu procurava, eu acho que era a linguagem das mulheres quanto à sintaxe e ao vocabulário, por ser mais fácil de eu compreender, por uma questão biológica, não sei. É mais fácil de compreender. [...] (LOPES apud ORNELLAS, 2011, p. 12)

Voltando à análise, é claro que não se pode dizer com precisão que a Ângela-fictícia do poema em prosa “16 de junho” é Angela Melim. No texto poético, Ana presenteia Ângela com um acento circunflexo, e junto com ele, a música de Janis Joplin como acessório. O acessório-referência, no entanto, não é parte desimportante ou discreta. A música de Joplin fala sobre uma mulher cansada também. Cansada de esperar um suposto homem. Na canção, instintivamente o significado que damos é o de que a mulher espera o homem num sentido de espera amorosa. “*And when she gets lonely, she’s thinking about her man*”. Se na solidão, o eu feminino que protagoniza a música de Joplin, pensa em seu homem, par romântico, na solidão do quarto, beliche de solteiro, a personagem (feminina ou masculina?) de Ana Cristina pensa também em um homem. Não se sabe, no entanto, se este homem é a própria personagem, ou se a figura do homem se faz pela ideia da personagem-mulher em diferenciar-se.

Rumo ao texto, diversas referências religiosas aparecem. Jesus, a Bíblia, o Hinário. Nada surpreendente se lembrarmos que Ana Cristina cresceu em contexto religioso protestante. No fim do dia, a Bíblia e o Hinário no colo, prontos para acompanhar a oração antes de dormir, como preza a regra. O órgão que papai tocava é um instrumental musical ou parte de seu organismo humano, responsável por uma função biológica? Ana Cristina pareceu levar a sério a hipótese de Julia Kristeva que dizia que a linguagem era pelo menos dupla. A escolha de palavras assertivamente ambíguas não é arbitrária, tem intenção. O sujeito, no feminino, *reviradíssima* na cama, após a benção final dá a entender uma possível alusão sexual. Além disso, a meia branca, o cheiro e a mãe à espreita, a perceber tudo. Indícios de masturbação, que nada mais revelam do que o desejo intenso de conhecer a si mesmo. O restante do texto parece indicar um caminho de transformação, no qual, a mãe da personagem olhando “dentro dos olhos do coração” percebe o cansaço de ser homem da personagem, sujeito indefinido. O tranco dado

por Ângela resulta em que? O tranco que se comenta aqui é o mesmo que faz os carros funcionarem, se movimentarem? Nesse sentido, a personagem passa a se movimentar com os olhos pintados de lilás, talvez exercendo uma feminilidade platonicamente desejada caso o sujeito seja homem, ou ainda, uma feminilidade imposta ao sujeito feminino, que se vê obrigado a mascarar o rosto com maquiagem e enfrentar sua posição de mulher, apagada a individualidade dentro daquilo que é considerado feminino. Os peitos empedrados, típicos da gestação. Há um sujeito novo a ser parido? Um sujeito feminino? Masculino? Não se sabe. A lâmpada nos pés indica que o caminho é o movimento, a transformação. Luz para meu caminho. Ao final, termina-se o texto quase como uma prece: Amém, mamãe.

Em *Cenas de Abril* (1979), o poema sem título iniciado por “Noite de natal” também oferece um vislumbre do feminino projetado por Ana Cristina Cesar.

Noite de Natal.
 Estou bonita que é um desperdício.
 Não sinto nada
 Não sinto nada, mamãe
 Esqueci
 Menti de dia
 Antigamente eu sabia escrever
 Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída
 com desvelo técnico
 Freud e eu brigamos muito.
 Irene no céu desmente: deixou de trepar aos 45 anos
 Entretanto sou moça
 estreando um bico fino que anda feio,
 pisa mais que deve,
 me leva indesejável pra perto das
 botas pretas
 pudera (CESAR, 2013, p. 22).

A noite de natal, além de marcar a temporalidade do poema, acentua também o aspecto religioso dessa data, o nascimento de Jesus. O eu lírico feminino, percebido através dos adjetivos flexionados desse modo – “bonita”, “moça” –, reclama estar tão bonita a ponto de ser um desperdício. É uso sem proveito que sua beleza esteja tão nítida sem invólucro algum de sentimento, já que diz não sentir nada. A marcação temporal, no início do poema, também pode se remeter às cartas, nas quais o lugar e a data se posicionam no início do texto. O destinatário seria “mamãe”? Logo em seguida, “Esqueci/ Menti de dia/ Antigamente eu sabia escrever”. O que se esquece? A escrita? Tudo neste poema parece estar sem resposta, ou estar de alguma forma, em desequilíbrio: a beleza que não se equipara com o sentimento, - sentir-se tão bonita, mas não sentir nada –, o esquecimento de uma habilidade: a escrita, a mentira para se encobrir a tal habilidade. Até mesmo o beijo, intrinsecamente espontâneo e não-planejado é praticado com ‘desvelo técnico’.

Nessa lista de ausências e desequilíbrios, dois nomes aparecem: um é lido facilmente, nas próprias letras do poema: Freud. O outro, se lê pelas entrelinhas: Manuel Bandeira. A figura de Freud é acompanhada implicitamente por suas teorizações no campo da psicanálise. O eu lírico, aqui entendido como feminino, diz brigar muito com o psicanalista renomado. Não é possível afirmar em quais instâncias se dão essas discussões. Mas as teorias da inveja do pênis, a histeria feminina, ou ainda, a teoria da libido relacionada à pulsão de morte⁴³, poderiam aparecer como possíveis chaves de leitura em poemas de Ana Cristina Cesar, que tanto se interessa pelos temas referentes aos estudos de gênero e sexualidade.

A presença de Manuel Bandeira não é uma surpresa. O pernambucano, além de aparecer no índice onomástico de Ana, surge em muitos de seus textos e é, em verdade, um grande precursor da carioca. A Irene de Ana ironiza a Irene de Manuel. Nos versos do modernista, lê-se:

Irene no céu

Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor

Imagino Irene entrando no céu:

- Licença, meu branco!

E São Pedro bonachão:

- Entra, Irene. Você não precisa pedir licença. (BANDEIRA, 2000, p. 24)

O poema curto de Manuel é recheadíssimo de temas sérios disfarçados na linguagem despretensiosa e na gramática imperfeita do modernismo. É de interesse do modernismo brasileiro o culto ao nacional, ao nosso jeito tupiniquim de ser no mundo e na poesia. É por isso que a *Irene boa* é certamente a *Irene preta*, difundida nas raízes de nascimento de nosso país miscigenado. É irônico, entretanto, que Irene esteja sempre de bom humor. Irene é uma mulher negra, o que já implica todo um contexto completamente marcado pelo patriarcado e pelo sistema escravagista, fatos esses que tornariam impossível a existência de uma Irene sempre bem humorada, feliz, de bem com a vida, como Bandeira parece a retratar.

A imagem de Irene⁴⁴ entrando no céu é a mensagem cristã de que se Irene foi boa a vida toda ela merece ir para tal lugar? E mesmo tendo esse mérito, ela ainda marcada por uma vivência terrestre de desigualdade e submissão, pede licença a São Pedro. “Licença, meu branco!”. O pedido de licença poderia ser atribuído a qualquer pessoa que entra em qualquer

⁴³ Apesar das duas figuras masculinas presentes no texto – Freud e Bandeira –, o poema de Ana Cristina não se propõe a discutir a inveja feminina. Aliás, a figura masculina sequer é personagem dessa trama, uma vez que o outro feminino é protagonista, seja pelo eu lírico e seu aprofundamento, ou pela releitura que faz da personagem Irene – colocada no mundo por Bandeira, e repensada por Ana.

⁴⁴ O nome da personagem de Bandeira vêm do grego Eiréne, e significa “paz”. Eiréne era filha de Zeus.

ambiente e que quer se mostrar polido. Entretanto, o posicionamento de “preto” e “branco” no poema de Bandeira não parece ser em vão. O texto de Ana dialoga com o de Bandeira de muitas maneiras. Primeiramente pela atmosfera religiosa: o natal, nascimento de Jesus, e a entrada dos bons mortos ao céu. No poema de Ana, “Irene no céu desmente: deixou de/ trepar aos 45 anos”. No lugar da candura de tratamento de Bandeira e em sua Irene, que se mostra superficialmente tranquila, receosa, mulher que sabe qual é o seu lugar e que pede licença para entrar, mostra-se a Irene de Ana, que faz uma confissão de teor sexual em linguagem explícita.

A Irene de Ana se opõe a Irene de Bandeira, sendo, em verdade, representativa das muitas facetas de uma Irene, ou, de uma mulher. A ideia que Ana Cristina comenta ao discutir sobre a literatura etérea feita por Cecília Meireles, e que essa é a produção conhecida como feminina ecoa nesse poema, onde o feminino, como deseja a carioca, talvez seja algo de mais sincero e agressivo. Ao lado da confissão de que Irene deixou de trepar aos 45 anos está conjunção adversativa: “Entretanto”. “Entretanto sou moça/ estreando um bico fino que anda feio,/ pisa mais que deve,/ me leva indesejável pra perto das/ botas pretas/ pudera.” Mesmo que se faça uma confissão usando palavra feia, e palavra feia não entra em boca de moça, o eu lírico é *moça*. A contradição latente entre o que é ser mulher e o que esse feminino significa, em diversas esferas aparece mais uma vez. O bico fino do salto alto que entra como objeto de imposição às mulheres, destinadas ao infortúnio da feminilidade imposta, “anda feio” e “pisa mais que deve”. Apesar de caminhar em imposições, o feminino em Ana Cristina Cesar, não se dá por vencido. Anda feio, pisa forte e insiste. Embora se deixe levar de forma indesejável, continua caminhando.

Para além do que pensa Ana Cristina sobre a escrita de autoria feminina, ou se de fato existe essa diferenciação na literatura feita por mulheres, é preciso observar como o feminino da carioca se constrói, sendo não apenas uma negação ao masculino, como também e principalmente, uma oposição ao próprio feminino, ao feminino como se entende tradicionalmente até mesmo por autoras mulheres, a exemplo de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Mais do que compreender e visualizar essa construção do sujeito feminino por meio dos versos, posiciono o holofote sobre o objetivo principal dessa dissertação – encontrar o outro nas produções de Ana Cristina e de Adília Lopes.

A procura desse outro pela via do sujeito feminino poeticamente construído se dá de maneiras distintas nas duas autoras. Em Ana Cristina, com a análise de dois textos de obras temporalmente distintas, e com o apoio de suas obras críticas, foi possível entender o caminho que a carioca escolheu traçar em relação às suas precursoras de terra natal, sendo esse um caminho repleto de críticas e da vontade de subversão. O próprio outro feminino que foi exposto

na análise de “16 de junho” e “Noite de natal” possui caráter desviante em muitos sentidos, pela indefinição ou ainda pela definição incomum, roupagem não usual do que se entende por feminino.

Diferente de Ana, Adília vai se mostrar mais adiante no texto, enquanto nitidamente cúmplice – não significa que sem ressalvas ou ausente do desejo de transgredir – de suas precursoras de terra natal, retomando diversos nomes femininos da literatura portuguesa, como Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, as três Marias: Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, entre outras. Pode-se pensar que Ana Cristina recusa suas precursoras, voltando-se principalmente aos nomes masculinos de seu índice onomástico, como o amplamente mencionado Manuel Bandeira, Drummond, ou ainda, Walt Whitman⁴⁵. Entretanto, a segunda ida que faz à Inglaterra, dessa vez para cursar o mestrado em Tradução literária, cria a oportunidade para que Ana conheça mais a fundo algumas autoras de língua inglesa, que ela com tanta intimidade lê e traduz. Katherine Mansfield, Sylvia Plath, e Emily Dickinson são as principais escritoras com as quais Ana Cristina teve contato. O conto *Bliss* (2000) de Mansfield foi o escolhido por Ana para traduzir, tradução que se transformou em seu estudo de mestrado. Ana Cristina também traduziu Plath (em conjunto com Ana Cândida Perez) e Dickinson. À segunda, dedicou um ensaio intitulado *Cinco e meio* (2016, p. 279) acerca das cinco traduções de poemas. O meio se refere ao poema que ficou traduzido pela metade e não foi finalizado, por rigor da carioca, que não se viu satisfeita.

Não pretendo discutir com profundidade sobre a prática tradutória de Ana Cristina Cesar, todavia, como já mencionei anteriormente, é importante compreender que todos os ofícios de Ana C. foram realizados com o aspecto dialogante em voga. A própria tradução já é a ideia de se enxergar um outro, a outra forma que um texto pode assumir. A partir da leitura de sua obra poética, é possível visualizar os resquícios das figuras de Mansfield, Plath e Dickinson por toda parte, ora em referências implícitas, como a presença exaustiva e repetitiva da janela em um poema de *Inéditos e dispersos* (1985), datado coincidentemente no mesmo dia e mês da morte de Sylvia Plath, e que parece dialogar com seu poema “*Birthday present*” (2015), ora referências explícitas como o uso de um verso de Dickinson como epígrafe às avessas, já que está ao final de um poema.

O poema de Ana Cristina que dialoga com Emily Dickinson está em *Inéditos e dispersos* (1985), e diz o seguinte:

⁴⁵ A maioria das referências de Ana não são diretas. A exemplo disso temos a menção sutil de Whitman no poema *Contagem regressiva*, inserido em *Inéditos e dispersos*: “E de meu pai marceneiro/ herdei este ritmo de serra” (2013, p. 224).

Estou sirgando, mas
o velame foge.
Te digo: não chores não.
Aqui é calmo, é suave ardor
que se pode namorar à distância.
Não é teu corpo.
É a possibilidade da sombra.
Que se recorta e recobre.
Eles se desencaminham,
mas não se pode fazer por menos.
Querida, lembra nossas soluções?
Nossas bandeiras levantadas?
O verão?
O recorte dos ritmos, intacto?
É para você que escrevo, é para
você.

“My life closed twice before its close.”

Emily Dickinson

2.10.83

(CESAR, 2013, p.307)

O poema acima, como muitos de Ana Cristina, atém-se a um movimento. Assim como ela amplamente menciona os meios de transporte, como o automóvel, o trem, o avião, o navio, aqui encontra-se a presença do velame, a união de todas as velas de um barco, o conjunto que o faz velejar. Essa insistência de movimentação e de deslocamento também trazem pistas da intensa busca de Ana pelo outro. Em uma anotação de caderno, Ana dá significado vocabular para sua escolha de palavras nesse poema:

estou sirgando
mas
o velame foge

sirgando: puxando ou conduzindo uma embarcação
por meio de cordas ao longo da margem.

(CESAR apud CARDOSO, 2017, p. 451)

No poema, apesar do eu lírico tentar controlar a situação, sirgando a embarcação, o velame continua a fugir, descontrolado, seguindo as instruções descoordenadas dadas pelo acaso do vento. O outro com quem o eu lírico conversa não se revela mas é sabido que esse é um outro feminino pela inflexão de gênero do vocativo “querida”. O eu lírico parece descrever o lugar onde está – “Aqui é calmo, é suave ardor/ que se pode namorar à distância”. Apesar do suposto desejo de tomar as rédeas da situação e fincar a embarcação em ponto fixo, o velame foge, e o barco segue uma direção imprecisa. Tudo o que não têm direção fixa no mar, se perde ou morre.

A descrição de um lugar calmo que se pode namorar à distância, e que, como diz o eu lírico, “Não é teu corpo”, e sim a possibilidade da sombra, algo que o acompanha – a alma? –, seria talvez a descrição do céu. A segunda parte do poema parece carregar carga nostálgica, como quando se lembra de alguém que já morreu. As bandeiras levantadas das quais se lembra podem representar os ideais seguidos em vida, ou ainda, de modo mais literal, as velas quando ainda obedeciam ao curso de quem navega o barco, o velame não mais em fuga. Novamente, o eu lírico se direciona a um tu: “É para você que escrevo, é para você”, seguido da epígrafe de Emily Dickinson.

A ideia de movimento do poema e da tentativa de continuar navegando se relaciona com a noção de vida e morte. É como se o eu lírico relatasse que têm tentado controlar o velame, mas ele foge, escapa das mãos, causando um descontrole e possível acidente do navio, agora sem freio ou direção. Esse poema é escrito no início de outubro de 1983. O suicídio de Ana Cristina acontece vinte e sete dias após a data do texto. Embora não seja interessante relacionar os textos literários a uma totalidade de significados biográficos, esses dados parecem explicar em parte os ares do poema. O poema citado de Dickinson é o seguinte:

My life closed twice before its close –
It yet remains to see
If Immortality unveil
A third event to me

So huge, so hopeless to conceive
As these that twice befell.
Parting is all we know of heaven,
And all we need of hell. (DICKINSON, 1976, p. 43)

A ideia de que a vida pode se ‘fechar’ mais de uma vez traz a noção de que, para além da morte, outros desfechos ou encerramentos ocorrem. O eu lírico do poema de Dickinson relata que sua vida se fechou ou encerrou duas vezes, e que a terceira vez era uma iminência, um terceiro evento que seria revelado pela imortalidade. Nesse texto, o que pode ser entendido é que há inúmeras maneiras de morrer, nem sempre pelo próprio corpo, mas pela despedida de pessoas queridas. Foi por meio desses dois encerramentos da vida que o eu lírico pode conhecer em parte o que é o céu. Nesse sentido, tudo o que se conhece desse céu é apreendido pela despedida. Simultaneamente, o inferno é conhecido também pela despedida, pelo sentimento de perder algo ou alguém que jamais será encontrado novamente. O eu lírico pode estar falando sobre a morte de outras pessoas, mas pode também refletir sobre a própria morte. Na primeira estrofe, o uso da primeira pessoa do singular expõe uma experiência própria do eu lírico, já na segunda estrofe, o uso da terceira pessoa do plural parece universalizar a experiência da morte, e o que vêm depois dela. Alguns outros poemas de Dickinson falam sobre a morte nesse sentido

de pós-vida. “*Because I could not stop for death*” (1976) ou “*I heard a fly buzz when I die*” (1976) são exemplos de poemas nos quais há um entendimento de que após a morte do corpo, há ainda vida para a alma, ou seja, a vida terrestre se encerra com a morte, mas também se inicia outra vida, em outro plano, talvez um lugar ‘calmo e de suave ardor’ como diz o texto de Ana C.

Talvez a leitura e interpretação do texto de Dickinson tenham feito Ana Cristina pensar sobre o fluxo da vida e da morte e tudo que existe entre elas. O eu lírico apesar de tentar controlar a direção do barco ou da vida, esgota-se, e parece ter se dado por vencido. Mas vencer nesse sentido é estar vivo e se o poema de Ana compartilha da crença do poema de Dickinson, que talvez a morte leve para algum lugar distinto do que apenas o fim, vencer não é necessariamente se manter vivo. O eu lírico de Ana C. escreve para alguém, e o que poderia ser interpretado é que esse alguém é o eu lírico de Dickinson. De um lado, um eu que se vê prestes a desistir da vida e desiste. Mas ao desistir, encontra um lugar calmo, lugar de onde pode, inclusive, escrever. O poema de Ana, com data ao final, parece remontar uma carta de despedida às avessas. Uma carta para além dos muros da vida, com destino a uma de suas precursoras, e com a mensagem de que apesar de o velame fugir a galope, tudo está calmo, e o que se conserva é a lembrança do verão, de suas soluções e do recorte dos ritmos.

Apesar de utilizar de uma citação direta com aspas e autoria, o intertexto que Ana Cristina costura é muito mais complexo do que a simples menção de uma epígrafe de Emily Dickinson. O aspecto de lápide traz a sensação de que esse intertexto é usado, assim como no poema de Emily, para fechar, neste caso a vida, e no caso de Ana, o próprio texto. O diálogo de ideias não é nítido e nem escancarado logo em primeira leitura, mas o outro corporificado na figura de Emily Dickinson existe, e esse relacionamento inicia-se pela prática de tradução. Se ao traduzir a americana, Ana Cristina tentou usar palavras distintas para significar um resultado aproximado, no diálogo poético, ela usou suas próprias palavras para conversar não com a poetisa em si, mas com seu texto. A imagem que se forma é a de um texto que envia um poema-carta a outro texto. Todavia, Emily Dickinson é uma poetisa americana do século XIX, e isso significa que Ana nunca poderia escrever para ela. A tradição se instaura aqui na coexistência de tempos e na medida em que o diálogo é utilizado para se instaurar novas temporalidades, mesmo que essas não sejam exatamente novas. O outro feminino se dá por uma espécie de afinidade de ideias e pelo desejo de se contatar o texto de um autor que muito se leu. Como quando leitores produzem cartas e enviam aos escritores. Aqui, no entanto, todo o diálogo se dá através da poesia.

Como já mencionado, Dickinson não foi a única traduzida por Ana. Katherine Mansfield

teve um papel de suma importância poética na vida da carioca Ana Cristina. A figura de Mansfield aparece na prosa poética de um dos textos de *A teus pés* (1982), no qual se discorre sobre a morte da autora neozelandesa. A forma de narrar muito se assemelha a alguns textos do diário da própria Mansfield, e Ana insere nitidamente suas iniciais:

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor. O seu rosto brilhava e ela deve ter se esquecido do seu estado porque ao deixar o grupo no salão começou a subir a escada em passos largos. O esforço foi o bastante para causar a hemorragia. Na manhã seguinte LM e Jack foram à capela (CESAR, 2013, p. 103-104).

Além das iniciais de Mansfield, estão presentes em texto as figuras de Leslie Moore, o irmão de Mansfield, e Ida Baker, enfermeira e amiga da escritora. Após salvar a vida de Leslie, Katherine passa a chamar a enfermeira Ida pelas iniciais de seu irmão: LM. Ao ler os diários de Katherine, é completamente perceptível que Ana Cristina raptou informações reais e as reordenou, de forma que fossem agora ficcionalizadas ao gosto de sua dicção.

Não constituiu coincidência alguma o fato de que, ao mesmo tempo em que eu traduzia o conto “Bliss”, ia mergulhando, paralelamente, no diário de KM, em suas cartas e biografias. [...] Na qualidade de autora, essa fusão de ficção e autobiografia me seduz. E, na qualidade de tradutora – alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor – não consegui deixar de estabelecer uma relação pessoal entre “Bliss” e a figura de KM (CESAR, 2016, p. 251).

Toda essa relação parece estar distante da proposição de encontrar o outro – e nesse tópico em específico, o outro feminino –, entretanto, além de enxergar na obra poética e tradutória de Ana Cristina Cesar uma linhagem de autoras – e por que não, precursoras? –, que se intercalam e se sobrepõem, vislumbra-se também o desejo intenso de buscar o outro em todas as suas formas. A tentativa de realizar essa busca pela via do sujeito feminino mostra que Ana, muito cedo, compreendeu a missão cultural e política das mulheres. Essa missão,

...localizava-se no estabelecimento de alianças intelectuais, de redes de solidariedade, admiração e auto-modelagem a partir de linhagens de transmissão exclusivamente femininas. No lugar da relação mestre-discípulo, construir um imaginário pautado pela relação mestra-discípula. (MORICONI, 1996, p. 71)

É estabelecida a ideia de uma espécie de *invisible college* feminino⁴⁶. A chilena Ana Pizarro chama a atenção para um grupo de escritoras do século XX que passou a constituir um tipo de rede de conexões através de seus textos dialogáveis. A reunião dessas autoras seria via afinidade encontrada em seus textos, um mesmo espírito de época. Quando Cecília Meireles – tão injustamente criticada por Ana Cristina, – publica o ensaio *Expressão feminina na América*

⁴⁶ SILVA, Jacicarla Souza da. *Um (in)visible college na América Latina: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Victoria Ocampo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

(1959), ela pretende exatamente iluminar o relacionamento dessas autoras e não necessariamente vinculá-las a uma geração ou época, no sentido mais tradicional que a historiografia literária entende de organizar antologias. Essa reunião é uma forma de contestação do cânone, uma revisão que protagoniza aquelas que sempre foram vistas como o *outro* na literatura.

Por que isso interessa no que diz respeito à Ana Cristina? Estar em contato com outros autores e, de certa forma, amalgamá-los em sua produção é uma forma de entender seu texto polifonicamente. Além disso, o ofício da tradução, como entende Haroldo de Campos (1981), é também “uma persona através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como paródia, ela é também um “canto paralelo”, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais” (CAMPOS, 1981, p. 191).

Compreender a relação que Ana Cristina tece entre o sujeito feminino construído em sua poesia, sempre por meio de um outro indefinido e o relacionamento que alimentava com suas precursoras, e conseqüentemente, com as autoras que escolheu traduzir, mostra que a não arbitrariedade de suas opções tradutórias e poéticas revelava a intenção de expor esse outro feminino e de organizá-lo enquanto rede de contato, linhagem literária. Todavia, a exposição desse sujeito outro feminino é apenas uma das facetas pelas quais a carioca busca a outridade poética. Em Ana Cristina, revela-se de maneira muito intensa o papel da tradição literária – não só feminina –, e, além disso, sua fértil utilização. A leitura e análise de alguns poemas de sua fase de amadurecimento será de extrema importância, tendo em vista que, é nesse momento que suas preferências enquanto poetisa começam a surgir, em cor e formato específico. O processo de leitura, e a sucessiva transformação de Ana em praticante da poética da leitura, muito se explicam na feitura desses poemas de primeira fase, que influenciarão o restante de sua produção poética.

2.2 O FEMININO EM DIÁLOGO

A poesia de Adília Lopes sempre chamou a atenção para personagens excluídas ou que faziam parte de alguma minoria social – mulheres, animais, pessoas com algum tipo de desequilíbrio mental ou deficiência física. Enxergar o outro em sua poesia pode ser considerada tarefa fácil, tendo em vista que sua produção é majoritariamente recheada por esse viés de alteridade. O outro feminino, para me atentar ao tema escolhido neste subtópico, se constrói de várias maneiras por Adília. Antes de visualizar os poemas em que esse sujeito feminino se expõe e de que forma o faz, é preciso compreender que qualquer sujeito poético em Adília – feminino ou não – é um sujeito que emerge pela linguagem e na linguagem. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que Adília parece estar falando de si própria em seus versos⁴⁷, ela, em verdade, está falando de um eu que não é seu eu próprio, e sim, uma construção⁴⁸. Esse sujeito criado diz respeito a um terceiro corpo, um corpo feminino, que resiste às opressões impostas e rompe com elas, através do trato irônico que a mão que escreve os dá. Essa terceira mulher, no pensamento do filósofo Gilles Lipovetsky (2000, p. 292) é definida pela sua “autonomização relativa à autoridade tradicional exercida pelos homens sobre as definições e significados imaginário-sociais da mulher”. A existência dessa terceira mulher na obra de Adília não necessariamente expõe personagens femininas que vivem em um mundo excluído de desigualdades, e sim, propõe meios para que essas personagens subvertam o mundo em que habitam.

O espaço que se cria para a terceira mulher é também o espaço criado para suas narrativizações, e, portanto, para sua escrita. A escrita aqui é dotada de um caráter de afirmação, e principalmente, da possibilidade de se contar histórias de um ponto de vista feminino. Analisar a obra de Adília de uma perspectiva teórica ginocrítica é muito fértil, pois é essa vertente que procura resgatar e reescrever as histórias perdidas e silenciadas de mulheres. Esse movimento depende muito do processo de leitura e escrita das mulheres, que é, sem dúvida, distinta do processo dos homens. A preocupação de Adília com a materialidade da escrita já se demonstrava no desejo de Virginia Woolf de possuir um teto próprio para escrever.

Em *A mulher-a-dias* (2002), escolho o poema *Poetisa-fêmea, poeta-macho* para iniciar o entendimento do outro feminino em Adília.

POETISA-FÊMEA, POETA-MACHO
(cliché em papel couché)

⁴⁷ “Nasci em Portugal/ não me chamo Adília/ Sou uma personagem/ de ficção científica/ escrevo para me casar” (LOPES, 2019, p. 14)

⁴⁸ Nesse sentido, até mesmo nos aspectos que parecem puramente autobiográficos na poesia de Adília, o que está verdadeiramente em jogo é a exposição de um outro – mesmo que seja um outro mascarado pelo eu da poetisa.

1
Eu estou nua
eu estou viva
eu sou eu

Eu uso gravata
E, olhe, não foi barata

2
Sou uma poetisa-fêmea
falo do falo

Sou um poeta-macho
sacho

3
Sou um poeta-macho
sou um desmancha-prazeres
sou um empata-fodas

Sou uma poetisa-fêmea
para mim
tudo é bestial

4
Sou um poeta-macho
sou arrogante
sou um pé de Dante

Sou um poeta-macho
sou um factó
sou um fato

5
Sou um poeta-macho
tenho um gabinete
sou uma poetisa-fêmea
escrevo na retrete

Sou um poeta-macho
sou um badalo
sou uma poetisa-fêmea
calo-me

6
A poetisa-fêmea
toca viola
o poeta-macho
viola-a

7
Senhora doutora,
os seus seios
são feios

O poeta-macho
assina o despacho

8

Não tenho culpa
 não tenho desculpa
 não tenho cuspo
 não tenho tempo

9

Natália Correia, Mário Soares
 antes me ponha
 um cacto
 mas não me mato (LOPES, 2019, p. 87)

Em blocos intercalados, Adília apresenta a poetisa-fêmea e o poeta-macho. As primeiras afirmações sobre a poetisa-fêmea dizem respeito a sua veracidade, sua crueza enquanto mulher e poetisa. “Eu estou nua/ eu estou viva/ eu sou eu”. Enquanto a poetisa expõe sua essência nesses versos, o poeta-macho usa gravata, e mais: gravata cara. É aqui que já se iniciam as diferenças, já que o poeta-macho está claramente preocupado com uma materialidade supérflua, que mais diz respeito a sua aparência do que àquilo que escreve. Embora o sujeito feminino de Adília pareça ser protagonista, o que realmente se destaca é a diferença entre as duas figuras, de polos opostos. A poetisa-fêmea, apesar de se diferenciar, admite: “falo do falo”, ou seja, não nega a presença inevitável do ser masculino em sua escrita, afinal, para falar do feminino é preciso também falar do masculino. O outro constrói-se dessa maneira, pela sua oposição a algo ou alguém. Já o poeta-macho, se fosse se equivaler, diria que também fala sobre o feminino, mas não. “Sou um poeta-macho/ sacho”. O sacho é uma ferramenta usada na jardinagem, capaz de cavar, modelar e remodelar a terra, criando valas, buracos, ou desvios, assim como o poeta-macho, que utiliza da primazia de seu gênero para trilhar seu caminho de poeta, o destino de sua obra.

O poeta-macho é um desmancha-prazeres, um empata-fodas, um ser que a partir de sua própria existência castra os prazeres do outro, principalmente se esse outro é feminino. Já para a poetisa-fêmea, tudo é bestial, animalesco, exagerado, histérico, características historicamente relacionadas às mulheres. O poeta-macho é arrogante, um pé de Dante, é um facto e um fato, simultaneamente. Tudo isso mostra como ele é preso às convenções, é tradicional e têm certeza de si, afinal, é facto. Além disso, traz consigo a materialidade de um fato – o modo como os portugueses chamam os ternos –, a assertividade em forma de vestimenta, aquilo que impõe respeito, importância e formalidade diante de quem os cerca. Em contrapartida, a poetisa está nua, como indicam os primeiros versos. Nua e vulnerável a qualquer um que a olhe.

Enquanto o poeta-macho escreve em seu gabinete, a poetisa-fêmea escreve na retrete. Novamente, é possível ouvir os ecos de Virginia Woolf. Além de não ter um lugar próprio para escrever, é ainda mais significativo que a poetisa escreva na retrete, no lugar mais íntimo, onde

ainda, pode-se entender o louvor do lixo de Adília – é do mais sujo e íntimo que saem os poemas. As diferenças continuam e se acentuam: o poeta-macho é um badalo⁴⁹, a parte interior de um sino, o responsável por badalar e sonorizar: fazer barulho. A poetisa, por sua vez, cala-se. O abismo entre o tocar viola e o ato de violar diferenciam nitidamente os gêneros. A violação por parte do poeta-macho não necessariamente diz respeito apenas a uma violação sexual, como também uma violação do direito da poetisa-fêmea de se expressar livremente e da maneira como deseja.

No bloco 7, uma acusação: não importa o grau de formação da mulher, se é doutora ou não, o que permanece é a crítica à sua aparência. O poeta-macho continua imperando em seu título de importância, assinando despachos e decretando decisões sobre o destino de pessoas e objetos. Esse poema de Adília serve para demonstrar inúmeros clichês, como a própria bem aponta na epígrafe do texto, mas que persistem em acontecer com as mulheres. Apesar de esse texto colocar em questão a situação das mulheres que escrevem, é possível realocá-lo para qualquer mulher em relação a qualquer homem: a diferença certamente existirá e se fará nítida. Os últimos versos do poema, apesar de parecerem deslocados, afirmam: “antes me ponha/ um cacto/ mas não me mato”. A resistência feminina e sua capacidade de se mostrar resiliente lembram a mulher desdobrável de Adélia Prado.

Em Ana Cristina, o outro feminino geralmente não se definia, não de maneira clara, pelo menos. Em Adília, o sujeito feminino se faz com a solidez de um corpo que se constrói nos versos, como foi possível perceber no poema analisado acima. Entretanto, há outras maneiras de o feminino emergir na poesia adiliana. Uma delas é através de personagens femininas – fictícias ou não – e da reinvenção de suas histórias. Um caso isolado se encontra na obra *Os 5 livros de versos salvaram o tio* (2009)⁵⁰.

“pega tu nelas”
RICARDO REIS

Mão morta vai bater àquela porta
as rosas amo do jardim de Adônis
ao escrever
é preciso reconciliar uma lebre
com uma tartaruga
Mas porque será sempre Lídia
a pegar nas rosas
Dr. Ricardo Reis? (LOPES, 2009, p. 27)

⁴⁹ O badalo pode também ser uma referência ao falo.

⁵⁰ Há outro poema sobre Ricardo Reis na obra *Sete rios entre campos* (1999), mas os poemas não formam uma obra separada com série de poemas ordenados, como acontece com o enredo de Mariana e o Marquês de Chamilly em *O Marquês de Chamilly (Kabale Und Liebe)* (1987).

A epígrafe do poema parte do *Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio*, que consta nas *Odes de Ricardo Reis* (2021), assim como o segundo verso “as rosas amo do jardim de Adônis”, contido na mesma obra, em poema distinto. Já o primeiro verso – “Mão morta vai bater àquela porta” diz respeito à uma lengalenga infantil, canção passada oralmente de geração a geração. Visualizadas as referências, o que resta do poema? Em uma conferência da Culturgest de 2014, Rosa Maria Martelo fez uma fala nomeada “Devagar, a poesia”. São palavras dela:

(...) em contraste com o que acontecia nos textos mais vanguardistas dos poetas de Orpheu, agora, em 2015 (ou quase), a poesia pretenderá não a velocidade mas a desaceleração, ou melhor, reivindicará a possibilidade de experimentarmos a desaceleração, a lentidão. Ir devagar onde outros tinham preferido ir depressa talvez constitua hoje um caminho possível e desejado. (MARTELO, 2014)

Talvez seja disso que Adília esteja falando quando deseja reconciliar uma lebre com uma tartaruga. A coexistência de diferentes tempos⁵¹ em sua poesia é uma marca, inclusive, que se repetirá através dos ecos da tradição. Nesse poema isso acontece já que é possível reconhecer duas referências do heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, e, além disso, a presença tímida da fábula de Esopo – A Lebre e a Tartaruga. Misturado a essas vozes da tradição, a canção popular infantil, provando mais uma vez como a amálgama de referências de distintas origens é uma predileção de Adília.

Retomando o mesmo poema citado na epígrafe, o eu lírico se indaga: “Mas porque será sempre Lídia/ a pegar nas rosas/ Dr. Ricardo Reis?” Em *Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio* (2021), o eu lírico se mostra um sujeito dotado de tranquilidade, que procura aproveitar a vida, observando seu curso natural, sem intervir intensamente, “*Sem desassossegos grandes*” ou “*Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz*”. Essa não participação, ou ainda, opção pelo epicurismo do sujeito lírico se dá pela sua certeza de que ao final, tudo desemboca na morte. Para ele, nada vale a pena. Junta a essa interpretação, o verso de Adília: “Mas porque será sempre Lídia/ a pegar nas rosas/ Dr. Ricardo Reis?”. No poema do heterônimo de Pessoa, é Lídia quem pega nas rosas justamente porque seu companheiro opta pela inércia, pelo não movimento, por não se arriscar, já que, para ele, nada vale a pena se não a calma do momento presente.

Nesse sentido, é Lídia quem toma a atitude de intervir no destino, de ser protagonista de suas ações. A pergunta inquisitiva do poema de Adília é acompanhada pelo traço de hierarquia em frente do nome de Ricardo Reis, heterônimo formado em Medicina. A presença de Lídia no

⁵¹ Mais do que representar a coexistência de tempos – acelerado e desacelerado – Adília propõe o sentido histórico da tradição entendida por T.S Eliot: a simultaneidade de referências de origens distintas que se encontram no espaço do texto.

poema de Adília parece ser representativa de uma inquietação, de um outro feminino que antes, já no texto de Reis era responsável por colocar a vida em movimento, participando dela. Agora, no texto de Adília, o que muda é a observação dessa figura feminina, que antes parecia servir apenas para o papel acessório de companheira do eu lírico masculino, e no poema da poetisa, sua ação se transforma em ponto de destaque. Essa é uma das características da poesia de Adília: a de iluminar perspectivas que antes não eram as mais nítidas ou destacadas. Nesse caso, o outro feminino é apontado justamente pela crítica ao sujeito masculino, Ricardo Reis. O protagonismo de Lúcia se agudiza em detrimento do que se questiona a Ricardo. A Lúcia de Adília não é mais simplesmente uma musa, como era entendida antes. É agora mais do que uma figura de beleza contemplativa ou par romântico. É Lúcia que pega nas rosas, quem não abraça o destino, e em verdade, escolhe modificá-lo, intervindo nele. Adília parece ter muito de Lúcia quando decide revisitar fragmentos da tradição que poderiam muito bem permanecer acomodadas por décadas, sem nenhuma transformação. Todavia, ela opta por revirar o baú do tempo e reinventar a história de Ricardo e Lúcia, de maneira que a segunda não esteja mais no plano de objeto feminino, e sim de sujeito, aquele que toma atitudes, e, que pode ser questionado por elas.

Outra forma de visualizar o outro feminino na poesia de Adília é pela releitura que faz – não só de personagens fictícios, como também de figuras históricas reais. É o caso da história de amor entre Noel de Bouton, o marquês de Chamilly e a freira portuguesa Mariana Alcoforado. É imprescindível constatar que, antes de Adília, uma releitura já havia sido feita. Em 1669, *Cartas Portuguesas* – o livro que dá conta de expor os acontecimentos entre o marquês e a freira – é publicado como obra anônima por Claude Barbin. Embora a autoria das cartas ainda seja bastante discutível, também parece óbvio que novamente a agenda literária portuguesa não quisesse reconhecer que uma literatura de excelente qualidade era produzida por uma mulher, muito menos por uma freira confinada em convento desde os onze anos de idade e que nada poderia saber sobre o amor. Entretanto, de acordo com alguns autores, como Mendes (2007), há provas históricas coincidentes que mostram que Mariana pode ter realmente escrito as cartas.

Está provado que existiu uma freira com esse nome no convento de Beja nessa época; nas cartas a signatária diz-se chamar-se Marianne; o capitão Noel Bouton esteve a serviço do Conde de Schomberg em Portugal, tendo passado mais de dois anos sediado em Beja; detendo o título de Conde de Chamilly e Marquês de Saint-Léger... (MENDES, 2007, p.14).

Antes da repaginação de Adília, as cartas portuguesas do século XVII são ironizadas e transgredidas com a publicação de *As Novas Cartas Portuguesas*, publicado em 1972 pelas três

Marias – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. As autoras revelam o mundo português setecentista recheado de repressão ditatorial e a condição da mulher em seus vários espectros – maternidade, casamento e sexualidade. Adília Lopes, assim como as três Marias, também recostura a história de Mariana Alcoforado em duas de suas obras. São elas: *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* de 1987 e *O regresso de Chamilly* de 2000. A utilização de citação direta por meio de aspas ou itálico não se faz necessária para localizar as referências textuais na obra de Adília. A intenção não é rastrear as referências, entretanto, pode ser interessante observar como os títulos das obras carregam em si o recheio intertextual dos poemas.

Marianna suspeita que
 Não é por cansaço dos carteiros
 Nos C.T.T há funcionários
 Incumbidos
 De lhe abrir as cartas
 Com facas muito finas
 E de as substituir por fakes
 Humilhantes para ela
 E para o marquês
Ô les insondables mystères
De la poste!
 E Marianna vê esta frase
 Que escreveu
 Já sub-repticiamente num postal
 Desfigurada
 Por peritos na Mal
 Dade (como os do Dr. Mabuse)
Oh les insondiable mjzthère
De la Pozte &
 Nada é tão humilhante como um erro de ortografia. (LOPES, 2019, p.22)

O poema acima é outro exemplo da transformação de uma história grandiosa de amor em enredo leve, cômico até. Faz parte de *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* que já em seu subtítulo guarda uma referência preciosa à temática. *Kabale und Liebe (Intriga e amor)* é o título de um drama burguês de Schiller (1759-1805) que conta a história de um amor impossível, e não por acaso, seu conflito principal é dado a partir de uma falsa carta de amor.

Na leitura de Adília, Mariana é outra. É, inclusive, Marianna, com um “n” sobressalente. Sua transformação não se dá apenas no nome. Ela, assim como Mariana, espera pelas cartas do Marquês de Chamilly. Se nas *Cartas Portuguesas* (1669), temos alguns indícios de que Noel Bouton respondeu as correspondências – “*mesmo que em frias cartas, cheias de repetições, metade do papel em branco*” (1997) –, na obra de Adília ele majoritariamente não as responde e isso se justifica de diversas maneiras. Uma delas é a conspiração dos correios. Como o próprio poema já menciona, não é o cansaço dos carteiros que impede a carta de Marianna de caminhar até seu amado. O eu lírico adiliano afirma que há funcionários incumbidos de abrir-lhe as cartas

e substituí-las por fakes, cartas falsas, de conteúdo oposto aos das originais cartas de amor.

Amplamente reconhecida por desbravar territórios irônicos e cômicos em seus poemas, Adília utiliza constantemente o recurso da paródia, irmã bem-humorada da intertextualidade. Seu tom jocoso é muito evidente na série de poemas sobre Marianna e Chamilly. No poema acima é possível visualizar as notas de humor no verso em que “*nada é tão humilhante quanto um erro de ortografia*”, além da própria situação geral em que a personagem se encontra. Nesse sentido, a história trágica e absurdamente romântica da freira portuguesa e do conde francês se transforma num conto quase anedótico, de tom ironizado, nada grandioso se comparado ao enredo de *Cartas Portuguesas* (1997). Na epopeia em tom menor de Adília, há um literal rebaixamento de temáticas alinhadas ao rés-do-chão. A Marianna de Adília anda por campos – “Outras vezes quando está frio/ para andar a pé nos campos Marianna/ embacia as vidraças com o bafo” (LOPES, 2019, p. 62) – o que já demonstra uma diferença entre esta e a história do século XVII, já que esta Mariana está presa no convento –, age de maneira bastante juvenil ao comer chantilly pela semelhança com o nome do amado, beija lagartixas esperando que elas se transformem em Chamilly, abre caixas de bombons como quem deseja abrir cartas, “em virtude de imaginar” (LOPES, 2019, p. 29), retomando assim um Camões diluído sem aspas nem itálico, bem ao gosto de Compagnon com suas citações programadas pela leitura.

A intertextualidade, na maneira que é utilizada por Adília Lopes, representa uma experiência de natureza peculiar, uma vez que ela subverte em parte o contexto dos personagens em relação à história dita original. A alteração operada pela portuguesa é vista como uma força inovadora que se introduz no processo de criação, acarretando num movimento que permite ao artista uma elaboração de um mundo reinventado especialmente através do uso de uma intertextualidade que retoma para transformar. No caso da série de poemas sobre Marianna e Chamilly, um poema lê o outro – ou ainda: um poema lê a carta para transformá-la de modo que a monumental história de amor (ou não-amor) da freira portuguesa e do conde francês seja metamorfoseada em uma história sutil, acompanhada de leveza, ironia – uma das marcas maiores de Adília. Para quê? Com que intuito sequestrar a grandiosidade de uma história? Para Adília, a poesia não é epopeia heroica. É parte de seu projeto literário manter-se ao rés-do-chão e falar do mundano.

Como é possível visualizar esse outro feminino? Na figura da Mariana transformada de Adília e na figura da própria Adília, que muitas vezes confunde sua voz com a da personagem – “Marianna faz vinte e oito anos”, “qualquer dia faço eu trinta anos” (LOPES, 2019, p. 49). A transformação de uma história que originalmente conta o amor não correspondido e o sofrimento amoroso de uma mulher sempre à espera da volta de um homem em um enredo

cômico, no qual as cartas de Chamilly não chegam por complô dos funcionários do correio, é, certamente tirar o peso tradicionalmente demarcado por histórias românticas, principalmente as do século XVII, marcadas por um lirismo exacerbado e desemboca-la numa outra, que mantém os mesmos personagens mas os desloca para um contexto totalmente novo.

Todo esse aspecto dialógico da poesia de Adília não acaba por aí. Sua relação com o outro feminino vai além de reinventar personagens fictícias femininas. Ela mantém vínculos explícitos com Sophia de Mello Breyner Andresen, a quem sempre homenageia – por citação direta, epígrafe ou no seu modo favorito: nas entrelinhas, e, também com Florbela Espanca. Para não alongar a discussão, o que pretendo é brevemente comentar alguns aspectos interessantes da relação entre Adília e Sophia, principalmente no que diz respeito às suas artes poéticas, e compreender que o liame entre elas se dá pela via da diferença. No caso de Florbela, um célebre poema e sua releitura dão o desenvolvimento de como se relacionam as autoras.

O entrelace de Adília e Sophia acontece pelas avessas. As duas estão quarenta anos distantes em suas respectivas estreias. Enquanto Sophia oferece uma retomada implacável dos clássicos, elegendo temas claros e sobretudo concretos, como a casa, o jardim, a praia, a beleza e a moral, Adília se volta ao mundano, ao terrestre, aos objetos e seres imperfeitos, talvez até imorais. Certamente não há só dessemelhanças entre elas, mas o curioso é que até mesmo suas aproximações se fazem de modo peculiar. Sofia de Sousa Silva é autora da tese de doutorado *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna* (2007), na qual ela minuciosamente destrincha essa relação de distâncias e aproximações entre as duas poetisas. Aqui, todavia, não é de interesse da dissertação explorar profundamente o relacionamento das duas autoras, que é, expressivamente rico e demandaria mais do que breves páginas. De qualquer forma, o que é válido manter em mente é a maneira como retomam a tradição. O lugar de Sophia na tradição é mais claro do que o de Adília, e isso acontece pela distância temporal que se tem de sua obra e recepção. A retomada de clássicos que Sophia propõe comprova-se pela sua ideia de beleza inseparável da moral, além do retorno aos modos poéticos enraizados pelos gregos. Em sua arte poética, é tarefa do poeta decodificar e traduzir a natureza por meio do poema, o que denota influência grega de criação poética: os poetas transmitem aos homens mensagens criadas pela natureza ou pelos deuses.

Além da tradição grega, é importante ressaltar a herança romântica de Sophia, principalmente do romantismo alemão. Em *Arte Poética IV e V*, Sophia menciona que quando criança pensava os poemas como elementos naturais, e não os relacionava a autoria de um alguém específico. Para ela, os poetas eram responsáveis por traduzir essa espécie de elemento

de naturalidade do universo, essa respiração poética, e transmiti-la aos homens.

Sílabas por sílabas
 O poema emerge
 — Como se os deuses o dessem
 O fazemos (ANDRESEN, 2018, p.38)

A ideia de criação do poema enquanto presente dos deuses ou raio de inspiração remonta uma atmosfera muito romântica. Todavia, a complexidade da obra de Sophia se mostra quando ela adere também aos traços modernos como a busca por uma linguagem clara e a presença da impessoalidade insistente. Em *Arte poética V* ela afirma que “não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização” (ANDRESEN, 2018, p. 75), e em *Livro Sexto* (2003), em poema não arbitrariamente intitulado *Fernando Pessoa*, um dos versos diz “Onde tudo se torna impessoal e livre/ Onde tudo é divino/ Como convém ao real” (p. 44).

Adília, por sua vez, embora afirme com precisão sua admiração por Sophia, rejeita quase tudo que é pregado por ela. Ao começar pela retomada dos clássicos, que pela letra de Adília, não se vincula ao ideário romântico de inspiração. Adília também retoma grandes autores, entretanto, seus métodos de diálogo se ligam mais à transgressão do que a homenagem ou concordância de ideias.

Um livro no Sul
 salva Camões de morrer afogado

Luta Camões no Sul
 salvando um livro a nado
 (LOPES, 2019, p. 61)

No poema da obra *A pão e água de colônia* (1987), a inversão das personagens – quem salva a quem – tece um jogo textual com a disposição dos versos de ponta cabeça. É exatamente esse tipo de releitura que apesar de dialogar com a tradição, promove uma ruptura, através de uma ressignificação, no caso de Adília, irônica, como tantos outros poemas seus. Em relação ao poema de Sophia, que é dado pelos deuses, como uma respiração universal, o poema de Adília é construído diante de toda uma materialidade – uma caneta que não pega, um papel que amassa, uma poetisa que escreve na retrete. Não há romantização alguma sobre o processo de escrita e Adília inclusive admite que é do stress, doença do homem comum, que nasce sua poesia.

ARTE POÉTICA

Escrever um poema

é como apanhar um peixe
 com as mãos
 nunca pesquei assim um peixe
 mas posso falar assim
 sei que nem tudo o que vem às mãos
 é peixe
 o peixe debate-se
 tenta escapar-se
 escapa-se
 eu persisto
 luto corpo a corpo
 com o peixe
 ou morremos os dois
 ou nos salvamos os dois
 tenho de estar atenta
 tenho medo de não chegar ao fim
 é uma questão de vida ou de morte
 quando chego no fim
 descubro que precisei de apanhar o peixe
 para me livrar do peixe
 livro-me do peixe com o alívio
 que não sei dizer (LOPES, 2019, p. 21)

Esse poema faz parte de *Um jogo bastante perigoso* (1985), e diz muito a respeito da arte poética de Adília. A princípio, pode-se relacionar com o catar feijão de João Cabral, mas essa aproximação apresenta um desvio. Apesar de os dois poemas serem uma comparação do trabalho de escrita com um trabalho manual, no poema de João Cabral, a tarefa é inteira de responsabilidade daquele que separa os grãos de feijão, verifica se estão bons ou não. No caso do poema de Adília, um peixe não se equipara a um feijão. O primeiro está vivo, pode lutar contra aquele que pesca. Além disso, o texto de Adília ecoa em outro, de Sophia:

Fernando Pessoa dizia: Aconteceu-me um poema.
 [...] Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador. [...]
 O meu esforço é para conseguir ouvir o ‘poema todo’ e não apenas um fragmento. [...] É preciso que eu deixe o poema dizer-se. [...]” (ANDRESEN, 2018, p. 243)

O ponto de contato entre os dois textos parte da leitura que Sophia faz de Fernando Pessoa, inicialmente, a de que o poeta é um escutador. A partir disso, Sophia utiliza dessa ideia em várias outras construções poéticas, e Adília, por sua vez, teme, em seu poema, não estar atenta o suficiente a ponto de conseguir ouvir o poema por completo, e sim, apenas um trecho. Para além dessa ideia, visualiza-se também que o eu lírico de Adília quer se livrar do peixe, ou ainda, do poema. A pesca se dá em detrimento de conseguir vencer a luta com o peixe, para enfim, libertá-lo. Apesar da calma que a atividade da pesca suscita, para Adília o pescar/escrever é um stress. Nas tramas de Sophia, no entanto, a escrita é vista como um artesanato, que demanda cuidado e paciência, do qual não quer livrar-se, mas posicionar em

lugar de admiração. Por fim, o desenlace das duas também se dá pela via da impessoalidade, já que Sophia preza pela despersonalização máxima, enquanto Adília afirma “O que faço é conviver: pôr minha vida em comum” (LOPES apud EVANGELISTA, 2004, p. 14).

O entendimento que fica da relação poética entre as duas poetisas é que Adília colhe inúmeras lições de Sophia, não necessariamente para imitá-las, como é entendida a influência em seu formato tradicional, mas para transformá-las. O feminino que se enxerga nesse caso não é necessariamente um outro visualizado no poema de maneira concreta. É mais sólido quando aponto que o outro feminino de Adília é Mariana Alcoforado ou Lídia, porque são personagens femininas – fictícias ou não – vistas com um novo olhar e reinseridas no texto. No contato de Adília com sua precursora Sophia, o outro se dá por essa própria relação: a de escrever espelhando-se, mesmo que pelas avessas, em outro escritor. O outro se vê intrinsecamente quando é percebida uma ideia no texto de Adília que dialoga com outra – talvez até oposta – ideia de Sophia. Esse *modus operandi* se apoia completamente no processo de leitura, e se distancia dos recursos de citação, justamente porque faz parte de um desenvolvimento mais interno do autor – suas citações programadas pelo ato de ler.

De maneira menos sutil, Adília lê também Florbela Espanca⁵². Homenageada no título de duas obras⁵³ – *Florbela Espanca espanca* (1999) e *Clube da poetisa morta* (1997), opto, entretanto, por analisar o diálogo em um poema contido em *Versos verdes* (1999) e inserido em antologia mais recente (2019), que diz assim:

Eu quero foder foder
achadamente
se esta revolução
não me deixa
foder até morrer
é porque não é revolução
nenhuma
a revolução
não se faz nas praças
nem nos palácios
(essa é a revolução
dos fariseus)
a revolução
faz-se na casa de banho
da casa
da escola
do trabalho
a relação entre
as pessoas
deve ser uma troca

⁵² O relacionamento das duas poetisas pode ser melhor compreendido pela leitura da excelente tese intitulada *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva* (2018) de Clêuma de Carvalho Magalhães. Disponível em: <https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/5db999ad737ec83b642ba2f9003da483.pdf>
Acesso em: 01 mar. 2021

⁵³ Apesar dos títulos, o conteúdo dos poemas de ambas obras não são diálogos exclusivos com Florbela.

hoje é uma relação
de poder
(mesmo no foder) (LOPES, 2019, p. 73)

O poema desregrado de Adília dialoga com um dos sonetos mais conhecidos de Florbela. Em um primeiro momento, pode-se entender que o vocabulário direto e cru de Adília se opõe à linguagem bem cuidada do soneto de Florbela, garantindo a ousadia daquele e impondo o conservadorismo deste. Todavia, não é essa a relação que se propõe. Florbela Espanca conheceu a Monarquia, a República e a ditadura portuguesas. Apesar de se encontrar em um momento histórico de muitas ebulições, é fato que o papel das mulheres caminhou em passos lentos e a repressão delas persistiu e persiste até os dias de hoje, mesmo que em formatos distintos. Mesmo que Florbela carregue algumas características comumente relacionadas às mulheres, como o sentimentalismo e a preocupação romântica, por exemplo, sua poesia é tudo menos conservadora, e Adília têm consciência disso.

Amar!

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida,
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar... (ESPANCA, 1999, p. 115)

Em Florbela, apesar da temática amorosa, o trato que a autora confere é inovador para sua época. Ela critica o modo esquemático e quadrado de amar ensinado às mulheres, de quem se espera contenção, discrição e a finalidade de toda a sua vida: o casamento. O eu lírico desse soneto deseja amar perdidamente, sem nenhum tipo de limitação. Além disso, ele confronta a ideia de que a mulher deve lealdade a um único amor por toda sua vida. A primavera de cada vida, celebrada por Florbela, diz respeito a viver todas as fases intensamente, sabendo que nada é eterno. Como já foi mencionado anteriormente, o poema de Adília não é transgressor pela escolha de vocábulos ou por falar do desejo feminino simplesmente. A revolução que Adília deseja é a revolução que acontece dentro da casa, e aqui, talvez seja possível também entender

o próprio corpo como uma morada. Nesses termos, o revolucionário e transgressor é algo que parte da própria intimidade.

O contato entre Ana Cristina Cesar e Adília Lopes e suas respectivas precursoras serviu para expor que esse relacionamento não é de fácil entendimento, no sentido de que se compreende em uma primeira leitura, sem a necessidade de investigações mais profundas. A um primeiro olhar, os equívocos imperam em uma poesia que se mostra frequentemente enganosa, dúbia e que se traveste, por vezes, de uma falsa confessionalidade, ou ainda, uma falsa-crítica, aquela que, no fundo, resguarda admiração. Tudo o que, à primeira vista, se mostra como certeza na poesia de Ana C. e Adília, certamente não o é. Apesar de parecer que ambas exclusivamente ironizam e contrariam suas precursoras, bem como a ideia de um outro feminino em geral, e em muitos casos, isso de fato acontece, o resumo desse relacionamento não pode se limitar a um misto de homenagem e negação.

A noção que se buscou estabelecer nessa seção do trabalho é a de que na produção poética de Ana e Adília abre-se um espaço destinado à figura do outro, ou ainda, à outridade poética. Como lembra Beauvoir, a mulher sempre foi vista como uma espécie de outro. Nesse sentido, além do diálogo com a tradição, o outro em Ana C. e Adília é também representado pela maneira como se veem enquanto poetisas e pela forma como escolhem receber suas heranças poéticas, utilizando-as no corpo dos poemas. Mais do que compreender sobre o que pensam as poetisas em relação à autoria feminina, a intenção foi expor que a construção do sujeito feminino em suas poesias é um modo encontrado para tecer uma discussão sobre alteridade poética.

A intertextualidade, já mencionada aqui como uma espécie de desejo de sair de si mesmo e encontrar o outro por meio do texto, impera nas composições poéticas das autoras, e por meio dela, e com o auxílio de outros recursos textuais, foi possível compreender que o resgate do passado operado pelas poetisas é um meio fértil de se reinventar o presente, seja pela reinauguração de personagens femininas, acentuando nelas características antes mal iluminadas, seja pelo diálogo que tecem com outras escritoras, e que, a partir disso, levantam a possibilidade de criar um círculo de discussão intelectual e de cumplicidade feminina. Dessa forma, mais do que comparar exaustivamente o modo como Ana Cristina e Adília tratam suas precursoras ou o modo de aparição do sujeito feminino em seus poemas, o diálogo que busquei apresentar foge do crivo de se comparar puramente as afinidades ou dessemelhanças entre as autoras, e se foca principalmente em refletir acerca de suas produções como forma de iluminar algumas perspectivas em diálogo, tendo em vista que apesar de pertencerem a universos e épocas distintas, ambas parecem figurar como a predileção de uma gama de poetisas

contemporâneas em comum, o que reforça ainda mais a ideia de um círculo feminino de interesses intelectuais e poéticos.

No próximo capítulo, o objetivo é concatenar todos os aspectos de alteridade poética presentes em poemas selecionados das autoras, a fim de fazer emergir, a partir dos detalhes, a visão geral que possuem em relação ao outro, nessa seção, focado não só no diálogo com outros autores, mas também na presença de um eu-leitor. Tanto os recursos utilizados – intertextualidade, citação, palimpsesto – como os assuntos trazidos à tona – o feminino, a alteridade, a ironia – acabam por afinar as intenções dos projetos literários das autoras, que apoiando-se no elemento intertextual e no relacionamento com precursores inauguram um tom comum de versar sempre em busca do outro.

3 RUMO À OUTRIDADE POÉTICA

Os poemas que se reúnem neste capítulo serão analisados buscando a presença de um outro que se mostra pelo diálogo com a tradição. Mais do que apontar e quantificar referências, assumindo assim, a simples influência de um nome citado inúmeras vezes, a intenção é a de assumir um propósito distinto para o elemento intertextual, entendendo-o enquanto memória da literatura, conforme preconiza Tiphaine Samoyault (2008). Ao observar o caminho formativo que a poesia das autoras segue, amadurecendo e se transformando mediante a uma procura pelo outro que se intensifica gradualmente, a presença da memória pode ser analisada pelo viés da própria tradição, do duplo papel do autor-leitor e pelo polo receptor dos textos, o leitor.

A consciência de que existe uma batalha poética entre precursores e herdeiros é uma ideia que já se apresenta por meio da poesia das autoras. O que interessa nessa dissertação é o modo como essa consciência parece render frutos positivos para elas, descaracterizando o que até então havia sido chamado de luta poética, e transformando essa definição em espaço de encontro e de rememoração de uma tradição.

No poema “Onze horas”, escrito em maio de 1968 por uma Ana Cristina ainda adolescente e compilado em *Inéditos e Dispersos* (1985), a consciência de outras vozes na feitura da poesia já aparecia nos versos.

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.
 Para, 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
 (CESAR, 2013, p. 152)

Apesar de ter sido escrito em tenra idade, esse poema é muito significativo para essa pesquisa, tendo em vista que retoma tanto a temática da tradição quanto o possível vislumbre de um eu-leitor. O texto se inicia metalinguístico já que parece falar sobre o ato de escrever por meio de seus elementos: o bloco novo, em branco, o lápis e os pensamentos. No segundo verso, o eu lírico dedica aquele texto a um ‘tu’: “Pensei: a você o bloco, a você meu oco”. O remetente para quem se escreve pode figurar como o leitor, todavia, o poema pode também ser dedicado ao próprio momento de escrita. Essa é uma pergunta que não se responde diretamente, mas as premissas sobre a quem se destinam os versos serão feitas mais adiante.

Seguindo o fluxo do poema, é preciso pensar que apesar de o ato de escrever ser geralmente representado por um momento solitário, há certo paradoxo nisso, já que a mão que escreve nunca se guia por conta própria. Retomando Eliot (1989), o escritor não nasce sozinho, e, portanto, junto ao eu lírico de Ana Cristina jazem “os pensamentos em coro”. Esses pensamentos não existem simplesmente⁵⁴, possuem autonomia e fazem sugestões: rimas e sons mortos. “Para, coisa. Se oculta, rosto.” A voz que aparece aqui e é imperativa em demandar ações de impedimento é provavelmente a mesma voz que compra um bloco novo, ou seja, a voz desse eu lírico que está no meio de um processo de escrita. Mas para quem são destinados os comandos de parar e se ocultar? “Coisa” e “rosto” são destinatários bastante nebulosos, uma vez que ambas as palavras não especificam nenhuma pertença. Uma coisa pode ser qualquer coisa. Um rosto pode ser o rosto de milhares de figuras. Da mesma forma que podemos nos recordar do sentimento de um sonho, sem de fato lembrar nitidamente de seus detalhes, o foco exigido pela ação de parar e se ocultar é na sensação de impedimento, não necessariamente no que está sendo impedido.

Aqui parece haver uma mudança de perspectiva: antes, nos dois primeiros versos, o eu lírico – aquele que está escrevendo e/ou falando sobre escrever – diz possivelmente ao leitor que comprou um bloco e que dedica a ele esse vazio⁵⁵, um branco aberto de possibilidades, o oco. Agora, o mesmo eu lírico parece se dirigir a outra figura. Essa mudança acontece logo depois que as sugestões de rimas e sons mortos aparecem. É possível inferir que o eu lírico conversa com as vozes e, principalmente, com o peso da tradição, tentando afastá-lo. A demanda de pedir que essas sugestões cessem se assemelha a uma encenação de batalha poética, na qual lutar contra as vozes da tradição se torna inviável, uma vez que elas inundam o pensamento de quem escreve da mesma forma que uma lembrança surge no pensamento: irrefreavelmente.

O pedido é que cessem os ecos, a imundície, o braço torto: todas características de um alguém ou algo não-inteiro, de restos, de elementos que sujam o texto. Se no plano sonoro, o eco é uma repetição inevitável da própria voz que se amplia e gradualmente some, o eco de um texto se distingue por não sumir tão facilmente, uma vez que na escrita de um, é sempre possível ler a escrita de outro, atribuindo aqui o movimento palimpséstico intrínseco ao ato de criar. O poço é também uma metáfora interessante já que o seu fim pode representar a conhecida ideia

⁵⁴ De onde surgem os pensamentos em coro? Seriam flashes de memória do lido da poetisa? De uma tradição que se vislumbra e se rememora subjetivamente a partir dos pensamentos?

⁵⁵ Há também a possibilidade de ler essa oferta feita ao leitor como uma proposta criativa. Ao oferecer ao leitor o vazio de um oco, entende-se que cabe a ele completar o sentido do poema, utilizando de suas próprias referências, essas vindas tanto da memória do lido ou do vivido, para ressignificar o texto.

de se estar derrotado, entretanto, o poço de Ana C. possui revestimento verde e lodo, sinais que indicam uma mistura de elementos orgânicos, e frequentemente a fertilidade. A essa imagem se atribui também a ideia de que, em um poço físico, concreto, diferente deste, figurativo, é preciso cavar afundo para se encontrar água, desenterrando obstáculos de terra, sanando lonjuras entre o solo e sua parte mais profunda⁵⁶. No poço do texto, é preciso cavar as terras da tradição, remexê-las e reordená-las, a fim de extrair delas, matéria para construção do poema.

Saltar adentro do poço e se nada de “novo” surgir, o eu lírico pode se afogar no lodo – na amálgama do que já existiu antes, desistindo da tarefa de se diferenciar do que foi escrito, fugindo de um embate entre os precursores que supostamente deseja vencer e se entregando a mesmice e a referenciação de um legado que se repete em unísono, sem nenhum toque de transformação, sendo, portanto, o lodo puro e o sono, a morte de um dos lados desta batalha. “Para que sobre o resto do nada, o sono./ (Sussurro.) Euvocê.” A ideia do sono, então, como uma espécie de morte eufemística a aquele que tentou escrever algo sem se guiar pelas vozes da tradição, seguindo trilha individual, supostamente autêntica, mas não conseguiu, saltou ao poço e afogou-se no lodo de restos de rimas e sons mortos. O “(Sussurro)” aparece quase como indicação cênica, como se representasse a voz de um oráculo, que em tom baixo, exprime um pensamento asseverativo que faz pensar na união daquele que escreve com seus precursores (“Euvocê”), que consciente do processo de escrita, sabe que a inspiração é um encontro poético e que agir em conjunto parece ser a única saída para evitar o afogamento.

A ideia de comparar o ato de escrever um poema com o de escavar um poço, e ainda, dedicar o texto final ao leitor mistura dois entendimentos sobre os recursos intertextuais. Aqui, não há na superfície do texto, de modo direto, a referenciação a outro autor específico, por meio de citação ou epígrafe. Nesse sentido, o texto oferecido ao leitor não deseja ser desvendado como mapa do tesouro, orientando caminhos para descobrir suas fontes. Ao discutir sobre o processo de feitura do poema, une-se o papel de leitor à jornada do poeta, que, ouvindo as vozes de uma tradição lida, não consegue se desvencilhar delas. Em outra instância, a leitura do próprio leitor do poema é também revestida de um papel ativo e participante, uma vez que é a ele que se oferece um oco. Mesmo que as vozes da tradição travem uma espécie de batalha, desejando intensamente se mostrar na superfície do texto, ação que é inevitável e acontece, o texto ainda reserva um lugar à experimentação do leitor, que a partir de sua memória do vivido, pode interpretar o poema inserindo nele a subjetividade de sua interpretação pessoal.

Apesar de não figurar como a representação de um encontro de vozes literais, como

⁵⁶ Pensando na memória do lido, o ato de inserir elementos intertextuais é também o de remexer no próprio baú da memória, procurando nele rastros do passado que se encaixam na feitura de um poema no presente.

aconteceu no poema de Ana Cristina, na poesia considerada de fase inicial da portuguesa Adília Lopes, a consciência da tradição também aparece. A obra estreante de Adília, *Um jogo bastante perigoso* (1985), contém um poema que diz o seguinte:

Os poemas que escrevo
são moinhos
que andam ao contrário
as águas que moem
os moinhos
que andam ao contrário
são as águas passadas
(LOPES, 2018, p. 32)

A ação de um moinho é capaz de gerar energia e isso acontece com o apoio do movimento das águas. Essa cadeia de ações permite irrigar vastas quantidades de terra. Adília insere essa informação, mesmo que implícita, a um poema expressivamente metalinguístico: “Os poemas que escrevo/ são moinhos”. Pensando nessa perspectiva, a analogia de que os poemas são moinhos representaria a ideia de que os poemas geram outros poemas, desencadeando, portanto, um movimento cíclico, reprodutivo, fértil. Mas no poema de Adília, o sujeito ativo da ação de movimentar o moinho são as águas passadas. Se na fala popular, as águas passadas não movem moinhos, na poesia de Adília, elas são diferentes, pois andam ao contrário. O correr da água de um rio é contínuo, não volta, apenas segue em frente seguindo seu fluxo natural, mas as águas que movimentam os moinhos de Adília podem retornar.

O poço de Ana e o moinho de Adília dividem a semelhança de que ambos, em suas naturezas originárias, se guiam por movimentos contínuos – a água do poço só pode ser encontrada quando alguém o escava, resgatando-a de um local profundo e trazendo-a à superfície, no qual, ela é disparada sempre para cima, como um esguicho ou jorro regular; no moinho, a energia é gerada sem implicar nenhum desvio ao curso das águas, que seguem naturalmente o caminho fluído de sua própria correnteza. No caráter poético que esses elementos extraliterários ganham na fina reflexão metalinguística das autoras, o aproveitamento da água do poço se dá pelo ato de encontrá-la ao fundo de uma terra revirada, e de utilizá-la como ferramenta de investigação profunda dos ecos da tradição. A água do moinho de Adília, por sua vez, não obedece ao ciclo natural de sua roda, pois retorna e se traduz em águas passadas, que munidas de sua dupla passagem pelo moinho são mais sábias, pois conscientes do trajeto que seguem. Esse retorno, portanto, não é retrógrado, é revoltado, pois frequentemente implica mudança. Assim como Borges negou a própria temporalidade e discursou infinitamente sobre o tema em diversas obras, a proposta do poema de Adília parece abrir espaço para o diálogo de duas questões: a consciência de que o presente pode mudar o passado, na medida

em que o ressignifica, e a noção de que negar essa ideia é como lutar contra moinhos de vento.

Retomando o clássico quixotesco, uma hipótese sobre o poema de Adília é a de que é inevitável negar a presença e a força da tradição literária. No poema dos moinhos, presente em sua primeira obra publicada, Adília já parecia ter consciência de que a batalha poética entre um escritor e seus precursores é uma batalha em vão, ou ainda, uma batalha contra inimigos imaginários, como acontece no clássico de Cervantes. Se o passado é quem movimenta o presente e é responsável em parte por dar vida ao poema, o poeta é aquele que, observando o fluxo das águas passadas, pode intervir, configurando a elas a possibilidade de serem reinseridas no moinho da feitura de versos.

Nessa mesma obra de Adília, a insistência da presença de outros autores em seus poemas acaba se solidificando e se justificando menos como uma luta entre inimigos e mais enquanto *um jogo bastante perigoso*, expressão que nomeia o conjunto de poemas de 1985. O jogo mencionado por Adília e que aparece implicitamente na feitura de seus poemas e no seu entendimento da arte poética é perigoso justamente porque a ideia de jogo pressupõe sempre uma vitória e uma derrota, mas diferente da nomenclatura da batalha, o jogo também admite a diversão, o companheirismo, a cumplicidade. Não há vencedores ou perdedores nessa trilha poética tracejada por Adília, há, contudo, jogadores armados, cada um com seus próprios moinhos de versos.

Ainda na obra de 1985, há um poema que segue a tradicional receita adiliana e que é significativo para pensar a persistência da ideia de que não há inimizades no jogo bastante perigoso da poesia. O poema diz o seguinte:

Com o fogo não se brinca
 porque o fogo queima
 com o fogo que arde sem se ver
 ainda se deve brincar menos
 do que com o fogo com fumo
 porque o fogo que arde sem se ver
 é um fogo que queima
 muito
 e como queima muito
 custa mais
 a apagar
 do que o fogo com fumo (LOPES, 2018, p. 42)

Sem grande revelação, o sintagma camoniano já se lê sem esforço nas linhas de Adília. Além dele, a voz da cultura popular emana o ditado: “com fogo não se brinca”. O poema parece expor dois sentidos para o elemento fogo: o do fogo literal ou ainda uma simbolização do perigo, protagonizado no dito popular, e ainda, o fogo revestido de uma remissão da tradição literária. Se com o fogo literal não se deve brincar, com o fogo camoniano menos ainda.

Novamente, o vislumbre de um jogo bastante perigoso. Retomando a ideia de um passado que sempre retorna, os versos: “porque o fogo que arde sem se ver/é um fogo que queima/muito/e como queima muito/custa mais/a apagar”. A ideia que Adília parece admitir é a de que o fogo do ditado popular se propaga como uma espécie de aviso, de proibição, de cautela, e principalmente, de algo que se concretiza a partir da repetição: do alerta transmitido de avó para mãe, e de mãe para filha. Talvez, uma tradição do cuidado. Todavia, esse mantra a ser repetido boca a boca parece conferir uma desimportância, uma fragilização provinda de algo que se repete incansavelmente até tornar-se banal, algo que se diz sem muito ensaio, sem pretensões definidas, revestindo a casualidade da cultura oral.

Ao reunir dois tipos de tradição, uma oral e outra escrita, Adília aglomera dois tipos de memória: a do lido e a do vivido, convidando o leitor a utilizar de ambos os dispositivos para completar o sentido desse poema. Apesar do indescritível reconhecimento dos versos camonianos e de sua célebre figura de autor canonizado, o poema de Adília busca diferenciar essa incidência dos versos camonianos na atualidade, resgatando-os do pódio das frases feitas. Nesse sentido, é como se Adília quisesse reafirmar o peso da tradição, o peso de um nome que não se apaga tão facilmente. O modo pelo qual o leitor recebe e pode interpretar esses versos se apoia na memória, uma vez que, primeiro é imbuído da missão de se recordar de um ditado popular – tradição oralizada e já invariavelmente relacionada a uma memória coletiva –, e depois, convidado a acionar, por meio também da memória, dessa vez do lido, os versos canonizados de um autor da tradição literária.

O intertexto deste poema surge como tentativa de resguardar uma memória do lido, e justamente por isso expressa o papel de Adília de autora-leitora. Ao inserir os versos daquele que pode ser entendido também como seu precursor, Adília ao mesmo tempo em que orienta “Com o fogo não se brinca”, está conscientemente brincando com este fogo, remexendo versos consolidados, e fazendo ler nas entrelinhas outro ditado, já que está botando a mão no fogo para tentar falar sobre uma literatura que ainda queimará por incontáveis anos. Se o célebre soneto de Camões carrega o amor e sua contrariedade como temática, o poema de Adília, mesmo sem o dizer, também fala sobre um tipo de amor. Ele aparece a partir de suas reminiscências: o próprio fogo, a ardência de queimar por amor, a vulnerabilidade de brincar com algo que se sabe conscientemente perigoso.

A presença de Camões enquanto representação da tradição e de um precursor da poetisa não agudiza nenhum tipo de rivalidade. A sombra de Camões não altera o formato subjetivo do contorno de Adília. Não há competições, nem sequer o desejo de se transformar no outro, de ser o outro, de vencer o outro. Apesar do ritmo de cumplicidade e do tom de homenagem nos

versos de Adília, a poetisa sabe que a *transformação do amador na cousa amada* não acontece, não há imersão alguma que não seja consciente, e dessa forma, Adília apresenta segurança nos passos de um caminho repleto de outras figuras, mas tracejado e definido por ela própria. “É bom/tu não seres/eu/é bom/eu ser eu/e tu seres tu” já dizia a poetisa nos versos nomeados não arbitrariamente “(anti-Camões)”.

Não houve acesso a documentos que comprovem quando esses poemas de Adília foram escritos, mas a publicação da obra que os reúne acontece quando a poetisa é ainda bastante jovem, com vinte e cinco anos. Com o passar dos anos e do amadurecimento de sua obra, a tradição se solidifica enquanto um traço de composição poética. Isso significa que a sensação de que há palavras estrangeiras àquele texto amalgamadas a sua dicção é aspecto comum, repetitivo e gradual.

Em uma espécie de grupo de poemas reunidos também em *Inéditos e dispersos* (1985) e datados em 1972, Ana Cristina, agora com vinte anos, apresenta seus escritos gatográficos. Esse conjunto de poemas pode ser entendido como um ritual importante para o amadurecimento de sua obra, e principalmente, para o movimento de pensar a tradição cada vez mais como um ato vampirístico, como apontou Maria Lúcia de Barros Camargo nos anos 90. São doze os poemas sobre gatos, dos quais sete possuem uma referência explícita já que carregam o nome de Jorge de Lima e sua *Invenção de Orfeu* como um rodapé do poema. O ponto é que não há sequer um gato em toda a extensão da longa obra de Jorge de Lima, publicada em 1952. A inserção do gato por Ana Cristina pode ser vista como sua própria marca de leitura, se analisada enquanto traço comum de todos os doze poemas. Apesar de a relação com Jorge de Lima acarretar uma boa discussão, a intenção é analisar os poemas pensando em sua projeção de significado para os processos poéticos seguidos por Ana Cristina no restante de sua obra.

Proponho aqui a análise de dois poemas dessa série, o primeiro é o seguinte:

Localizaste o 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 (CESAR, 2013, p. 177)

No início do poema, a ideia de que o tempo e o espaço estão no discurso parece encerrar uma totalidade de coisas que podem estar no texto, ou seja, tudo pode ser capturado pela palavra. Pensando na etimologia do neologismo de Ana, a gatografia poderia representar um modo de escrita feito de uma maneira específica, ou ainda, uma espécie de campo de estudo, seguindo a linha de mesmas terminações em latim, como a iconografia ou a oceanografia, por exemplo. Seria, portanto, a escrita dos gatos? Ou o ato de escrever gato? Em quem Ana Cristina pensa ao se referir aos felinos? A imagem dos gatos é muito fértil e se relaciona com a palavra de mesma raiz, gatuno, aquele que é conhecido por sua malandragem e seus furtos. Não parece uma escolha arbitrária que Ana Cristina tenha escrito sobre esse animal, justamente por ser conhecida pelas vampiragens e por admitir abertamente as ladroagens que pratica. O gato, além de tudo, é um símbolo por si só. Começando pelo fato significativo de que vive sete vidas.

Se no poema “o nome morto vira lápide/falsa impressão de eternidade”, o que garante a longevidade dos que já se foram não se representa puramente pela marca em uma pedra. Enquanto a lápide é representação de algo fixo, que celebra a memória de alguém que já se foi, e que para lembrá-lo, é preciso visitar tal lápide, objeto concreto e pesado que se posiciona acima de um corpo enterrado, o texto e seu intertexto são modos de lembrar que não soterram a presença do morto, impedindo sua movimentação pelo peso que se comprime a ele, pelo contrário: oferecem a oportunidade de continuar produzindo sentidos para além da materialidade do corpo.

Nesse sentido, o momento em que o nome morto vira lápide, vira pedra, fixa e imutável, a impressão que permanece é a de que esse nome não pode mais produzir sentidos, ou seja, não pode mais ecoar pelos tempos vindouros, pois está morto, encerrado. A lápide onde se grava o nome do morto, entretanto, é uma falsa impressão de eternidade, pois o eterno se produz justamente na linguagem, no fato de que aquilo que foi escrito ou dito por um sujeito morto, continua a reverberar, a exemplo do soneto de Camões, resgatado por Adília. Contrariando o ditado popular, o que está dito não está dito. O que está dito pode ser ressignificado. Dito de outra forma, por outro alguém. O poema, portanto, combate a ideia de que as palavras estariam aprisionadas a um invólucro supostamente morto, sem a chance de significar nada que não exale seu próprio eco de mortalidade.

Pensando nos modos de permanência pela memória, Ana parece brincar também com a ideia de que o gato deixa as marcas de suas garras por onde passa, além de que, por viver sete vidas, as marcas se sobressaem, se sobrepõe, existem por cima daquilo que já existiu antes, aspecto que muito se assemelha com a ideia de epigrafia que Fíama Hassse Paes Brandão (2020) propôs.

A ideia de roubo aparece novamente quando é inserida a expressão “presa discursiva”. A presa discursiva pode representar aquilo que está no discurso alheio, aleatória, inconsciente de seu próprio destino de presa, de figura capturada e postulada em texto estrangeiro, obrigada a coexistir. O próprio uso da palavra ‘presa’ já remete a ideia de uma caça. O cio também se aglomera em um mesmo campo semântico, já que ambas as palavras poderiam remeter a uma espécie de animalidade, bestialidade.

No poema, nada escapa da impressão de falsa eternidade, nem mesmo aquilo que é extraliterário: o cio exterior, o gosto frio de cerveja. Se antes esses elementos foram tratados como presas discursivas, sob a vigia do gatografismo que nada deixa escapar, o eu lírico propõe uma brincadeira, já que versos mais tarde diz: “Por mais que se gastem sete vidas/ a presa do discurso começa a recontá-las”. Presa discursiva, presa do discurso. Tudo aquilo que é capturado pela gatografia é uma presa discursiva, todavia, o discurso se faz às pressas. Por qual motivo a velocidade e a movimentação intensa se instauram? A ideia que o poema parece trazer é a de que a temporalidade é questionável, uma vez que não importa a quantidade de vidas vividas pelo gato, essas vidas serão recomeçadas e recontadas constantemente, “sem denúncia/gatográfica que a salte e cale”, ou seja, sem interrupção, sem denúncia qualquer que salte do texto. O ‘gatografar impunemente’ se explica aqui. Não há como punir o ato de gatografar. Esse roubo não é sequer um crime, nas palavras de Ana C. A presa discursiva, nesse sentido, não salta do texto como um gato, a denunciar que não pertence originalmente àquele lugar.

O poema acima parece guardar afinidade com o poema de Adília sobre o fogo de Camões que insiste a queimar. Em ambos, a insistência em recordar da palavra, que não desaparece com as cinzas e não se encerra com a lápide. Ainda na questão da gatografia, o poema que acaba de ser analisado parece uma espécie de manual de como escrever gato, de como as marcas das garras devem arranhar, com que força e precisão, e qual a previsão de sua durabilidade. Em suma: como fazer, como usar, como armazenar para que dure: comandos típicos de um texto instrucional que muito bem poderiam ser aplicados ao questionamento: como fazer com que um texto literário perdure? Como inseri-lo em outros textos? Como mantê-lo atual, consumível? No poema a seguir, ainda presente na mesma reunião de gatografismos, o texto parece uma exemplificação prática do que a gatografia pode ser.

arte-manhas de um gasto gato

Não sei desenhar gato.

Não sei escrever 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 hipopotas ameaçam gato (que não é hipogato)
 Antes hiponímico.
 Coisa com peso e forma do peso
 e o nome do gato?
 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 G A T O
 ameaçado o nome de G A S T O
 ameaçado de morrer na gastura de meu nome
 repito e me auto-ameaço:
 não sei desenhar gato
 não sei escrever gato
 não sei gatografia
 nem...

PUC, 2.10.72 – Biblioteca Padre Augusto Magne⁵⁷ (CESAR, 2013, p. 187-188)

Se no poema anterior, o eu lírico já iniciava sua fala com certa precisão e distanciamento de que a gatografia é um conceito fechado e de que o tempo e o espaço não se gatografam impunemente, em “arte-manhas de um gasto gato” a voz do poema parte do próprio escritor em seu momento metalinguístico de falar e fazer a gatografia. A tripla negação dos primeiros versos remete ao “Sobrevivente” de Drummond, que diz que é impossível compor um poema, mas nos versos finais, confessa que acabou de fazê-lo⁵⁸. Antes de adentrar ao corpo do poema, é

⁵⁷ A inscrição do local no qual a poetisa escreveu este poema é especialmente significativo, uma vez que ela o fez na biblioteca da faculdade que frequentou. Para além da convocação de nomes da tradição e do ato de praticar furtos poéticos, insere-se no próprio texto a indicação do lócus próprio para toda essa experimentação, intensificando a ideia de um eu-autor que é também inevitavelmente e inseparavelmente um eu-leitor.

⁵⁸ Em *Alguma Poesia* (1930), estão os seguintes versos: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade/ Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia. (...) Desconfio que escrevi um poema.”

interessante pensar sobre o título que o nomeia. A artimanha é a arte de enganar alguém em troca de conseguir algo. Essa definição se relaciona diretamente com a maneira como essa palavra está grafada no título, “arte-manhas”, já que a poetisa pode estar se referindo à arte de fazer manha, ou seja, a destreza ou desenvoltura de fazer algo, de demonstrar uma habilidade. Essa característica pertence ao gato, figura que será entendida de modo mais nítido nos próximos versos.

A presença do gato, além de figurar pela própria palavra, pode ser percebida pela própria disposição dos versos, angulosa e fragmentada, típica das heranças modernas de Ana Cristina, mas também como imitação da silhueta dos muros, habitat dos gatos, ou ainda, do seu constante ir-e-vir. O eu lírico afirma: não sabe desenhar gato, não sabe escrever gato, e, portanto, não sabe gatografia, ou seja, não conhece nenhuma das linguagens que o gato pode assumir. Entretanto, prova o contrário, a partir dos versos. A linguagem felina das artimanhas também é desconhecida pelo eu lírico, ou seja, não se sabe quais são suas maneiras de enganar, aliás, enganar a quem? O leitor? Os versos a seguir empilham uma quantidade significativa de referências a T.S. Eliot, poeta moderno com quem Ana Cristina dialogou de modo bastante expressivo. A sua voz aparece por meio de uma citação direta: “Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot)/Eliot e os gatos de Eliot (“Practical Cats”), ou ainda pela menção ao seu personagem J. Alfred Prufrock que protagoniza o poema “*The love song of J. Alfred Prufrock*”.

A obra de T.S. Eliot mencionada por Ana é *Old possum’s book of practical cats* (2018), livro de poemas publicado em 1939, e que inicialmente, era um presente de Eliot aos seus afilhados. O livro menciona que um gato deve ter três nomes diferentes, um familiar, um particular e um secreto. O último, como é colocado pelo poeta, é um nome que “*no human research can discover –/But THE CAT KNOWS HIMSELF, and will never confess*”. A ideia apresentada pelo poema, de que apenas um gato sabe o seu nome secreto, e que não importam as pesquisas humanas, aquela é uma informação que pertence apenas ao gato, se relaciona com uma noção proposta às avessas pelo poema da poetisa carioca: apenas o poeta sabe sobre seus furtos. O leitor pode mapear referências e trilhar origens, mas nem sempre consegue ser bem sucedido nos resultados das buscas, já que elas, nesse caso, dependem⁵⁹ não só da memória do vivido, mas da memória do lido. “Os que não sei/ e nunca escreverei na tua cama”. Nesse verso,

⁵⁹ Ao mesmo tempo em que essa dicotomia apresenta uma possível limitação do leitor, sua fruição não depende exclusivamente da memória do lido, e justamente por isso, o elemento intertextual garante uma abertura interpretativa que reveste o leitor de autoridade sobre aquilo que lê. O poeta, por outro lado, é presenteado pela privacidade do furto poético, garantindo também certa subjetividade de sua obra, que está resguardada por um mistério sempre instigante que a cerca.

o poeta se direciona a um tu que não se declara, entretanto, é possível associar que esse destinatário para quem se escreve, é representado pelo leitor que está acompanhado do ato de ler na cama, com o livro ali, disposto na cabeceira, com seus furtos à mostra, embora irreconhecíveis.

O hipopótamo presente no poema também é uma menção a Eliot e seu poema sobre hipopótamos. Nele, o inglês compara os hipopótamos com a igreja: ambos são pesados, de maneiras diferentes, o primeiro de forma literal, e a segunda de modo simbólico. E as comparações se estendem por todo o texto, sempre opondo sentidos literais às significações simbólicas. O hipopótamo de Eliot ameaça o gato de Ana justamente porque o primeiro é real, dotado de sentidos concretos, enquanto o segundo é hiponímico, ou seja, é específico em relação ao todo, não representa todos os gatos e sim o gato que se faz no poema. Apesar de feita na e para a linguagem, o gato possui peso e forma do peso, remetendo ao peso da tradição literária que molda o felino.

O verso “e o nome do gato?” dialoga diretamente com o primeiro poema do livro de Eliot, no qual ele discute a nomeação dos gatos. A inserção do nome de J. Alfred Prufrock como uma das possibilidades de nome para o gato é muito significativa, já que este personagem representa uma espécie de eu cindido em dois. Em sua canção de amor, que em verdade, nada tem de amorosa, o eu é dividido entre vozes que ora o incentivam a agir, e ora optam por permanecer numa vida inerte. Essa oscilação pode remeter à figura do gato que oscila entre gato propriamente dito e poeta. J. Pinto Fernandes é uma reminiscência de Drummond, e não arbitrariamente faz parte de seu poema nomeado “Quadrilha”. A quadrilha de Drummond também possui fundo de história amorosa, como dá a entender o título de Eliot. Todavia, sua inserção aqui talvez não se explique por essa coincidência, e sim pelo fato de que, apesar de no poema do poeta mineiro, a quadrilha representar a circularidade da dança da festa junina, e porventura, as oscilações dos acontecimentos amorosos, a palavra em si também remete ao bando de criminosos, de ladrões. Nesse sentido, J. Pinto Fernandes é inserido como demonstração de mais um furto.

A tentativa de nomear o gato continua, dessa vez de modos mais sutis: “o nome do gato é o nome de estação de trem”, ou ainda, o gato de Chesire, personagem de Lewis Carroll. O verso seguinte “eu – gato – e a grafia de minhas garras” é ambíguo e retoma a essência do eu dividido do poema sobre Prufrock. O eu continua sendo o eu que escreve ou um desdobramento do próprio gato, já que em seguida é mencionada sua grafia? Para pensar sobre esse eu cindido, é interessante trazer mais uma pista intertextual: o diálogo com Baudelaire por meio também da figura do gato.

Em, “*Le Chat I*”, lê-se:

Vem cá, meu gato, aqui no meu regaço;
 Guarda essas garras devagar,
 E nos teus belos olhos de ágata e aço
 Deixa-me aos poucos mergulhar. (BAUDELAIRE, 1985, p.182)

Da mesma forma que acontece no poema de Ana C., em Baudelaire também há uma afirmação de que não se conhece a linguagem dos gatos no início do poema e esse status vai se transformando à medida que o eu lírico vai sutilmente entranhando essa linguagem e incorporando-a em seu texto, demonstrando certo domínio da língua felina, contradizendo seus versos iniciais, e, portanto, fingindo seu desconhecimento até imiscuir-se ao gato, fundindo-se ela e ele, na mesma matéria. Baudelaire reproduz esse mesmo movimento de amálgama em dois poemas. Em “*Le Chat I*” (1985), o eu lírico de Baudelaire tenta timidamente se aproximar do gato, exprime seu desejo de se unir a ele, de “aos poucos mergulhar”. Nesse primeiro poema, o ar que permanece ao redor do texto é de sedução, o mesmo ar característico do jogo de seduzir e conquistar um gato arisco. Em “*Le Chat II*”, o relacionamento avança.

[...]
 É a alma familiar da morada;
 Ele julga, inspira, demarca
 Tudo o que seu império abarca;
 Será um deus, será uma fada?

Se neste gato que me é caro,
 Como por ímãs atraídos,
 Os olhos ponho comovidos
E ali comigo me deparo, [...]
 (BAUDELAIRE, 1985, p.184, grifos meus).

No segundo poema, o gato já está mais próximo, próximo a ponto do eu lírico se enxergar no felino, “E ali comigo me deparo”. O mesmo acontece com o poema da poetisa carioca, “eu – o gato – e a grafia de minhas garras”. Gato e poeta, ou ainda, gato e eu lírico, são igualados, partes desdobradas de uma mesma essência. O gato se utiliza do poeta para exercer sua gatografia, sua linguagem. O poeta, por sua vez, também se reveste de gato para realizar suas artimanhas.

O poema de Ana Cristina parece ser construído pelo avesso do gato, por suas entranhas, pela descrição do que ele consome, e conseqüentemente, digere. A máxima de Paul Valéry de que “o leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY apud NITRINI, 2000, p.134) é bastante significativa aqui, uma vez que o gato de Ana Cristina é “gato gasto” justamente porque é feito de muitos outros gatos. A crença popular das sete vidas do gato se reconstrói no poema, na

medida em que, vivendo múltiplas vidas⁶⁰, o gato agrega, múltiplas experiências, como o escritor que agrega distintas temporalidades, e se utiliza delas na construção de seu presente. Assim como o galo de João Cabral sempre precisará de outros galos para tecer a manhã, a gatografia de Ana C. sempre precisará de outros gatos para tecer a madrugada.

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
 [...]
 e a gatografia que nunca sei
 aprendi na marca no meu rosto
 aprendi nas garras que tomei
 (CESAR, 2013, p. 187-188)

As estrofes acima dizem respeito ao movimento de recriação – colher e transformar, movimento apropriativo característico da produção poética de Ana Cristina Cesar. Ler o que está rasgado é ler um papel que passou por uma transformação de estado e que agora é outro. Aprender pelas garras é também uma metáfora para apreender pelos traços, pelas marcas deixadas por outros gatos, outros autores. O conceito de palimpsesto, do novo escrito sob o antigo, pode ser visualizado neste poema e na produção geral de Ana C, que se assemelha a “ideia borgeana do palimpsesto, de múltiplas vozes ecoando” (CAMARGO, 2003, p.52).

No poema gatográfico de Ana Cristina, o vislumbre da tradição acontece como pista, como sombra de um corpo que some muito depressa ao virar de uma esquina. Embora isso pareça equivocado, já que há inúmeras referências intertextuais – algumas explícitas – a noção de que o poeta e o gato dividem os furtos e deixam marcas em comum nos poemas e nas pessoas é um tanto sutil, tendo em vista que a poetisa se utiliza da figura do felino para tentar representar uma proposição poética, um modo de ser e compor no universo da linguagem. Ao alongar a temática do gato por doze poemas, Ana parece estar se preparando para um salto qualitativo, transformador, em sua produção, e dessa maneira, utiliza o gato como carona, enquanto procedimento estético.

O gato de Ana, apesar de apresentar características supostamente negativas, a exemplo do fato de que é um gatuno, malandro, furtivo, se reveste de uma espécie de charme, de uma noção de que para furto algo é preciso ser sagaz, é preciso de certa sensualidade, certo jogo de cintura para enganar o outro. Nesse sentido, embora carregue características que, isoladamente,

⁶⁰ Analisar poemas que se utilizam amplamente da intertextualidade, como este, é também compreender que sua interpretação pode ser entendida pela variabilidade de sua recepção, ou seja, pelos modos distintos pelos quais o leitor pode receber esse intertexto, conferindo à obra vidas diferentes. Se neste caso, o leitor pudesse ser capaz de reunir a memória exata do lido que Ana Cristina intencionou acrescentar ao texto, não restaria em sua leitura, a chance de se deparar com a novidade, de relacionar sua leitura também à memória subjetiva do vivido. Nesse sentido, a intertextualidade se mostra também como um modo de observar a abertura de um texto literário.

pareçam inconvenientes, o conjunto e o objetivo desses modos de ser não passa de um jogo. O eu lírico desses doze poemas gatográficos constantemente brinca com a ideia de que o gato e o poeta são desdobramentos da mesma essência. Mesmo que o eu lírico se compare ao gato, ele sabe que são divergentes, todavia, essa divergência não se explicita por meio de sentimentos negativos de desassociação. O gato é figura em quem não se pode confiar, mas a quem não se resiste. A relação é menos a de agudizar opostos e mais a ideia de se entregar aos feitiços de um procedimento que moralmente se diz errado, mas literariamente não o é: o furto poético.

No poema de Adília analisado a seguir a ideia da tradição diverge da noção erguida por Ana Cristina sobre o gato. Se na autora carioca o gato possuía inúmeras qualidades que o tornavam não confiável e simultaneamente sedutor, em Adília a ideia de Musa chega como um aviso prévio de atenção.

A minha Musa antes de ser
a minha Musa avisou-me
cantaste sem saber
que cantar custa uma língua
agora vou-te cortar a língua
para aprenderes a cantar
a minha Musa é cruel
mas eu não conheço outra (LOPES, 2019, p. 28).

A Musa de Adília chega com uma mensagem já significativa: cantar custa uma língua. Em detrimento de fazer a poetisa aprender a cantar, a Musa corta sua língua, ou seja, adentra ao poema carregando a simbologia da musa – a de ser uma fonte de inspiração para os poetas, mas seu procedimento aqui não é o de ser uma espécie de estátua contemplativa. A musa de Adília não é paisagem para se olhar, ela interfere diretamente na criação do poeta quando brinca sobre o preço de se fazer um poema e quando, ao roubar-lhe as ferramentas de feitura, impõe, em tom de desafio, que o poema se faça, mesmo assim.

O que pode se depreender da língua enquanto pagamento poético da inspiração? Adília, em posição de ironista, ao mesmo tempo em que se aproxima da figura da tradição, a afasta, movimento semelhante ao do gato de Ana Cristina que ora está distante, ora funde-se ao poeta. Entretanto, a Musa não é vista como a própria poetisa, e sim como algo que ela possui por um momento, “a minha Musa”, para logo em seguida inserir uma cisão: o corte da língua. A exploração dessa expressão nada mais representa que a via dolorosa do aprendizado que só se dá por meio da punição. Como a representação de um pai ou de um professor que castigue o filho ou aluno, a Musa adentra ao poema dotada de certa hierarquia. Nesse sentido, o jogo bastante perigoso da poesia se estende a esse poema, publicado em *A pão e água de colônia*, (1987) dois anos depois. Se o jogo de Ana com o gato é um jogo de sedução, aqui, certamente

se vê que o preço de perder é o corte da língua, a perda de quem permite ao poeta o dizer, o cantar.

O canto de Adília, entretanto, apesar de falar sobre a crueldade que a Musa pode causar, não é canto paralelo⁶¹. Ele não apenas apresenta a figura da Musa, que por si só já é bastante significativa para pensar a tradição e a inspiração poética, como também traz a noção de “língua”, possível de ser lida pelo menos de duas maneiras: a primeira é o modo mais literal de compreensão, a língua enquanto parte do corpo humano, instrumento capaz de fazer falar. A outra maneira de pensar a língua é enquanto expressão idiomática viva que carrega todo um arcabouço cultural de um determinado lugar. Nesse sentido, no verso “que cantar custa uma língua”, o sentido é o de que o canto da poesia custa o domínio da língua, o conhecimento de suas vertentes, de seus detalhes, de sua riqueza cultural. É como se a Musa lhe dissesse que escrever depende dessa consciência, menos no sentido de que é preciso saber de tudo que já foi dicionarizado, e mais no fato de que o poeta precisa ser alfabetizado poeticamente, conhecer seus antecessores e fazer uso deles, quase como a indicação de que se deve fazer bom proveito de seus paideumas pessoais. Caso esse não seja o cenário, a punição aparece: “agora vou-te cortar a língua”, língua muscular, anatômica, concreta.

O que parece estar sendo dito por esse eu lírico é que se o poeta não sabe fazer o uso da língua como ferramenta para investigar possibilidades, que ele perca sua forma de se expressar, para assim, se aventurar na tentativa de cantar sem o instrumento que o ampare. Se em “Onze horas” (1985), o eu lírico de Ana C. se aventura na jornada de tentar escrever ignorando o coro de vozes que escuta e descobre que, sem essas presenças, é impossível produzir sentidos, uma vez que qualquer tentativa de expressão já é investida de diálogo e referência ao outro, a tentativa de aprender a cantar sem a língua – elemento físico –, sem um instrumento que sustente a voz, é igualmente missão impossível. A ideia postulada pelo poema é a de que, além desse impedimento físico que a cisão na língua acarreta, há também um impedimento simbólico, já que sem o arcabouço de uma língua e de toda a tradição que a acompanha, não é possível expressar-se.

Tendo observado o importante e incontornável papel da tradição nos poemas analisados, a reflexão que gradualmente se constrói é a de pensar no modo como se portam os elementos intertextuais inseridos pelas autoras em seus textos. Ao mesmo tempo em que se admite a presença do outro pelas figuras da tradição e pela interpretação da tradição que as autoras

⁶¹ O poema discorre sobre a Musa ao mesmo tempo em que se referencia à uma outra espécie de musa, essa materializada, exposta pela figura de Sophia de Mello Breyner Andresen e seu poema presente em *Livro Sexto* (2003), e também intitulado *Musa*.

possuem, essa presença é iluminada também pela possibilidade de interpretar os intertextos entendendo-os enquanto marcas de leitura das leitoras que Ana e Adília certamente são.

Levando essa perspectiva em consideração, a proposta que se anuncia é a de pensar a arte poética de Ana C. e Adília como uma poética da leitura. Nesse tipo de entendimento, todas as duplicidades são consideradas e entendidas como modos de se abrir ao outro. A duplicidade se inicia com a ideia de que Ana e Adília são simultaneamente autoras e leitoras, e com o fato de que esse caráter transitório se expõe no corpo dos textos, pelos intertextos, também compreendidos como marcas de leitura. A abertura e a alteridade ainda podem ser dimensionadas pelo polo receptivo dos textos, ou seja, pela possibilidade aberta que o leitor possui de completar a obra literária resgatando suas experiências do lido e do vivido. A leitura é um vínculo que reúne os aspectos da outridade das autoras, uma vez que é por meio dela que os intertextos acontecem, assim como as citações, as epígrafes, o modo palimpséstico de encarar a literatura. Anterior a escritura, a leitura pode ser encarada como laboratório da escrita, fazendo com que seja válida a reflexão sobre uma poética que se baseie nessa atividade.

3.1 A POÉTICA DA LEITURA

Ao falar de uma poética da leitura, considera-se que a leitura é um modo ativo e participante da criação de textos literários, que pode ser posicionado, sem competição com o ato de escrever. O elemento intertextual, portanto, reúne essas duas atividades – leitura e escritura –, tornando clara a relação que um autor possui com aquilo que lê, com sua biblioteca, com as leituras que realizou e que antecederam a escrita do texto, com o que foi armazenado pela memória, e depois, rememorado, subjetivamente no momento de escrever.

O intertexto, quando inserido, pode ser interpretado de muitas maneiras. O leitor pode ativar sua memória do lido, reconhecendo sua origem, como também pode acionar a memória do vivido, atribuindo ao elemento intertextual, uma interpretação subjetiva. Por conta dessa abertura à interpretação do outro, o texto que é intrinsecamente intertextual é também constituído de uma descontinuidade, de um não acabamento, tendo em vista que seu sentido pode ser ressignificado infinitamente. No entendimento de Samoyault (2008, p. 77), escrever, é, portanto, “[...] repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada”.

Infringindo os postulados da individualidade, considerar os elementos intertextuais como uma outridade da linguagem poética é compreender que a literatura, assim como a memória, pode ser visualizada como tecido contínuo e coletivo, podendo pertencer a todos na medida em que a autoria e autoridade sobre um texto é deixada de lado quando se admite que qualquer palavra sempre se referencia a outra.

Falar da poética da leitura, entretanto, não é apenas se referir à abertura do texto ao outro, possibilitada pela interpretação do leitor. É também, nesse caso, falar das autoras. A multiplicidade de papéis interpretados pelas poetisas aqui estudadas pode ocasionar uma espécie de intimidade ao inserir o outro leitor nas poesias, muito provavelmente porque elas próprias ocupam esse papel e esse entre-lugar de serem simultaneamente escritoras e leitoras. Não estão nesse lugar todos os autores? O ponto é que apesar de todos os autores trazerem para a escrita suas experiências de leitura, nem todos explicitam suas marcas. Embora, o conceito de intertextualidade possa ser entendido como esse rastro de leitura que traça um destino cheio de figuras outras para o poema, as marcas de leitura aqui serão entendidas como mais do que simples referências – diretas ou não –, serão uma forma de entender esses intertextos de modo mais a fundo, pensando a partir do eu-leitor das poetisas, e de como esse eu-leitor escapa e se mostra, ainda que timidamente, nos poemas.

Para melhor compreender a noção de poética da leitura, utilizo das análises de Emir Rodríguez Monegal (1980) sobre a obra de Borges. Assim como Ana Cristina e Adília tiveram

a infância e adolescência recheada por muitas experiências com a leitura, com Borges não foi diferente. Já desde pequeno tentava imitar autores espanhóis consagrados como Cervantes, dando pistas muito precoces de seu projeto menardiano. Por meio de *Borges: uma poética da leitura* (1980), é possível delinear um panorama de reflexões sobre a presença de um eu leitor nas obras do argentino. Considerado caminho comum, atribuir um papel passivo ao receptor dos textos, o leitor, é uma noção que se distancia da proposta poética das autoras. A figura do leitor possui relevante função na obra de Ana e Adília, uma vez que é ele quem soma as redes de contato e de referências, dando forma a um desenho apenas pontilhado pelo autor. Ao utilizar dos diálogos de Monegal sobre Borges, a intenção, entretanto, é a de observar o eu-leitor que reside no próprio autor e compreender essa dupla identidade.

No capítulo “O leitor como escritor”, Monegal reflete sobre a personagem Pierre Menard enquanto modo de entender a poética da leitura. Através do conto, é possível compreender que o que é postulado por Borges é o fato de que a crítica – entendida aqui como a própria leitura – é tão criativa quanto a própria ficção. Menard, por meio da reescrita da obra de Cervantes e de sua conseqüente leitura, interpreta também o papel de crítico. Na visão de Monegal, entretanto, o conto apresenta a impossibilidade da crítica enquanto crítica científica, o que resulta na fundação de uma disciplina poética que “em vez de fixar-se na produção da obra literária, se voltasse para a leitura” (MONEGAL, 1980, p.80). Nesse sentido, a leitura se tornaria o principal modo de refletir sobre a literatura, revestindo-se simultaneamente de ato criativo e crítico.

Ao passo que para Borges, o autor e o leitor se equiparam⁶², Monegal analisa outro conto além de Pierre Menard que é significativo para pensar essa relação. O exemplo é de *História universal da infâmia* (1935), no qual se apresenta uma reunião de biografias de personagens que não existem, além de uma quantia expressiva de histórias escritas por outros autores. Borges aqui figura enquanto leitor e escritor, ao que Monegal “implicitamente (...), postula que reler, traduzir, são parte da invenção literária. E talvez que reler e traduzir são a invenção literária. Daí a necessidade implícita de uma poética da leitura” (MONEGAL, 1980, p.81).

Na trilha de leitura, releitura e tradução como parte inventiva da literatura, Monegal também menciona as citações de outros autores utilizadas por Borges como um meio de ressaltar o caráter universal da literatura, trazendo à tona a reincidência de temas, e, portanto, do eterno retorno que os livros propiciam, ou ainda, do retorno possibilitado pelo elemento

⁶² “Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, desculpe-me o leitor pela descortesia de tê-lo usurpado eu previamente. Nossos nadas pouco diferem; é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu o seu redator”. (BORGES, 1998, p. 12)

intertextual entendido enquanto memória. Além disso, enquanto as citações reforçam esse espírito criador conjunto, fundido, o autor visto como autoridade vai gradualmente se dissolvendo, já que sua escrita é inegavelmente composta de muitas vozes, e não de uma individualidade marcada. Ao acreditar que não há hierarquia entre escritor e leitor, Borges pontua também, por consequência, que a leitura faz tão parte do ato de criar quanto a própria escritura, pensamento que vai ao encontro dos estudos de Compagnon sobre a citação.

O texto “Borges e eu” publicado em 1960 em *O fazedor* mostra a convivência de dois Borges, o escritor e o leitor. Insiro aqui apenas um trecho dele:

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. (...) (BORGES, 2008, p. 42).

O trecho demonstra um desejo de separar nitidamente duas personagens: Borges-escritor e Borges-leitor. O primeiro é aquele com quem as coisas acontecem, aquele que se mostra publicamente, enquanto o segundo se apresenta como parte de um cotidiano muito banal, comum, íntimo. O conto se constrói especialmente pelas distinções entre as duas personagens, entretanto, ao correr de suas linhas, é visível que essa separação é impossível, uma vez que as personagens são partes desdobradas de uma mesma pessoa. Embora, a existência de múltiplas facetas seja possível, no caso do ofício de escrever, o Borges-escritor não consegue se desvencilhar do Borges-leitor, uma vez que se nutrem mutuamente. Por conta disso, o narrador-leitor vai aos poucos percebendo que compartilha os gostos com o escritor, e que coincidem existência num mesmo corpo, pessoa materializada.

A dependência do eu-leitor se visualiza no trecho “eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica”. É da experiência da leitura e toda a bagagem cultural que a acompanha, que o eu-escritor constrói sua literatura. Enquanto o escritor depende do leitor, o contrário também acontece, já que se confessa “essa literatura me justifica”. A escrita permeada pela leitura é combustível para que o eu-leitor continue fazendo suas leituras, num ciclo infinito e interdependente. Ao final do conto, se admite “Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro”. Depois de lido e depois de escrito, a literatura não pertence mais ao autor ou mesmo ao leitor. Ela pertence à linguagem. Ao admitir que perde tudo, demonstrando certa fraqueza, é possível assumir que esse eu leitor

é mortal, passível de desaparecer, findar. Todavia, o eu escritor permanece já que sua figura estará eternamente relacionada a sua criação.

Engana-se quem pensa que o eu leitor simplesmente evapora, sem deixar vestígio ou traço de sua presença. É nesta lacuna que se insere a ideia dos precursores, já comentada anteriormente. A noção de que o escritor-leitor possa também sobreviver, para além da materialidade da vida ou da memória da obra, reconhecível como presença em textos de outros autores. Na última frase do conto, Borges – no plural – admite que ele próprio não sabe dizer quem escreveu aquelas palavras. Levando isso em consideração, é possível pensar que o leitor instaurado no autor como uma faceta outra também é capaz de exercer o ato de criar. Pensando no leitor comum, ele também é dotado de certa capacidade criativa, uma vez que pode decidir o caminho interpretativo dos textos, construir sua significação a partir do próprio repertório de leitura – principalmente no que diz respeito aos intertextos. Entretanto, essa capacidade figura como ação no próprio universo desse leitor, em suas percepções pessoais, enquanto o leitor-autor utiliza dessas percepções para a criação de um texto outro.

3.2 AS BIBLIOTECAS DE ANA E ADÍLIA

Essa amostra do desenvolvimento do papel do leitor na própria ficção é trazida para pensar em movimento similar que ocorre nas obras poéticas de Adília e Ana C. O movimento não é necessariamente idêntico ao de Borges que desdobra seu eu-autor em dois explicitamente com a criação de um segundo Borges. Mas há certas nuances que permitem observar o reconhecimento das poetisas enquanto leitoras em seus poemas. Em Adília, a presença de elementos como a biblioteca e o próprio livro materializado são constantes.

A biblioteca baralhada
quero arrumar
aqui quase tudo é desordem
e eu quero ficar

Isto não é o convite à viagem
é o convite a ficar

Nem luxo nem volúpia
inquieta e desordem
por ordenar

Uma alma calma
quero encontrar
em mim

E eu quero ficar
para sempre
aqui (LOPES, 2006, p. 24)

Seguindo o padrão de grande parte dos poemas de Adília, o lido acima também apresenta um diálogo com outro texto: o “Convite à viagem” de Baudelaire. No texto do poeta francês, as imagens criadas são de ordem e de beleza em contraposição à desordem das palavras de Adília. Se Baudelaire sonha em visitar Cocanha, ou seja, seu texto é escrito em termos imaginativos e de desejo de se alcançar algo que não possui, o eu lírico de Adília já está em algum lugar, e mesmo que ele se apresente como desordenado, sem luxo ou volúpia, o desejo é permanecer e organizar tudo, arrumar o poema como quem arruma a casa, como relata em seu “Louvor do lixo” (2019, p. 83). O convite feito ao eu lírico não é o de partir, ou ainda, pensando no poema de Baudelaire, o de partir em busca do belo, mas sim de encontrar o belo e o calmo soterrado na desordem.

“Uma alma calma/quero encontrar/em mim” remete ao fato de que, talvez, o eu lírico se veja absorto pela desordem do ambiente, e para encontrar-se calmo, é necessário impor essa calma pela ordenação, por saber onde estão acomodados todos os livros dessa biblioteca baralhada, por saber exatamente onde estão e quais são esses elementos outros, dispostos a

serem inseridos em texto. Aqui, de modo implícito, se trava um diálogo também com Fernando Pessoa.

Não sei quantas almas tenho

Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem achei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é,

Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.
Sou minha própria paisagem,
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.

Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo: «Fui eu?»
Deus sabe, porque o escreveu. (PESSOA, 2021, p. 48)

Neste texto, o eu lírico de Pessoa afirma que relê o que escreveu munido do sentimento de uma grande estranheza, como se sentisse desapossado daquilo que leu, como se não reconhecesse ali as suas palavras. A despersonalização de Pessoa se demonstra na instabilidade de almas encarnadas por ele, que enquanto corpo vivo e material, assiste sua própria passagem, sendo movido não pela inércia, mas justamente pelo que é diverso e móvel, por aquilo que nasce e ele não reconhece como seu. “Quem sente não é quem é”, portanto, o sentimento expresso pelo texto não pertence ao escritor enquanto materialidade, mas a sua diversidade de almas, que por serem múltiplas, não permitem nenhuma espécie de calma, opondo os elementos de calma e solidão aos de alvoroço e multidão.

Sendo constantemente despossuído e atravessado, o eu do poema torna-se “eles e não eu”, e por conta dessa fusão de presenças, sente-se perdido: “Não sei sentir-me onde estou”. Na tentativa de se encontrar, o eu lírico se põe a ler a si próprio, “Por isso, alheio, vou lendo/como páginas, meu ser”. Numa espécie de esquadrihamento daquilo que é, ele se admite constituído por aquilo que leu, impondo nestas leituras, um caráter de reconhecimento tão grande que elas passam a colocá-lo em dúvida sobre o que ele próprio é, sobre o que leu, sobre o que escreveu,

como se todas essas instâncias se misturassem em certo nível. Se no poema de Pessoa, afirma-se que não é possível possuir alma e calma simultaneamente, o desafio proposto por Adília é exatamente de encontrar uma alma que seja calma e que esteja presente nesse eu lírico tumultuado e desordenado.

A ordenação de uma biblioteca baralhada impõe, nesse sentido, o conhecimento de cada um dos livros que a compõem. Para arrumá-los, é preciso conhecê-los, e na biblioteca de Adília ler a lombada dos livros na intenção de organizá-los em ordem alfabética talvez não seja o suficiente. A inserção de um eu que não se descreve claramente abre a possibilidade para interpretá-lo enquanto uma fusão de eu-autor e eu-leitor, assim como Borges fez em seu conto. Embora no texto do argentino, essa relação seja nítida, aqui, diante de um texto dotado de intertextualidade, é possível interpretá-lo a partir de suas lacunas e ausências. O desejo que o eu lírico expressa de permanecer até que tudo seja feito apresenta a ideia da organização dessa biblioteca como um trabalho a ser cumprido e a noção de que através da arrumação, é possível se livrar da desordem e ganhar em troca a possibilidade da biblioteca como um lugar para se viver. Aqui há também uma reminiscência do que a própria Adília entende como arte poética, e que discorre sobre, em seu poema de mesmo nome, quando compara a escritura de um poema ao ato de pescar um peixe para depois, livrar-se dele.

Nesse caso, o ato de se livrar de uma coisa para conseguir completá-la, entretanto, é construído por uma diferença, já que neste poema, todos os verbos estão no modo infinitivo: “arrumar”, “ficar”, “ordenar”, “encontrar”, o que transmite a sensação de que a arrumação da biblioteca baralhada é uma ação constante e inacabada, tarefa habitual que o poeta precisa assumir diariamente para poder construir seu texto, e nele, encontrar uma alma calma. Mesmo sem inferir um diálogo intertextual explícito, como aconteceu com o poema acima, este propõe também pensar sobre a noção de uma literatura despossuída, na qual os ofícios de ler e escrever se equiparam.

50 anos

Talvez escreva
poemas
que já li
que outros já escreveram
que eu mesma já escrevi
esqueço-me
da minha vida (LOPES, 2019, p. 116)

Sentir-se despossuído da própria escrita abarca uma discussão sobre a flexibilização da autoria e da autoridade de um texto literário. No momento em que se admite que é possível ter escrito poemas já lidos, escritos por outros, observa-se, pela não distinção clara, a presença de

um eu-autor que é também eu-leitor. Mais do que essa presença, cabe afirmar também que o incerto “talvez” do poema de Adília se relaciona com o modo pelo qual o intertexto é inserido em suas obras, misturando suas palavras às palavras de outros pelo modo desordenado que surgem, como flashes de memória. Esquecer-se da própria vida é também dar espaço à lembrança de outras vidas, relembradas pela experiência de leitura, que, sendo tão importante ao ato de escritura, equipara-se a ele, complementando-o. A lembrança e o esquecimento tornam-se para a poética da leitura um modo importante de conferir ao elemento intertextual uma característica de novidade, com a qual é possível deslumbrar-se.

De modo que as experiências da memória do lido e vivido coexistem na poética de Adília, outros poemas remontam a este, criando a partir do título a linearidade de toda uma vivência atravessada pela leitura.

12 anos

Mudar de idade
apaixonar-se
comer fruta
dias inteiros a ler (LOPES, 2019, p. 113)

Mudar de idade é crescer, e crescer é, invariavelmente, vivenciar experiências diversas e de naturezas distintas, que se acumulam ao longo da vida, sendo algumas extraordinárias, outras banais, e outras ainda demonstrações de uma constância. Se aos doze anos, a passagem do tempo e dos dias é contada pela leitura, “dias inteiros a ler”, aos quarenta e sete, Adília propõe a releitura:

47 anos

Tagarelar com as amigas
beber café
reler poemas
viver com os gatos (LOPES, 2019, p. 114)

Os hábitos se transformam, saindo da doçura e inocência de uma fruta ao amargo sóbrio de um café. A leitura, entretanto, continua sendo hábito fiel, constante. Trinta e cinco anos de distância entre a idade desse eu lírico, que julgo ser o mesmo pelo posicionamento seguido dos poemas, que se sucedem no livro, não foram capazes de mudar a natureza da experiência da leitura, que se modifica minimamente, pois aos doze tudo parece ser novidade, e conhecer é o verbo que mais se utiliza, e aos quarenta e sete, impera o ato de reler, de conhecer muito bem aquilo que já se conheceu pela primeira vez um dia. Aos cinquenta, a ação de ler ou reler sequer se opõe, assim como ler e escrever parecem se demonstrar como facetas de um mesmo ofício. Não interessa mais, nessa idade, saber com certeza se aquilo que foi escrito realmente pertence

a esse eu lírico. A autoridade sobre o texto, portanto, se esvai, ficando a lição de que depois de ter empenhado toda uma vida lendo e escrevendo, os elementos intertextuais servem como memória tanto do lido quanto do vivido, uma vez que essas duas instâncias não mais se separam. Cabe aqui lembrar as palavras finais do conto de Borges, “Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro”, agudizando a ideia de que a falta de linhas que tracejem divisórias nos ofícios de ler e escrever são também demonstrações de que nunca se possui a linguagem para si próprio, sendo o eu e o outro figuras que se misturam, como a lembrança e o esquecimento.

Em ambientação que se pode considerar semelhante, um poema de Ana Cristina, ao também discutir sobre uma prateleira de livros, coloca em reflexão sua dupla identidade de autora-leitora e do relacionamento orgânico e interdependente que se instaura ali.

Tenho arrumado os livros.
Tiro de uma prateleira sem ordem e coloco em outra
com ordem. Ficam espaços vazios.
Hora em hora.
Não tenho te dito nada.
Ligo para os outros.
O que eu poderia dizer é perigoso: certeza (assim como
eu disse: daqui dez anos estarei de volta) de que nos
reencontramos, cedo ou tarde.
Mas não sei mais quando.

Cedo ou tarde reencontro – o ponto
de partida. (CESAR, 2013, p. 304)

Apesar deste poema ser usualmente interpretado como a expressão de um sentimento de partida da vida, considerando o suicídio da autora, que sucede poucos dias depois da data atribuída à feitura deste texto, outubro de 1983, a possibilidade de enxergá-lo enquanto metalinguístico se aproxima de um desejo expresso por Ana em “Três cartas a Navarro”, no qual é dito que textos póstumos são deixados, acompanhados por um pedido:

[...] não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os signos. (CESAR, 2013, p. 316)

Nesse sentido, afastando a interpretação do texto de uma explicação biográfica, que atribui sentidos pessoais ao texto literário, enxergá-lo como possibilidade interpretativa que discute sobre a presença da tradição é opção produtiva que ilumina a figura da autora por seu projeto literário, não contribuindo para a leitura de seus textos considerando-os puramente como produtos do mito romântico de seu suicídio.

Voltando ao texto, a ação de arrumar os livros, neste poema, é também permeada pela

noção de ordem e desordem, remontando ao clima da biblioteca baralhada de Adília. O movimento de mudar os livros de uma prateleira de lugar, e cabe aqui, a sensação de que a palavra do poema, lida de modo metonímico pela imagem do livro, está sempre em constante viagem, sem nunca chegar a um destino final, oportuniza a criação de espaços vazios. Nesse momento, se insere um interlocutor oculto: “Não tenho te dito nada./Ligo para os outros.” A quem se destina o silêncio do eu lírico? Quem são os outros? Na turbulência de vozes que podem ser ouvidas neste poema, cria-se a ideia de que o eu lírico, investido de sua dualidade de eu-autor-leitor, ao arrumar sua prateleira de livros, e portanto, sua biblioteca de referências, deixa lacunas a serem completadas.

Cabe a quem preencher as lacunas vazias das prateleiras de livros? O poema, parecendo ser destinado ao leitor, a quem não se diz nada, mesmo simultaneamente dizendo, expõe um processo de escritura atravessado pela experiência de leitura da biblioteca pessoal de um autor. Ao mesmo tempo em que se tem contato com os livros de uma prateleira, tentando domá-los e impor uma ordenação, não se diz nada ao leitor. O terceiro elemento com quem se dialoga aqui, “os outros” para quem se liga, pode ser entendido como as vozes da tradição literária, que mesmo disposta em linha – tanto no modo enfileirado de se colocar os livros, como em linha de ligação telefônica –, não completam a prateleira, disponibilizando lacunas que apenas o leitor pode preencher.

A partir do sétimo e do oitavo verso é possível vislumbrar uma junção do eu-leitor com o eu-autor. Em diálogo com os “outros” da tradição, lê-se: “O que eu poderia dizer é perigoso”, compreendendo que quem diz algo no poema é aquele que o escreve, que se manifesta diretamente pelas palavras, o eu-autor. Depois do verbo de enunciação e dos dois-pontos, entretanto, a mensagem muda de emissor, sendo dita agora, pelo eu-leitor: “certeza de que nos reencontramos, cedo ou tarde”. O encontro definitivo que se impõe por essa mensagem é entre o eu-leitor e “os outros”, figurados como representantes de uma tradição que, não sendo interpretada e lida puramente por aspectos temporais, sempre retorna: “(assim como eu disse: daqui dez anos estarei de volta)”.

O eu fundido em leitor-autor afirma ainda que sabe que o encontro acontecerá, mas não quando. Cedo ou tarde, sem nenhuma indicação temporal exata, o ponto de partida é reencontrado. A leitura metalinguística desse poema permite relacioná-lo ao entendimento de intertextualidade que foi proposto por Laurent Jenny (1979) de que o elemento intertextual sempre apresenta uma linearidade nova que se estala, permitindo ao leitor, ler o intertexto como um novo ponto de partida, e escancarando que sua inserção é um modo de coabitar tempos distintos. De modo semelhante aos poemas de Adília, que por se sucederem, criam uma

interpretação conjunta de textos fragmentados, é possível ainda, ler este poema de Ana Cristina, considerando dois outros poemas como seus pares interpretativos.

A ponto de
partir, já sei
que nossos olhos
sorriam para sempre
na distância.
Parece pouco?
Chão de sal grosso e ouro que se racha.
A ponto de partir, já sei que
nossos olhos sorriem na distância.
Lentes escuríssimas sob os pilotis. (CESAR, 2013, p. 306)

No primeiro poema desses textos que escolhi reunir por temática afim, o eu lírico está perdido, demonstrando não saber quando encontrará o ponto de partida. No texto que se lê páginas adiante, o lugar de onde se escreve não é mais a prateleira de livros por ordenar, e sim, o próprio ponto de partida. O eu lírico novamente remete a um interlocutor: “já sei/que nossos olhos/sorriam para sempre/na distância”. Ao ponto de partir, e aqui, entendendo a partida como o início da própria escrita, é possível interpretar um vislumbre do relacionamento cúmplice de dois polos, que mesmo distantes, se afinam em mesmo tom, pois estão a sorrir em um mesmo tempo passado, que apesar de já ter ocorrido, não foi terminado⁶³, como se indica pelo uso do verbo “sorriam” no pretérito imperfeito.

A afinidade cúmplice de duas figuras que se cumprimentam com um sorriso simultâneo, mesmo à distância, pode parecer relação insuficiente para descrever o contato entre um escritor e a tradição que se remonta até ele. “Parece pouco?” antecede a explicação de um relacionamento no qual a admissão de cumplicidade se demonstra um antro de proteção, já que o chão de sal grosso poderia ser interpretado como o local onde se fincam raízes que crescem e se desenvolvem para além do chão, pois estão sob proteção cuidadosa.

Os olhos que antes “sorriam” em tempo passado e inacabado agora “sorriem” atestando a permanência do ato, assim como seu caráter presente. Em contraposição ao verso quase idêntico não fosse pela mudança temporal do verbo, a disposição das palavras também se altera. Se no passado inacabado do poema o ponto de partida, a afirmação “já sei”, a união de locutor e interlocutor “nossos olhos”, o ato de sorrir e a localização dessa ação, se expõem de modo fragmentado, demonstrando pausas sonoras, sua segunda e minimamente modificada ocorrência aparece quebrada apenas em dois versos, que, quando lidos separadamente separam duas afirmações: no momento em que a partida está prestes a ser iniciada porquê de fato, ela

⁶³ Cabe aqui refletir sobre a capacidade da poetisa de coabitar temporalidades, ultrapassando a noção de que o passado simplesmente acaba e se enterra.

será, se estabelece a certeza de algo; e, os olhos sorriem naquele mesmo momento prestes a partir. O último verso revela que os olhos do poema não enxergam apenas seu interlocutor de modo nítido, sem interferências, mas o observa, sorrindo, com lentes que transformam a visão que têm dos pilotis, pilares que sustentam todo o peso de uma construção, e não arbitrariamente se posicionam como a última palavra de todo o poema, como se sustentasse seu peso.

Páginas adiante, a figura do ouro que se racha pode ser melhor entendida, quando lemos:

Volto pra você.
Sempre estive aqui,
nunca me afastei do ouro de Itabira.
A mulher barbada me espia com olhos de Lúcifer.
Fala em Kardec, e eu me reviro em agonia:
já não, agora não,
a água ainda não está no ponto.
Me espere. (CESAR, 2013, p. 308)

O verso que se inicia relata uma volta, tornando implícito que a partida, por fim, aconteceu. A ida, portanto, é reversível, uma vez que se volta, esboçando o cíclico movimento de escritura da poesia, na qual os rascunhos e manuscritos são mais do que usuais neste processo. Os versos que mencionam a figura do ouro neste e no poema anterior demonstram antes uma ruptura: o ouro se rachando, encontrando nas próprias ranhuras, pedaços individuais de algo que antes era inteiro. No verso “nunca me afastei do ouro de Itabira” não se nega a rachadura, apenas a distância, o que significa que é possível manter-se próximo mesmo em fragmento, dialogar com a tradição mesmo transformando-a. O relacionamento nutrido entre a poesia de Ana Cristina e o modernismo brasileiro, simbolizado ali pela presença sutil de Drummond, nunca se findou, mesmo apresentando rupturas.

A mulher barbada espia o eu lírico em seu ir-e-vir, transitando entre o passado “de ouro” e o presente do ponto de partida, ou ainda o passado da tradição e o presente do momento contemporâneo ao qual se escreve. A figura da mulher barbada, além de culturalmente ser conhecida pelo histórico de atração circense também se encaixa na descrição⁶⁴ de três bruxas presentes em *Macbeth* de Shakespeare. Em *Livro dos seres imaginários* (2007) de Borges, o argentino reúne diversas criaturas originárias de mitologias e religiões distintas em uma espécie de imenso glossário, no qual resgata suas definições. As *nornas*, originárias da mitologia medieval escandinava, são remontadas por Borges a partir do historiador Snorri Sturluson.

Snorri Sturluson, que no início do século XIII organizou essa mitologia dispersa, diz-nos que as principais são três e que seus nomes são Passado, Presente e Futuro. [...] Snorri nos mostra três donzelas perto de uma fonte, ao pé da árvore Yggdrasil, que é

⁶⁴ “That look like th’inhabitants o’ th’ earth... each at once her choppy fingers laying/Upon her skinny lips. You should be women,/And yet your beards forbid me to interpret/That you are so.” fragmento do primeiro ato, terceira cena de *Macbeth*. (MACBETH/William Shakespeare; tradução de Beatriz Viégas. Porto Alegre: L&PM, 2011).

o mundo. Inexoráveis, urdem nosso destino. O tempo (de que são feitas) as foi esquecendo, mas por volta de 1606 William Shakespeare escreveu a tragédia *Macbeth*, em cuja primeira cena elas aparecem. São as três bruxas que prevêm para os guerreiros o destino que os aguarda. Shakespeare as chama de *weird sisters*, as “irmãs fatais”, as parcas. [...] (BORGES, 2007, p. 158).

Tendo ciência de que Ana Cristina foi leitora⁶⁵ de Borges, é possível enxergar um vislumbre da mulher barbada de seu poema como uma recuperação de um dos tempos passado, presente, futuro, ou ainda da junção deles. Essa mesma mulher fala em Kardec, trazendo à tona a ideia de reencarnação e colocando em jogo a discussão anteriormente levantada sobre as múltiplas vidas da literatura e de sua possibilidade de existência continuada a partir da intertextualidade entendida como memória. A todos esses elementos, o eu lírico hesita, negando ao afirmar que a água ainda não está no ponto (de partida?).

Diante de versos tão herméticos, a possibilidade sobre a qual reflito é a de entendê-los enquanto uma exposição da dupla identidade eu-autor-leitor de Ana Cristina, e para além disso, observar uma tradição remontada no e pelo verso. Estar no ponto de algo é estar pronto e é também estar finalizado, encerrado, como uma comida que atinge seu ponto de cozimento ideal. Não atingir o ponto é assumir um projeto literário que nunca se vê finalizado, pois pela veia intertextual, está sempre recomeçando a vida em outros textos, em outros pontos de partida. Entre idas e vindas, (“cedo ou tarde reencontro – o ponto/de partida”, “a ponto de/partir” e “a água ainda não está no ponto/Me espere.”) o eu lírico demonstra perder, procurar e reencontrar uma tradição que nunca esteve ausente e a qual não se rotula com prazo de validade (“daqui dez anos estarei de volta”). O ouro que se racha, mas do qual não se afasta agudiza uma tradição da ruptura que se faz pelo avesso, dando continuidade mesmo no rompimento.

Se o ponto de partida e a referência à Kardec podem revelar uma ligação com a noção literal de vida e morte, pensando no eixo em que insiro a interpretação da série de poemas, seria cabível também inferir, portanto, um discurso sobre a vida e morte da própria literatura. Atribuindo aos poemas analisados um teor metalinguístico, o embate que se encerra é o de compreender que a literatura, além de estar em constante diálogo com seus interlocutores, os leitores, que, por vezes, completam os espaços vazios, está também em relação interminável com a tradição, a qual jamais abandona. Mesmo que as lentes utilizadas para enxergar essa tradição sejam outras, por ora escuríssimas, mesmo que o ouro se rache, Itabira continua fixa, assim como a eternidade dos pilotis.

Na menção de Kardec e Lúcifer, Ana traz à tona as figuras metonímicas do céu e inferno.

⁶⁵ “Este trabalho nasceu, como não poderia deixar de ser, de um texto de Borges.” abre o ensaio *Notas sobre a decomposição n’os lusiadas* (CESAR, 2016, p. 162)

Pensando na literatura como uma existência continuada, seu destino ou juízo final parece estar nas mãos dos autores-leitores e dos leitores eles próprios. Atribuindo importância à leitura, Borges dimensiona que

Uma literatura difere de outra ulterior ou anterior, menos pelo texto que pela maneira de ser lido; se me fora outorgado ler qualquer página atual – esta, por exemplo – como será lida no ano dois mil, eu saberia como será a literatura do ano dois mil. (BORGES, 1999, p. 139)

A caracterização da literatura e de sua sobrevivência no tempo se daria, então, pela leitura realizada dela, e não exclusivamente pelo modo como o autor a pensou e elaborou. O elemento intertextual, nesse sentido, por sua clara abertura ao outro, propicia um caráter de eterno inacabamento e multiplicidade às obras.

O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido acabado, uma revelação que devemos receber, é uma reserva de formas que esperam seu sentido, “é a iminência de uma revelação que não se produz” e que cada um deve produzir por si mesmo. (GENETTE apud MONEGAL, 1980, p. 28)

Em coro a Genette, o tempo das obras não é o tempo da escrita, ou ainda, o tempo do registro literal daquela determinada obra. Por não se definir ou localizar temporalmente, o movimento de eterno retorno de uma poesia explicitamente intertextual é seu modo de permanecer na memória dos leitores e dos autores-leitores. Ultrapassando a materialidade finita do livro físico, Adília discute sobre ela ao mesmo tempo em que menciona algo que aparenta vestir caráter mais metafísico do que o livro, objeto concreto.

Não gosto tanto
de livros
como Mallarmé
parece que gostava
Eu não sou um livro
e quando me dizem
gosto muito dos seus livros
gostava de poder dizer
como o poeta Cesariny
olha
eu gostava
é que tu gostasses de mim
os livros não são feitos
de carne e osso
e quando tenho
vontade de chorar
abrir um livro
não me chega
preciso de um abraço
mas graças a deus
o mundo não é um livro
e o acaso não existe
no entanto gosto muito
de livros
e acredito na ressurreição

de livros
 e acredito que no céu
 haja bibliotecas
 e se possa ler e escrever (LOPES, 2002, p. 189-190)

A tradição é evocada neste poema pela convocação explícita de nomes – Mallarmé e Cesariny –, mas mais do que esse apontamento referencial, interessa mencionar o pensamento do primeiro em relação ao fazer poético. O eu lírico cita que não gosta tanto de livros pois para o poeta francês, o mundo existia para acabar em livro, como proclamou em trechos do texto “O livro, instrumento espiritual” (1991).

A ideia de que tudo que existe no mundo se faz pelo propósito de se tornar livro desemboca no pensamento de Borges sobre a existência de uma literatura única e infinita da qual todos somos autores e leitores. Essa proposição é negada pelo poema de Adília, que afirma: “o mundo não é um livro”, como refletiu Borges ou Mallarmé. Ainda em diálogo com o francês, ela verseja: “e o acaso não existe”. Esbarrar na ideia do acaso na literatura acarreta a incontornável tarefa de mencionar Mallarmé e seu lançar de dados. O acaso enquanto entendimento semântico é enunciado como acontecimento que se dá sem explicação aparente, como na naturalidade da fala popular, na qual se diz que nada acontece por acaso, imprimindo no jargão a noção de destino ou propósito.

Embora se justifique formular hipóteses sobre o acaso mallarmaico e seu efeito de sentido no poema de Adília, é fato que seu entendimento sobre a arte poética e o corpus do poema mencionado são incabíveis de elaborar com justiça e desenvolvimento em linhas tão ligeiras. Todavia, a ideia que se pode propor é a de que o acaso de Mallarmé com suas páginas inumeradas e em branco impõem certo desregramento poético, colocando em jogo também a noção da própria temporalidade. Se sua obra, com tamanha liberdade que destina ao leitor, oferece a ele uma oportunidade circular de interpretação, agenciando nesse sentido a própria circularidade do tempo passado, presente e futuro, entender o acaso pode se relacionar com uma compreensão da leitura e de sua dimensão infinita, com as múltiplas possibilidades de acaso que se resguardam em um lançar de dados.

Adília parece opor duas instâncias de materialidade distinta quando menciona que gostarem de seus livros não é o mesmo que gostarem dela. Apesar desses versos implicarem uma farta discussão sobre a separação de autor e obra, mais do que isso, impõem a reflexão sobre a pessoa humana por trás da elaboração literária. Ao mesmo tempo em que o eu lírico do poema diz que o contato com um livro não pode ser dimensionado pela ternura de um abraço, coloca-se em esteira comparativa duas necessidades – afetiva-física e afetiva-espiritual, uma vez que mesmo que o abrir de livros não se compare com abraços, mesmo que a admiração de

um livro não seja a mesma admiração por quem o criou, mesmo que o mundo não seja livro, e mesmo que o acaso não exista, acredita-se na ressurreição de livros e cria-se a ideia de que o céu seja repleto de bibliotecas.

O acaso não existente de Adília, então, pode ser entendido pela ideia de que nenhum livro nasce sozinho, a partir de uma origem desconhecida. Afirmar isso é estreitar um contrato com a tradição literária. Negar o acaso e abraçar a ressurreição, mais do que uma amostra talvez religiosa, é problematizar a questão da origem e da originalidade na literatura, postulando sentidos destituídos de posse a ela. Se o mundo, para o eu lírico, não é um livro, supõe-se que tanto mundo como livro existem separadamente. As duas noções, e entendendo o mundo aqui enquanto realidade não fictícia, existem sem se igualar, mas isso não significa que não se misturem. A coexistência não é a comparação, e por isso, é possível vislumbrar aqui a incidência do que a dissertação propõe, de modo geral: o lido e o vivido caminham juntos, em passo harmônico.

A crença na ressurreição de livros se expressa pelo entendimento da natureza atemporal deles, pelo seu caráter naturalmente transeunte, que, assim como o acaso, também nega a temporalidade, uma vez que o eterno retorno da literatura só pode existir numa leitura sincrônica e circular da linguagem. Em sentido mais específico, a crença de Adília na ressurreição de livros demonstra anaforicamente como seu projeto literário é construído, uma vez que repleto de elementos intertextuais e convocações ao diálogo, ela apresenta poemas circulares, oportunizando interpretações não definitivas, inacabadas, como Blanchot uma vez propôs sobre o lançar de dados de Mallarmé.

Para concatenar a discussão sobre a presença da dupla identidade eu-leitor-autor que proponho observar nas obras poéticas de Adília e Ana C., analiso, por fim, um poema sem título e data, inserido em *Inéditos e dispersos* (1985) que se inicia assim:

“the keys to given!”
Joyce, últimas linhas do *Finnegans Wake*

A. Carneiro,
Esta é a última vez que te passo cola.
Complete aí nessa lacuna.
Nilo é o nome do maior rio de todos.
Já o tirano que deseja destronar-se
— e não me atribua esse desejo —
se chama de outra forma.
Aí desejo caudaloso de ter nas mãos
o brilho cego de um cadeado
que se transforma,
subitamente,
em chave.

Te falo no portão,

depois da sineta do recreio. (CESAR, 2013, p. 277)

Sem título, a presença da epígrafe se destaca como um meio para se realizar a leitura do poema. Como aponta Samoyault,

A colagem da frase acima do texto, na abertura, faz ao mesmo tempo aparecer uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto e o texto) e uma reunião: o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhe transmitem por efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica. (2008, p. 64),

A epígrafe de Ana Cristina, entretanto, não é a cópia exata das últimas linhas da obra joyceana, como a própria poetisa aponta. Em *Finnegans Wake*, este trecho aparece subdividido por um ponto final: “The keys to. Given!”. A mudança mínima da retirada do ponto final acarreta à epígrafe um sentido de frase continuada, na qual as chaves figuram como o objeto que está sendo dado, entregue. Depois do topo do poema, no qual se parece entregar ao interlocutor uma chave, insere-se “A. Carneiro”, que representa não apenas Angela Carneiro, escritora carioca e contemporânea de Ana C. que inclusive aparece em seu índice onomástico, como também uma resposta a um texto dela.

uma resposta a angela carneiro
no dia de seus anos

“A literatura não me atinge.”
A. Carneiro, 10.5.82.

Não respondo de medo. De medo da pressa dos inteligentes que arrematam a frase antes que ela acabe. E porque não tem resposta. Qual o segredo por trás disso tudo? Como te digo que desejo sim meu cônjuge, meu par, que não proclamo mas meu corpo pêndulo nessa direção? Que meu par é quem quer saber e dá, a benção, as palavras: em nome do pai, e da filha, qual é o endereço? o interesse? o alvo do raio? a vida secreta do sr. Morse? Alguém viu – o sossego do urso? Alguém ficou fraco diante de sua mãe? Alguém disse que é para você que escrevo, hipócrita, fã, cônjuge craque, de raça, travestindo a minha pele, enquanto gozas? (CESAR, 2013, p. 276)

Igualmente precedido por uma epígrafe, Ana constrói seu texto de modo paradoxal, uma vez que o intitula “uma resposta” ao mesmo tempo em que afirma: “não tem resposta”. Em incursão narrativa, fluída e que se constitui de diversas perguntas, como se surgidas de um fluxo de pensamento, a temática vai se compondo em torno de dúvidas e incertezas. Mesmo admitindo que não há resposta, o trecho “Não respondo de medo. De medo da pressa dos inteligentes que arrematam a frase antes que ela acabe” parece admitir o contrário: há uma resposta, mas ela não será dita, principalmente pelo modo como pode ser interpretada. Talvez os inteligentes aqui sejam os psicólogos da literatura com suas analogias baratas, como a carioca menciona em outro texto.

A reflexão proposta pelas perguntas encavaladas é a de pensar um modo de se expressar

literariamente, compreendendo que a verdade pura não pode ser comunicada nesses termos. Nesse sentido, quando se lê que há um desejo pelo cônjuge, pelo par, é possível conferir a essa figura o papel do próprio leitor, a quem se coloca, assumidamente, aos pés⁶⁶. O par de quem escreve o texto é “quem quer saber e dá, a benção, as palavras [...]”. Quem geralmente “quer saber”, quem procura por segredos na literatura e que a investiga como se precisasse desvendar um mistério são os leitores como Gil⁶⁷, que querem saber de tudo e que, por lerem assim, impulsionam que o ato de escritura seja também um outro lado desse jogo, o de esconder segredos entre as linhas. As perguntas que se seguem ao simularem uma espécie de interrogatório respondem, em parte, que os questionamentos sempre pairam sem destino na leitura de poesia.

No texto narrativo de Ana, visualiza-se uma conversa com o leitor/receptor de seus textos, afastando suas intenções textuais de uma literatura que deseja desnudar mistérios sobre quem escreve, invertendo a ordem do jogo e propondo que as não-respostas da literatura que se destinam ao leitor não se relacionam com segredos ou intimidades de um eu-autor, e sim com os furtos secretos de um eu-leitor. Quando diz que deseja sim um cônjuge, um par, a impressão é a de que se está falando de uma terceira pessoa, entretanto, nas últimas linhas uma admissão em forma retórica: “Alguém disse que é para você que escrevo, hipócrita, fã, *cônjuge craque*, de raça, travestindo a minha pele, enquanto gozas?”.

Passando por essa contextualização, o poema travestido de carta pelo vocativo de seu início, revela que esta é a última vez que o eu lírico “passa cola” a quem dialoga, A. Carneiro. No texto narrativo, Ana se nega a entregar respostas, apresentando uma sequência de perguntas que levam a compreender que seus versos não escondem sintomas biográficos de seu eu-autor, abrindo a possibilidade de interpretar que o que é revelado por sua poesia são segredos de uma própria literatura, e dos furtos realizados, esses expostos pela experiência de um eu-leitor. A resposta dada no poema, ao mesmo tempo em que parece informação literal de uma prova de história ou geografia, como brinca o texto com a ambientação juvenil de uma escola, é também significativa pois o rio Nilo, e os rios, em geral, são elementos absurdamente presentes em *Finnegans Wake*.

⁶⁶ “É para você que escrevo, hipócrita. Para você – sou eu que te sacudo os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento. Me joga aos teus pés inteiramente grata: bofetada de estalo, decolagem lancinante, baque de fuzil. [...]” (CESAR, 2013, p. 245) diz outro texto de Ana C., o que leva a perceber que além de convocar outros autores para o diálogo, ela própria organiza conversas entre seus textos, criando assim, uma continuidade interpretativa.

⁶⁷ “[...] Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos [...]” (CESAR, 2013, p. 47-48)

Os versos seguintes confirmam o diálogo com Joyce. No poema *Ulysses*, anteriormente analisado, os versos transcritos de Ana, “Segredos cansados de sua tirania/Tiranos que desejam ser destronados”, remontam que o nome do “tirano que deseja destronar-se/— e não me atribua esse desejo —/se chama de outra forma”. A cola dada ao leitor é parcial, uma vez que o tirano é nomeado de outra forma, que não se revela. Apesar de o nome de Joyce figurar na epígrafe, quase como pegadinha enganosa, resposta que está óbvia mas não se enxerga, o corpo do poema esconde entre suas linhas, aspectos não revelados diretamente, e cuja percepção depende da memória do lido, como a menção dos rios e do verso que dialoga diretamente tanto com outra obra de Joyce quanto com outro poema de Ana.

Ao eu-autor se concede o verso: “e não me atribua esse desejo”, revelando que ele não se interessa pela descoberta de nomes e respostas, desejos próprios do leitor. Ao mesmo tempo em que o leitor é visualizado pelo vocativo de A. Carneiro, com quem se corresponde por poema-carta, a partir do oitavo verso, o eu-autor se desdobra, transparecendo nele também o eu-leitor, que por sua vez, deseja “caudalosamente”, modo de caracterizar a intensidade do curso dos rios, “ter nas mãos/o brilho cego de um cadeado/que se transforma,/subitamente,/em chave.” Enquanto não é possível atribuir ao eu-autor o desejo de saber respostas e o desejo de destronar o tirano, lido aqui como voz da tradição, a voz do eu-leitor deseja a chave que está sendo entregue no começo do poema. A figura de Ana, quando duplamente interpretada, parece se dividir entre um eu-autor que não possui a intenção de esconder sintomas biográficos no texto, e cuja investigação não a interessa, e um eu-leitor que deseja as chaves de leitura necessárias para abrir os cadeados interpretativos dos poemas.

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

como visitar o túmulo da pessoa
amada

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

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

mas acontece que este é também o meu sintoma, “não
[conseguir falar” =
não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala desvairada.
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e para não
ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim o
limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso)
este resíduo.

Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo). (CESAR, 2013, p. 237)

Do desejo caudaloso ao discurso fluente, a vontade de desvendar as referências e origens de um texto literário é “incompatível com a tirania/do segredo”, ou seja, por mais que se deseje destronar a tirania, desnudando os segredos de um texto, o discurso fluente só se concretiza como ato de amor, como a visita do túmulo da pessoa amada, agraciando a falsa impressão de eternidade por meio da memória. Entender a literatura enquanto chave, “forma cifrada de falar da paixão que não pode/ser nomeada (como numa carta fluente e “objetiva”).”, é visualizar chaves de leitura no texto que permitem a fala que não se direciona unilateralmente, e que por não ser nomeada não se particulariza, possibilitando interpretações distintas. Inserir o nome de um precursor ou de obra literal com a qual se quer dialogar é, talvez, delimitar que esta seja a única chave de leitura possível para o leitor, delimitando que a memória do lido é a única que interessa para interpretar o poema. Todavia, a chave não nomeada da literatura permite abrir portas distintas, possibilitando ao poema, seguir caminhos diferentes a cada leitura que se faz dele.

O sintoma de não conseguir falar e de compor uma poesia repleta de não-ditos ou de sutilezas resulta em um inconfessável que “toma forma, deseja tomar forma, vira forma”. Para não enlouquecer, o eu-autor delimita a marca da paixão, a marca do roubo, posicionando-se na beira desta marca, compreendendo seu próprio discurso como resíduo, ou seja, aquilo que resta. O verso “Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo)” pode ser compreendido como a admissão de que a suposta originalidade do corpo de um poema não é, jamais, original, não se atribui unicamente a um autor solitário como dono de uma ideia geral. Ao inserir inúmeras vozes e diálogos em sua poesia, o eu-autor se admite leitor quando postula que o que está no poema não é seu, posse declarada “Não tenho ideias”. Mas aquilo que se encontra ali, ali está pela curadoria de sua sintaxe, pela estrutura que escolheu construir para abrigar todos esses elementos outros que coabitam tão harmonicamente que parecem ser originários dali, posicionados ao som de um ritmo familiar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho, o leitor pode ter tido a impressão de se deparar com uma quantidade expressiva de poemas que não são da autoria de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes. Isso frequentemente acontece em estudos que privilegiam a análise dos elementos intertextuais na literatura, afinal, para bem observar um intertexto é preciso investigar que relações ele convoca. Usando o verbo “investigar” constrói-se a noção de que o objetivo da pesquisa foi o de esquadrihar as referências utilizadas pelas autoras, alcançando suas fontes, descobrindo suas origens. É inegável que, em certos momentos da análise poética, com a quantidade de referências inseridas nos poemas, pode-se pensar assim. Todavia, o enxame de alteridade presente nos poemas escolhidos foi iluminado justamente para demonstrar como a figura do outro surge na obra das autoras e o que isso representa para o projeto literário delas.

Distante da noção da influência, a pesquisa buscou observar o elemento intertextual como um espaço de encontro entre o eu e o outro. Sem rivalidades ou hierarquizações, a poesia de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes se demonstrou espaço aberto à coabitação de temporalidades e vozes distintas, utilizando-se delas para transgredir as tradições que retomam, sem jamais negá-las. Para melhor observar essa multiplicidade de presenças, as leituras de Octavio Paz (1982; 1984; 2005) foram basilares no entendimento do que é o outro na poesia. Partindo da ideia do outro enquanto próprio poeta e simultaneamente enquanto leitor/receptor dessa poesia, propôs-se também refletir sobre a dupla natureza de autoras-leitoras das poetisas.

No início desse trabalho, a aproximação entre essas autoras que estrearam no início dos anos oitenta em seus respectivos países, foi pela intensa convocação ao diálogo que propunham em poesia, constantemente utilizando de recursos como a intertextualidade e a citação. Por conta dessas inúmeras e distintas presenças em suas obras, pensar sobre os precursores fez-se necessário, uma vez que retomar uma obra ou escritor é também iluminá-lo por um motivo específico e não arbitrário, estalando uma linearidade distinta no texto. Diante do vasto material que a obra poética das autoras dispunha para tratar deste eixo temático, as ligações se deram naturalmente ao longo da escrita e estudo da dissertação.

De modo paradoxal, apesar de negar a ideia da pesquisa intertextual como busca de fontes e origens, a relação observada entre a poesia de Ana e Adília foi se afinando em uma reflexão que resultava em um polo que pode ser considerado também originário, de certa forma: a leitura. Mesmo originárias de contextos diferentes, tendo em vista que partem e escrevem de locais distintos, tanto geograficamente quanto temporalmente – uma vez que apesar das datas serem próximas, Ana publica seu último livro em 1982 e Adília o seu primeiro 1985 –, a observação e análise de suas poesias lado a lado resulta em uma série de coincidências temáticas

e estruturais. Ambas são adeptas do verso livre, como boas herdeiras da tradição moderna, embora Adília pareça lidar com mais liberdade para transgredir essas noções da forma, dando a elas uma dicção imiscuída e da qual não se pescam vínculos tão fortemente escancarados como em Ana C.

Apesar dessas reverberações se darem de modo distinto, a maneira como elas recebem seus precursores, acomodando-os sustentados pelo elemento intertextual, pela citação, pela epígrafe, pelo palimpsesto parece uma explicação pela qual Ana e Adília dividem um nicho de autores-leitores muito próximo, a exemplo de Angélica Freitas, Ana Martins Marques, Marília Garcia, para citar apenas os nomes que foram trazidos na pesquisa. Cabe pensar na possibilidade de que esse mesmo público-alvo de suas obras se interessa por elas pela estrutura e sentido que a carioca e a portuguesa escolheram atribuir aos seus projetos literários. Mais do que utilizar de elementos comuns, elas parecem o ter feito pela consciência prematura que possuíam de que a poesia é uma experiência intensa de outridade, na qual se reúnem palavras sempre outras, vindas de origens diversas e que, ao coabitarem, propõem uma transformação e um inacabamento. Uma ruptura que rompe e une simultaneamente.

Situadas em um mesmo entre-lugar de autoras-leitoras, Ana e Adília se aproximam muito mais pela possível motivação e consciência que as enredou a reunir elementos intertextuais em suas obras do que pela simples coincidência de utilizarem esses recursos. Caso a comparação entre elas se desse puramente pelos intertextos e mecanismos dialógicos que convocam, seria possível agrupar quaisquer outros autores que igualmente seguem pela trilha intertextual. Entretanto, observando a consciência que possuíam de que a palavra da poesia é sempre despossuída, observar essa vazão à linguagem em seus poemas foi também perceber que seus projetos literários se construíram sobre essa noção, estruturando-se inteiramente pelo caráter de alteridade que a linguagem proporciona.

Dando lugar ao outro enquanto voz da tradição, seus poemas demonstraram negar a rivalidade uma vez inaugurada pelos estudos bloomnianos, afirmando com certa precisão que no corpo do poema há espaço para coabitar e que a escrita não é uma batalha poética, na qual se deseja vencer o outro e o agrupá-lo em uma ala de poetas fracos, a exemplo das relações edipianas incutidas por Bloom. O espaço do poema é de admissão, de abertura, de transformação. Quando revestido pelas vozes da tradição, esse outro que se constrói na linguagem e para a linguagem, não surge como uma representação de legado a ser superado ou de uma querela entre antigos e modernos. Surge, pelo contrário, como consciência de uma presença inevitável, com a qual não se deve lutar contra, e sim, em conjunto. Em defesa de não enxergar o passado da literatura como tempo enterrado, Ana escava o poço da tradição,

revirando suas terras e encontrando ali, fertilidade. Adília e seus moinhos de água que andam ao contrário também propõem uma visada distinta do passado. A observação do passado da tradição literária como referência válida, e por vezes, como ponto de partida dos poemas traz à tona a ideia de que as obras literárias não deveriam ser julgadas ou definidas exclusivamente por suas épocas de escritura, encabeçando, portanto, um modo de pensar a arte poética que questiona a temporalidade da historiografia literária, ficando-se ao lado da leitura sincrônica.

Esse entendimento torna as poetisas tradicionais no sentido que T.S Eliot pensou: o de serem capazes de escrever empunhando na caneta o sentimento de que toda a literatura ocidental está ali, encavalada, empilhada e não necessariamente organizada sucessivamente. Aderir à essa noção é também propor que Adília e Ana C. convocam seus próprios paideumas, utilizando-se deles e da prática da leitura sincrônica para compor seus poemas, como propôs Haroldo de Campos. Valendo-se do gancho sobre os paideumas, é fundamental comentar sobre outros modos de enxergar o outro na poesia das autoras observados na pesquisa. Um deles é o fato de que ambas dialogaram intensamente com outras autoras, e com a construção do sujeito feminino na literatura – visualizado em intertextos, repaginações de personagens e reflexões sobre essa construção num geral.

Além de as mulheres terem sido consideradas historicamente como “o Outro” na leitura de Beauvoir (1970), na literatura as barreiras de consolidação e da própria dificuldade de se constituírem como escritoras, a exemplo das dificuldades materiais expostas por Virginia Woolf (2014) em *Um teto todo seu*, já demonstram que a construção do sujeito feminino poético é intrincada justamente porque a própria presença de autoras é dificultada pelo cenário literário, destinado sempre ao gênero hegemônico. Nesse sentido, coube pensar numa espécie de tentativa da criação de um cânone feminino. Por meio da observação do relacionamento de Ana Cristina com suas precursoras majoritariamente de língua inglesa, e pelo fato de que a carioca as traduziu, é indiscutível que essa relação tenha impulsionado o conhecimento dessas autoras estrangeiras no nosso país, fazendo enxergar um *invisible college* feminino.

Considerando a tradução como polo comunicativo mais expressamente significativo, e entendendo que ela é o gesto vivo pelo qual a literatura caminha, a ideia de que Ana Cristina, enquanto escritora, crítica e tradutora, escolhe principalmente autoras mulheres com as quais divide afinidades e cumplicidades teóricas e estéticas para traduzir, demonstra a formação de uma escola invisível de elogio, no sentido em que o ato de ler e traduzir é também maneira de impulsionar e recomendar, criar laços mais fortes entre aqueles que estão, de alguma maneira, à margem do cânone literário. (VIEIRA, 2021, p. 241).

A relação de Adília com suas precursoras de terra natal, por sua vez, demonstra um desejo frequente de retomada, no qual os diálogos são sempre transformadores, caminhando entre a transgressão e a homenagem. Apesar da linguagem irônica de Adília, o sentimento de

admiração e o de luta conjunta expressa por seus poemas que ora dialogam com Sophia Mello de Breyner Andresen, ora com Florbela Espanca, configuram uma opção estética também certamente política, uma vez que ao compor o elenco de seu cânone pessoal, convoca autoras que se expressam sobre a construção do sujeito feminino e de sua condição, colocando em jogo a história da literatura portuguesa contada pelo olhar masculino.

[...] o passado (e o presente) de discriminação parecem-me abundantemente visíveis na sua escrita, sem que a sua inegável recusa do registro épico lhe retire o potencial – que pelo menos na minha perspectiva de leitura ela claramente realiza – de pôr em prática actos tanto de resistência como de construção feminista, sendo que é precisamente no campo da intertextualidade que se encontram muitas e interessantes oportunidades para tal. (KLOBUCKA apud MACIEL, 2017, p. 312)

Pelo ato de traduzir Sylvia Plath no poema “Memória para Esther Greenwood”, Adília também, de certo modo, a convoca para seu cânone, uma vez que a tradução e a tradição estão diretamente relacionadas, sendo a primeira “uma persona através da qual fala” a segunda. (CAMPOS, 1981, p. 191). Ao transcriar a narrativa de Plath, transformando-a em poema, a portuguesa utiliza do título como apoio intertextual, demonstrando que não deseja esconder seu furto poético, uma vez que ele convida o leitor a rememorar a obra de Plath pela reminiscência adiliana. Com procedimentos semelhantes, Ana Cristina relembra a obra de James Joyce, transcriando *Ulysses* em movimento tradutório e apropriativo, que ao mesmo tempo em que não esconde o diálogo, não o insere sem transformá-lo, propondo novamente uma reflexão sobre a tradição e sua presença reinventada pelo elemento intertextual.

Ao enumerar os modos pelos quais o outro se expressa na poesia das autoras, foi impossível dissociar a prática da leitura como antecipatória de suas criações poéticas. As marcas intertextuais de suas poesias são, conseqüentemente, marcas de leituras. Nesse sentido, pensar a outridade poética em seus projetos também se relaciona com o fato de que seus poemas parecem sempre se direcionar a um interlocutor, sendo comumente representado pelo leitor/receptor ou pelas vozes da tradição com quem dialogam. Todavia, ultrapassando a noção de outridade paziana e unindo a este conceito a noção de Monegal sobre a poética da leitura nas obras literárias, foi possível observar que a dupla identidade de autor-leitor está intrinsecamente presente nos poemas de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes, demonstrando que, apesar de falar a um outro, as poetisas são igualmente parte deste outro, uma vez que também se constituem como leitoras, dotadas de igual desejo de ordenar as referências de uma biblioteca baralhada ou de encontrar uma chave para adentrar à interpretação dos poemas.

Ao mesmo tempo em que se encabeçam como autoras-leitoras a partir dos próprios poemas, compreendendo que enquanto se investem desse papel, não há nenhuma pretensão de esconder nas linhas do poema segredos biográficos próprios do eu-autor, ocorre

invariavelmente o movimento de inserir segredos ou furtos propriamente literários, convidando o leitor/receptor a descobri-los e interpretá-los de acordo com a memória do lido ou ainda, de completá-los de acordo com a memória do vivido. Essa liberdade criativa concedida ao leitor/receptor apresenta o inacabamento de uma poesia explicitamente intertextual, implicando que a leitura desse tipo de texto é infinita, pois vivendo várias vidas, o intertexto auxilia a rememorar-las. A lembrança e o esquecimento no momento da leitura e da escritura, são, portanto, imprescindíveis para completar o entendimento da intertextualidade enquanto memória.

Esta prefiguração da memória cultural geral se encontra mais concretamente – e mais individualmente também – instaurada nos textos que a instalam diretamente por meio da repetição, da retomada ou ainda da re-escritura. por isso não podemos nos contentar com uma teoria da intertextualidade que se limitaria ao único lado da produção: a recepção é do mesmo modo um aspecto decisivo para esta. Essa capacidade pedida ao leitor de um trabalho em profundidade, rompendo com a sucessão e o desenrolar tradicionais, convida-o também a fazer escolhas que podem modificar e infletir o sentido. A memória de cada indivíduo não sendo nem total, nem idêntica àquela trazida pelo texto, a leitura dos conjuntos dos fenômenos intertextuais – de seus resultados no texto – admite forçosamente a subjetividade. Só Irénée Funes, a personagem dotada de uma memória absoluta e infalível, imaginada por Borges, que, à vista de um copo de vinho “percebia todos os brotos, os cachos e os frutos que compõem uma parreira”, poderia perceber numa só piscada de olho o conjunto de referências, mas com isso privava a intertextualidade de uma parte de seu interesse que reside justamente na variabilidade de sua recepção, fenômeno que permite às obras terem várias vidas diferentes. Se os textos exigissem esta memória total, impediriam a possibilidade de perceber a novidade [...]. (SAMOYAUULT, 2008 p. 46).

A leitura e a intertextualidade como memória enquanto aspectos combinados revestem a ideia de que o conhecimento do passado é necessário para construir o presente do poema e para transformar essa tradição, configurando-a em revelação que nunca se produz inteiramente, mas convida a revelar. As marcas de leitura inseridas pelas autoras-leitoras que Ana e Adília são provém da consciência da multidão de presenças que habitam o texto literário, e, além disso, atestam o ato da leitura como proposição poética e laboral que se compara com o próprio ato de escritura. Reunindo a memória da literatura em três níveis, a trazida pelo próprio texto, a do autor e a do leitor, a proposta estruturante das obras de Ana Cristina Cesar e Adília Lopes se investe de uma poética da leitura, pois ao reunir leitura e escritura, passado e presente, memória e esquecimento, tradição e ruptura, eu e outro, apresenta como resultado um texto aberto, construído por uma linguagem sabidamente atemporal e infinita.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- ALCIDES, Sérgio. Armadilha para Ana Cristina. In: ALCIDES, S.: *Armadilha para Ana Cristina e Outros Textos Sobre Poesia Contemporânea*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.
- ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- ALMEIDA, Ana Bela. *Adília Lopes*. Série: Poesia XXI. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- ALVES, Ida. *Encontros e desencontros críticos com a modernidade na poesia portuguesa contemporânea*. Revista Texto Poético, v. 4, 2007.
- ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (org.). *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. 2ª Edição revisada. SP, Perspectiva, 1976 (Coleção Estudos – Crítica).
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 25ª impressão, 2000.
- BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. *Novas cartas portuguesas*. São Paulo: Abril (Círculo do Livro), 1974.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência – Uma teoria da Poesia*. Trad. e apres. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Outras Inquisições*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *O fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998.

BRITTO, Paulo Henriques. In: Célia Pedrosa (Org). *Mais poesia hoje*. 1ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

_____. *O Natural e o Artificial: Algumas reflexões sobre o Verso Livre*. ELYra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, (3). Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40> Acesso em: 29 jun. 2021.

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

CAMPOS, Haroldo de (1977). Comunicação na poesia de vanguarda. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, p. 131-154.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *O arco-iris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997

CARDOSO, Alexsandra Costa. *Afetos subversivos em Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/27260/3/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20vers%C3%A3o%20final%20pdf.pdf> Acesso em: 5 fev. 2021.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo E. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CRUZ, Gastão. *Quinze poetas portugueses do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DICK, André. (Org.). *Paideuma*. São Paulo: Risco Editorial, 2010.

DICKINSON, Emily. *The complete poems of Emily Dickinson*. EUA: Back bay Books, 1976.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1962.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad, Introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *Poemas*. Organização, tradução e posfácio Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EVANGELISTA, Lúcia Liberato. *Vida em comum: a poética de Adília Lopes*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/57408/2/TESEMESLUCIAEVANGELISTA000148379.pdf> Acesso em: 2 nov. 2020.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museu do Romance da Eterna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FORTUNA, Felipe. *Discípula de Ana C., escritora insiste no registro de sua vida*. Folha de São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1829420discipula-de-ana-cescritora-insiste-no-registro-de-sua-vida.shtml>. Acesso em: 16 mar. 2018

FREITAS, Angélica. *Rilke-shake*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

_____. *Canções de atormentar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. *Uma questão para Angélica Freitas*. Inimigo Rumor: Revista de Poesia, n. 18, São Paulo, Cosac Naify, 2006.

FREITAS, Manuel de (org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. *Ana Cristina Cesar: Los secretos de la esfinge*. Grumo, n. 2, Buenos Aires, nov. 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. *26 poetas hoje: antologia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. *Bate papo a propósito dos 60 anos de nascimento de Ana Cristina Cesar*. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=mpE3v_wJJUk>. Acesso em: 16 abr. 2015. 9"55 a 13"55.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 6ed, 1973.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Trad. Revista Poétique número 27. Lisboa: Almedina, 1979.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo-SP: Editora Perspectiva, 1974.

LEAL, Filipa. *Aspectos do cómico na poesia de Alexandre O'Neill, Adília Lopes e Jorge de Sousa Braga*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros. Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2005.

LEONE, Luciana di. *Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70*. Publicado originalmente na revista Argumento, nº 3. Rio de Janeiro, 1974. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8647913/14760> Acesso em: 2 mar. 2021.

_____. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Terceira Mulher*. Permanência e Revolução do Feminino. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOPES, Adília Lopes. *Antologia*. Rio de Janeiro e São Paulo, 7 Letras e Cosac Naify (posfácio de Flora Süssekind), 2002.

_____. *Aqui estão as minhas contos: Antologia poética*. Organização: Sofia de Sousa Silva. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

_____. *Como se faz um poema?* Relâmpago. n. 14, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, p. 29-30, abr. 2004.

_____. *Dobra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006.

_____. *Um jogo bastante perigoso*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

_____. *Poemas novos*. Lisboa: & etc., 2004, p. 30.

LOTMAN, Iúri. Mekhanízmy dialoga [Os mecanismos do diálogo] In: *Semiosfera*. São Petersburgo: Iskússtvo-SPB, 2001, p.268-275. Trad. Ekaterina Vólkova Américo.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

MACIEL, Karine Ferreira. *Corte e colagem: a poesia de remendos de Adília Lopes*. Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 6, n. 2, p. 145-163, maio-ago. 2017.

MAFFEI, Luis. *O Eclesiastes de Adília, o de Camões*. Estudos de Religião, v. 34, n. 3. set.-dez. 2020.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva*. Tese. Universidade Federal do Rio Grande – FURG, 2018.

MALLARMÉ, Stephane. O livro, instrumental espiritual. Trad. Amálio Pinheiro. In: *Fundadores da modernidade*. Coord. Irleamar Chiampi. São Paulo: Ática, 1991.

MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e outros contos*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTELO, Rosa Maria. *Adília Lopes – ironista*. Scripta, n. 8, 2004.

_____. *Antologia dialogante de Poesia Portuguesa*. Assírio e Alvim. Porto Editora, 2020.

_____. *As armas desarmantes de Adília Lopes*. In: *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 235 – 252.

_____. *Devagar, a poesia*. Ciclo de Conferências “Estética e Política entre as artes”, Culturgest. 2014. Disponível em: <https://culturgest.graficosdofuturo.com/arquivo/2014/04/esteticapolitica.html#gsc.tab=0>
Acesso em: 29 ago. 2021.

_____. *Contra a crueldade, a ironia*. In: *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 223-234.

MASUTTI, Maria Lúcia. *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/76219/99634.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 21 jul. 2021.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEIRELES, Cecília. *Expressão feminina da poesia na América*. Três conferências sobre cultura hispano-americana. Rio de Janeiro: Ed. Departamento de Imprensa Nacional – MEC, p.61-104, 1959.

MENDES, Monique Cordeiro Figueiredo. *A figura feminina em construção na Literatura: repensando a ficção em capitães de Abril*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.

MERQUIOR, Guilherme. *Comportamento da musa: a poesia desde 22* (Comentário a uma análise de Guilhermino Cesar). In: *Crítica 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

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

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ORNELLAS, Sandro. *Ambivalências do cotidiano feminino: a literatura pop de Adília Lopes*. Ecos pós. Revista de pós graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Dossiê Paraísos artificiais: mídia, estético e consumo. Vol. 14, número 03, 2011.

PAZ, Octávio. *A Tradição da Ruptura*. In: *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDROSA, Célia. *Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade* (Uma poética do comum). In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (Orgs.). *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro 7 Letras, 2008.

PEDROSA, Celia. *Releituras da tradição na poesia de Adília Lopes*. Revista Via Atlântica nº11. Junho, 2009.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: Poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Editora MEC/Funarte, 1981.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia em outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

PIRES, Paulo. *Poesia vinte e um*. Uma antologia portátil de vinte e um novos poetas para vinte e um de março, dia mundial da poesia. 2011. Disponível em: https://issuu.com/esteoficiodepoeta/docs/antologia_poesia_21 Acesso em: 29 ago. 2021.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo. Campinas: Editora Verus, 2015.

_____. *The bell jar*. New York: The Harper Perennial Moderns Classics, 2000.

REIS-SÁ, Jorge. *Anos 90 e agora : uma antologia da nova poesia portuguesa / selec. e org. Jorge Reis-Sá*. - 1ª ed. - Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2001.

SAMOYAL, Tiphaine. *Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Ensaio Singular e Anônimo*. 2004. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 452.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Um (in)visible college na América Latina: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Victoria Ocampo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SILVA, Sofia de Sousa. *Reparar Brechas*. A relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *Adília Lopes espanca Florbela Espanca*. Inimigo Rumor (número 10). Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p.24-28.

SISCAR, Marcos. *Crítica: 'Pé do ouvido' de Alice Sant'Anna*. O Globo. São Paulo, 1 out. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-pe-de-ouvido-de-alice-santanna-20210714> Acesso em: 29 ago. 2021.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

VIEIRA, Camila Nakamura. Ana Cristina Cesar: da prática tradutória à circulação intelectual feminina. In: *Mulheres transatlânticas: identidades femininas em movimento*./ Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza, Gabriela de Lima Grecco, Iliriana Fontoura Rodrigues. – Rio de Janeiro, RJ: Autobiografia, 2021. p. 221-243.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.