

C421.Yn-p

Nascimento, Maria Imaculada Angélica.

Por uma janela aberta [manuscrito]: pulsão poética e tradução na obra de Ana Cristina Cesar/ Maria Imaculada Angélica Nascimento. – 2015.

308 f., enc.

Orientadora: Sônia Maria de Melo Queiroz.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 233-249.

Anexos: f. 250-308.

1. Cesar, Ana Cristina, 1952-1983. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Tradução e interpretação – Teses. 3. [Poética](#) – Teses. I. Queiroz, Sônia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B86g.142

MARIA IMACULADA ANGÉLICA NASCIMENTO

POR UMA JANELA ABERTA:

Pulsão poética e tradução na obra de Ana Cristina Cesar

BELO HORIZONTE

2015

MARIA IMACULADA ANGÉLICA NASCIMENTO

POR UMA JANELA ABERTA:

Pulsão poética e tradução na obra de Ana Cristina Cesar

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Queiroz.

HOMENAGEM

Profa. Sônia Queiroz, orientadora e confidente dos segredos deste texto.

Alexandre, parceiro do texto da vida inteira.

Rosário, leitora atenta destas traduções de muitas origens.

Ana Caroline, inventora do livro para conter o meu texto.

Figueiredos, cúmplices da escrita do cotidiano.

Breno, Michella, Lucca, escribas em páginas de seda.

Quatro Mosqueteiras, *castillo de alusiones, forest of mirrors*.

Esta pesquisa foi desenvolvida com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

RESUMO

Ana Cristina Cesar (1952-1983), escritora sensivelmente impelida pela necessidade de escrever, buscou na escrita própria e na de tradução uma urdidura poética que impedisse, com uma densa trama, que suas palavras resvassem em puros jogos metafóricos. Em articulação desse pressuposto com o conceito freudiano de *Pulsão*, cuja força imprime um impacto constante na vida do ser humano, a reflexão aqui proposta entende que a criação poética própria, em alguns casos, parece mostrar-se insuficiente, o que conduz o escritor à busca de suplemento na tradução criativa. A leitura da vida e obra da poetisa, por esse ponto de vista, aponta para uma existência melancólica movida por um confronto com duas forças antagônicas, a *Pulsão de vida* e o que Blanchot denomina *Preensão persecutória* – uma que a incitou à escrita e outra que tentou impedi-la, o que nos levará a estabelecer analogia entre essa última e a *Pulsão de morte*. Para compreender o sentido alcançado pelas traduções de Ana Cristina e o seu método, ainda que este não seja privilegiado neste trabalho, recorreremos a teorias contemporâneas, principalmente as de Henri Meschonnic em sua obra *Poética do traduzir*. A proposta desta tese envolve, ainda, um diálogo entre a obra de Ana Cristina Cesar, Sórora Juana Inés de la Cruz (1651-1695) e Henriqueta Lisboa (1901-1985).

Palavras-chave: Poética, Tradução, Pulsão, Preensão Persecutória.

ABSTRACT

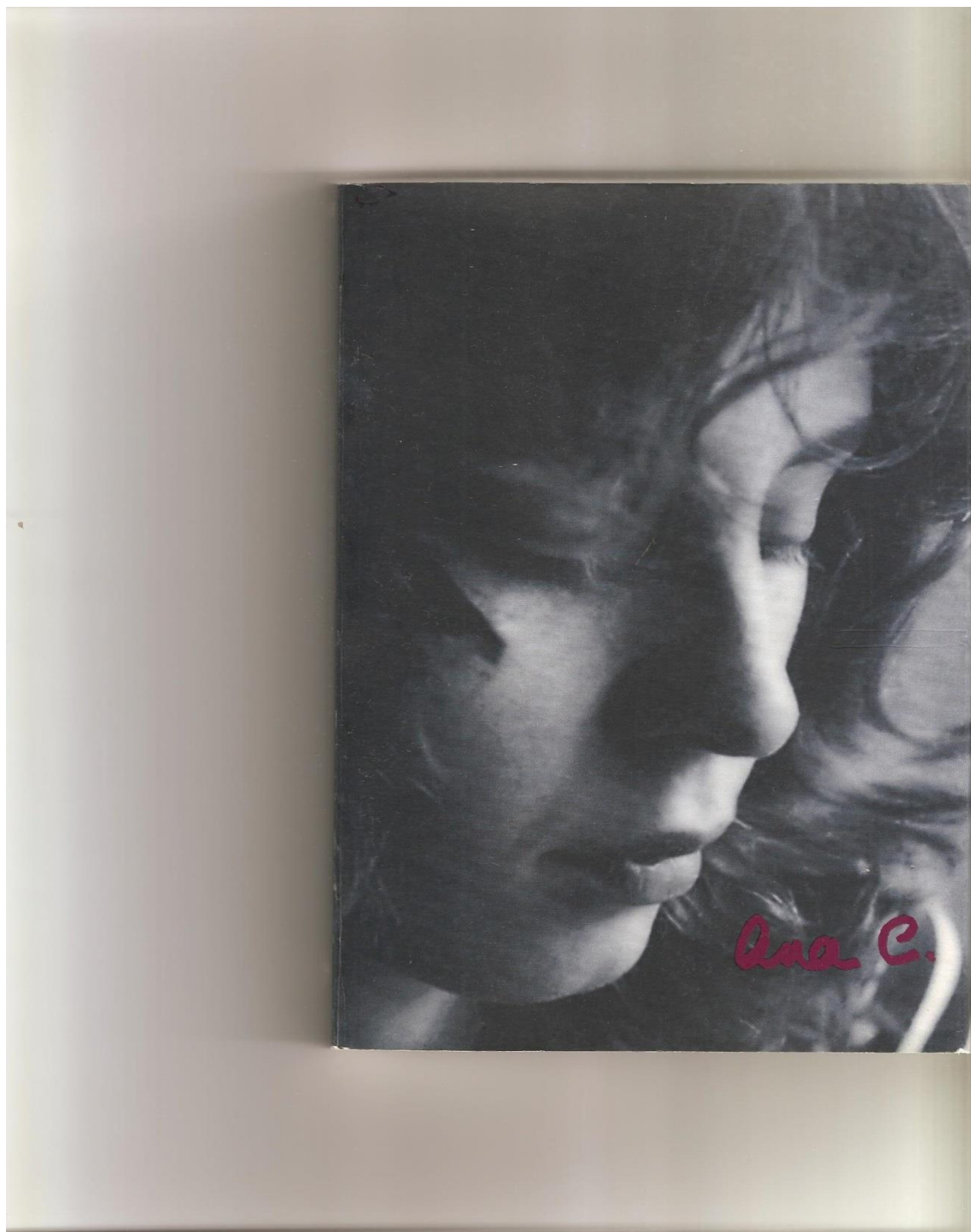
Ana Cristina Cesar (1952-1983), writer substantially driven by the need to write, sought in own writing and in the translation work in a poetic warp prevented, with a dense plot that his words could be slithered in pure metaphorical games. In conjunction of this assumption with Freud's concept of *Drive*, whose strength prints a constant impact on the lives of human beings, the reflection proposed here understands that poetic creation itself, in some cases, seem to show insufficient, leading the writer to search add-on creative translation. Reading the life and work of this poet, in this view, it points to a melancholy existence moved by a confrontation with two opposing, the *Drive* and what Maurice Blanchot called *Persecutory hold* – one that prompted the writing and another that tried to stop it, which will lead us to establish analogy between *Death drive* and *Persecutory hold*. To understand the meaning reached by translations of Ana Cristina and his method, although this is not privileged in this work, we will use the contemporary theories, especially the Henri Meschonnic in his *Poética do traduzir*. The purpose of this thesis also involves a dialogue between the work of Ana Cristina Cesar, Soror Juana Inés de la Cruz (1651-1695) and Henriqueta Lisboa (1901-1985).

Key words: Poetry, Translation, Drive, Persecutory hold

SUMÁRIO

AO LEITOR	8
LITERATURA COMPARADA	17
ESTRUTURAÇÃO DO TEXTO	21
PRIMEIRA PARTE – A ESCRITA	
1 MITO DA ESCRITA, ESCRITA DO MITO	25
“Escreve se te formigarem os dedos. Só assim vale a pena.”	39
“Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir.”	49
• Engoliu o sol e ele queimava dentro do peito.	58
SEGUNDA PARTE – A PULSÃO	
2 ENTRE AS DOBRAS DA PULSÃO – A LETRA COMO PULSAÇÃO CONTÍNUA.	64
“Conto; embora não quisesse escrever; queria é falar.”	78
“Pese a quien pesare, escribo, que es cosa rescia” (Sóror Juana Inés de la Cruz)	94
• Tradução e melancolia.	117
TERCEIRA PARTE – A TRADUÇÃO	
3 COM A GRAÇA DE SÃO JERÔNIMO	128
“Paris muda, mas minha melancolia não se move.”	143
“Hoje acordei com vontade de fazer o poema total” (Henriqueta Lisboa)	167
• Entre o júbilo e a tormenta.	188
QUARTA PARTE – A PREENSÃO PERSECUTÓRIA E A PULSÃO DE MORTE	
4 A TEUS PÉS: A POTÊNCIA DO SENSÍVEL	194
“Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar.” (Maurice Blanchot)	200
“Meu corpo (imaginário) é um impedimento para o amor?”	209
• A angústia do desamparo.	214
LIMIAR - A literatura como acomodação dos restos (?)	223
REFERÊNCIAS	233
ANEXO – POEMAS ESCOLHIDOS	250

AO LEITOR:



Capa do livro *Correspondência incompleta*
Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles/Aeroplano Editora, 1999.

Armando,¹

Passei esta noite de sexta-feira escrevendo a continuação da “Aventura na Casa Atarracada” (história fantástica à moda de Poe) e versificando seu poema “Na beira, com os olhos abertos”, como uma louca a compor quebra-cabeças de mil peças. Não são mil, mas reparo outra vez a insistência dos seus efes: de trezentos mil, parece, fizeram uma torre bem alta em Paris, e não era de marfim, mas puro ferro. Por obra sua escapei de me lançar do alto dela, mas no teu poema belo esse excesso, contraditoriamente acredito, anuncia uma renúncia. Nos próximos outros serão cortados efes, como num Fla-Flu final de campeonato; serão cortados assim, definitivamente, voos supérfluos em direção ao chão. Mas eu te dizia... Estou sujíssima. Não sei como poderei pegar no sono. A literatura me perturba. Uma caixa cheia de cartões postais me perturba. Até uma caixa d’água, um otorrino gauche, um índice onomástico. Tomo tudo na veia. Os calcanhares (de Aquiles ou Mercúrio) me pinicam. Os objetos me olham histericamente. Ora vá tomar banho, você me diria da sua gaiola de loucas (ainda serão 4?). A beira, a borda, o quase, a renúncia, ou melhor, certa renúncia: você sabe muito bem, mas, como eu, que agora, por sua causa, coloco vírgulas e trocadilhos no lugar, às vezes entra em surto de ignorância (aquela que a psicanálise cura) e se atraca como um navio numa estaca: já viu um [paquete] amarrado numa estaca? Despropósito! Releia Ode Marítima depressa e vá ver o Lacan. P.S. Antes que eu assine, confesso ter sentido o mesmo medo que te assola, que nunca me contaste e que eu, como tonta, declaro ter adivinhado ou inventado, o que dá na mesma para nós cartomantes dos poetas: o de que qualquer Lacan te roube de mim, ou te roube um verso... ou te cure a gagueira encantadora... pronto, confessei. Mary saberia: não rouba não, Armando! É só impressão (nos 2 sentidos).

Beijo,

Ana C.

¹ Carta manuscrita de Ana Cristina Cesar para Armando Freitas Filho, datada somente com o ano 1983. Transcrita por mim no Acervo de Ana Cristina Cesar no Instituto Moreira Salles (Arquivo Ana C.C. – BR IMS CLII Pi), em 16/03/2015, na qual constam várias rasuras de palavras ou expressões e reescrito por cima em alguns trechos ou acima dos trechos rasurados. Coincidentemente (?) ela diz no início que era “noite de sexta-feira”, sendo que a data de sua morte é um sábado, 29 de outubro de 1983.

Início esta tese de maneira pouco convencional. Essa escolha – de fazer a introdução por meio de uma carta – tem o propósito de permitir que o leitor se familiarize com a literatura inquietante de Ana Cristina Cesar, antes mesmo de iniciar a leitura deste trabalho. Assim, espero já apontar o caminho percorrido, na expectativa de comprovar a hipótese de que essa jovem se embrenhou pela escrita poética própria e pela escrita criativa de tradução, como uma tentativa de sublimar a constante angústia existencial que a acometia.

Em um texto que, tradicionalmente, seria qualificado como do gênero carta – eu mesma assim o denominei acima –, Ana Cristina insere marcas literárias, o que força o texto a transformar-se, potencialmente, em novo gênero poético. Pela intensidade com que atravessa a obra, pode-se afirmar que esse exercício fez parte do método com o qual ela se dispunha a vivenciar a escrita, sulcando os limites da linguagem com sua digital e desdobrando o eu lírico – de matiz confessional – numa fértil produção originária de uma paisagem psíquica que incluiu o trabalho criativo de tradução poética.

Expressões como “escrita autoral” ou “escrita própria” e “escrita criativa de tradução” ou “escrita de tradução”, serão usadas, neste trabalho, apenas com a intenção de fazer compreender a qual das duas situações estarei me referindo. Entretanto, e obviamente, os dois exercícios originam-se de um trabalho que pode ser considerado tão criativo um quanto o outro. O exercício com a tradução poética é tomado – para efeito da hipótese proposta – como um suplemento necessário à escrita autoral de Ana Cristina Cesar.

A hipótese baseia-se na observação de que sua produção – incluindo ensaios, cartas, diários, bilhetes e traduções, apresenta-se como uma tentativa de sublimação de uma dor insuportável e indelével. Uma dor que, mesmo sem saber a origem, teve um efeito desnorteante para ela. Em seu manto de beleza – a poesia –, último anteparo ante o horror da morte, Ana Cristina teria se envolvido tentando proteger-se. Em um viés tradutório da sua vida e obra, observo que a poetisa parece ter sentido necessidade de mais e mais fios-letra para reforçar a tessitura desse manto, o que a teria mobilizado a suplementar seu próprio fazer poético com o da tradução. Assim, a tentativa era de fazer funcionar incessantemente o seu tear, de modo que o delicado fio da letra a protegesse da visão petrificadora da Medusa.

Além da sua obra, procuro rastrear, na escrita de alguns de seus poetas preferidos, traços em comum que a teriam incitado a traduzir, por exemplo, Katherine Mansfield, Emily Dickinson, Sylvia Plath. Incluem-se, também, poetas dos quais ela examina textos traduzidos, como Manuel Bandeira, cuja escrita é marcada por uma temática em comum com a dela no que diz respeito ao silêncio, ao exílio, à morte.

As poetisas citadas foram, certamente, as preferidas de Ana Cristina Cesar, haja vista as inúmeras referências a elas em sua obra como um todo, inclusive em certo trabalho de pastiche, de paródia, de alusão e, às vezes, até imitação assinalada por ela mesma em alguns textos. Sem dúvida, Katherine Mansfield foi muito relevante, não somente porque Ana Cristina se dedicou à tradução da *short story* intitulada "Bliss" para o mestrado em *Theory and Practice of Literary Translation* pela Universidade de Essex, na Inglaterra, mas, também, porque Mansfield é objeto de suas reflexões em vários momentos da sua vida escrita. Algo da ordem da *Pulsão* parece estreitar, entre elas, um movimento similar corporal, sistemático, doloroso, de amor pela escrita poética numa busca intensa de algo que as libertasse – talvez – de um encarceramento melancólico, ou que, pelo menos, trouxesse algum alívio para suas angústias.

Esse é o viés pelo qual meu olhar promove um encontro entre elas, colocando-as – para efeito de *locus* poético – no que denominarei uma *comunidade do mundo sensível*. A caracterização dessa comunidade fundamenta-se, basicamente, no afeto por uma escrita que se partilha em poemas, cartas, entrevistas, diários, assumindo o caráter de uma experiência imprescindível de vivência movida pelas pulsões de vida e de morte. Tento seguir as trilhas deixadas a descoberto nos seus textos, por meio de falas da própria escritora e/ou de seu(s) eu(s) lírico(s).

Ouso afirmar que a *Pulsão* – um dos conceitos fundamentais da psicanálise – se faz presente por meio da letra poética como pulsação contínua de vida e de morte na obra, principalmente, de Ana Cristina Cesar, que teria se confrontado com a força da *Pulsão* em constante embate com a *Preensão Persecutória*, uma noção intrigante de Maurice Blanchot. Segundo ele, a mão que não escreve – a *Preensão Persecutória* – representa uma força contrária à mão que escreve – a "mão doente" –, tentando sempre impedir a escrita.

A “mão doente” não teria o poder de abandonar a escrita, de parar de escrever. O domínio, diz Blanchot, é sempre “obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar”.² Portanto, o domínio consiste em poder parar de escrever, de interromper o que se escreve. Entretanto, que momento é esse? Qual é o momento em que a mão que não escreve segura – definitivamente (?) – a “mão doente”?

Maurice Blanchot, filósofo francês, escritor e ensaísta, não foi psicanalista, porém algumas de suas reflexões dialogam com a psicanálise. Ao exame e estudo do seu conceito de *Preensão persecutória*, penso que essa força é análoga à da *Pulsão de morte*, o que teria contribuído – por um tempo – para que Ana Cristina Cesar conseguisse viver menos angustiada em seu questionamento a respeito da própria existência, porém, finalmente a teria vencido tornando impraticável a continuidade do seu fazer poético.

Levando em consideração as reflexões sobre os conceitos *Pulsão de morte* e *Pulsão de vida*, usarei, algumas vezes, ao invés dessa última, a expressão *Pulsão poética*, considerando que é pelo exercício da escrita poética que Ana Cristina tenta se precaver contra a *Pulsão de morte*. Meu olhar dirige-se para o movimento mesmo da escrita poética como um movimento de escavação que aponta para a ideia de que a produção escrita é uma experiência de vida tão importante quanto o que se expressa.³

No caminho do meu método de pesquisa, estabeleço uma analogia entre as obras de Ana Cristina Cesar, Sórora Juana Inés de la Cruz e Henriqueta Lisboa. Essas duas últimas escritoras, que faço integrar a *comunidade do mundo sensível*, apresentam na obra e vida duas semelhanças principais com Ana Cristina: certa compulsão para a escrita, que inclui o trabalho de tradução como suplemento, e uma poética que se funda, também, no *topos* da morte. Principalmente nessas duas características – que se complementam – reside a base desta pesquisa, caminho que se estabelece pelas trilhas das sombras, pelas pegadas da vivência das poetisas, pelos resíduos de enunciações.

As duas não fazem exatamente uma série com Ana Cristina em termos de corrente estética; a primeira pertenceu ao período Barroco hispânico, e a segunda

² BLANCHOT. *O Espaço Literário*, p. 15-16.

³ A esse respeito, remeto a Ruth Silviano Brandão, *A vida escrita*.

atravessou as duas fases do nosso Modernismo, trazendo, ainda, características do Simbolismo em quase toda a sua obra. Ana Cristina, embora esteja inserida na época da “geração mimeógrafo” ou “geração marginal”, cujos protagonistas foram alguns dos seus amigos, desse grupo se afasta em sua vivência poética, conforme será explicitado no decorrer deste trabalho.

Entretanto, na instância de um afeto de apelo – acima de tudo – à escrita, no trabalho de tradução poética como suplemento, na insistência do tema da ausência, do silêncio, da morte, que aponta para uma predisposição melancólica, e exiladas, cada uma, a seu modo e em seu tempo, avançam por uma poética cuja dicção provém de um matiz específico de quem escreve porque lhes formigam os dedos e acham que só assim vale a pena.⁴

Ana Cristina Cesar, Henriqueta Lisboa e Sórora Juana Inés de la Cruz afirmam algo da ordem de uma necessidade incontável – movimento pulsional – de escrever. A leitura da obra das duas poetisas em analogia à de Ana Cristina Cesar significou, nesta pesquisa, estabelecer um diálogo entre alguns aspectos em comum, na expectativa de ampliar e contribuir para um diálogo entre literatura, psicanálise e tradução poética.

A mexicana Sórora Juana Inés de la Cruz (1651-1695) foi poetisa, ensaísta, tradutora, sedenta leitora e conhecedora de literatura, astronomia e astrologia, teologia, matemática, mitologia, filosofia, jurisprudência, história. A brasileira e mineira Henriqueta Lisboa (1901-1985) também foi poetisa, ensaísta – inclusive sobre tradução –, tradutora do espanhol, italiano, francês, inglês, alemão e húngaro. Ana Cristina Cesar (1952-1983) – objeto central desta pesquisa –, brasileira, carioca, foi poetisa, ensaísta, articulista em diversos periódicos, tradutora do inglês, espanhol, francês, polonês e, ainda, escreveu textos teóricos sobre tradução.

Essas três poetisas tiveram interesses em comum, como a criação poética, a tradução e o magistério, aproximando-se, ainda, pelas características melancólicas que deixam rastros na sua vida e na escrita movidas pelas *pulsões* e marcadas pela *preensão persecutória*. Um olhar para um ponto. Ponto de fuga é um ponto imaginário no infinito para o qual convergem todas as linhas mestras; para um ponto de fuga, a

⁴ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 106.

escrita dessas três mulheres converge, bem como se toca em im(possíveis) significações. No entrelace, nas superfícies múltiplas, na maneira como leem o mundo – não só por meio das dobras na escrita poética, mas, também, na admiração pelas artes, música, teatro, dança; na correspondência pessoal, objetos, lembranças, resistências, inquietudes; na respiração da escrita, no sopro mesmo, no silêncio da obra.

Procuro perscrutar o entrelace da linguagem poética que soa em distantes épocas, porém tão próxima nas superfícies múltiplas que, ao movimentar-se, faz essas superfícies se tocarem. Onde e/ou como? Na partilha do afeto pela escrita, que se faz notar nas dobras, na potência singular dos atravessamentos subjetivos, nos sentidos e sem sentidos, na polifonia imagética, sonora que lê o mundo tão longe, tão perto... Não se pode desprezar o modo como aparecem certos elementos estruturalmente arredios, que se furtam às tentativas de homogeneizar a escrita, o mundo, o sujeito: as agramaticalidades, elipses, hesitações, atos falhos, incoerências, silêncios e ruídos que hipotetizam reconstruções do mundo, como quem escava e desenterra um tesouro. É claro que, para aproximá-las, é necessário franquear os limites aparentemente impermeáveis da escrita das três.

A escolha recaiu sobre as três escritoras não somente por ter identificado nelas certo “corpo a corpo” com as palavras, mas, também, em decorrência de evidente repetição de um duplo gesto criativo – a poesia própria e a de tradução – e com algo que vai mais além – além, talvez, da *sublimação* –, que se relacionaria a uma poética na qual vibrasse a *Pulsão de morte*.

Não se trata de um impasse – ou de um conflito –, mas de um “não poder furtar-se” à sedução pela escrita que se apresenta como uma seda-página em branco, onde cada uma delas borda sua incompletude, cientes de que em cima de um branco – ou em cima de nada – “se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro”. Essa é uma intrigante reflexão do narrador de *Esaú e Jacó*, escrito na virada do século XIX para o século XX, pelo nosso grande romancista Machado de Assis.

Para compreender aí um sentido específico, busco, principalmente, Sigmund Freud e, notadamente, os textos *As pulsões e suas vicissitudes*, *Luto e Melancolia*,

ambos publicados em 1915, e *Além do Princípio de Prazer*, em 1920. Em diálogo com esses textos, retomo a noção de *Preensão persecutória* de Maurice Blanchot em *O espaço literário*. Leio, também, Jacques Lacan, principalmente *O Seminário - Livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* para compreender melhor o conceito freudiano de *Pulsão* porque ele próprio diz e repete inúmeras vezes que trabalha “segundo os traços da escavação freudiana”.⁵

Busco, entre os teóricos da tradução, Henri Meschonnic – também poeta –, dedicado a desvendar os melindres da linguagem e da tradução e que, no livro *Poética do Traduzir*, mostra a Europa como o continente da tradução, levando seu texto para um percurso que começa por aquele que se considera o patrono ou o ícone nesse segmento: São Jerônimo. Nascido em Paris (1932-2009), Meschonnic produziu inúmeros trabalhos sobre a práxis tradutória, tendo se dedicado ao *Antigo Testamento*, tornando seus estudos bíblicos um campo de experimentação poética.

Proponho-me outras leituras que possam franquear-me a compreensão da proposta desta pesquisa. Leio outros teóricos da tradução tais como Walter Benjamin, Rosemary Arrojo, Antoine Berman, Haroldo de Campos. Enfatizo a leitura das reflexões teóricas da própria Ana Cristina Cesar, que muito se dedicou a essa tarefa de explicitar os meandros dos processos de tradução.

A respeito do objeto de estudo desta pesquisa – a obra de Ana Cristina Cesar –, gostaria de esclarecer que não está em causa uma análise do funcionamento ou das estratégias de tradução usadas pela poetisa, nem mesmo a conhecida ideia de que ela possa ter sido influenciada pelo movimento de poetas brasileiros da época em busca de certo prestígio por meio da publicação de traduções. Sabe-se que os irmãos Augusto e Haroldo de Campos foram precursores nesse campo ao se valerem dele como dispositivo de pesquisa estética que teve muitas relações com a história da literatura brasileira, bem como com a crítica de poesia. José Paulo Paes, em seu ensaio “A tradução literária no Brasil”, afirma:

Menção em separado merece a atividade desenvolvida, nesse setor de tecnologia tradutória de ponta, pelos fundadores da poesia concreta – Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e José Lino Grünwald – tanto por suas formulações acerca da teoria da

⁵ LACAN. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 178.

tradução poética quanto pelo seu trabalho de recriação de textos da mais alta complexidade formal [...] O alto nível dessas traduções regularmente divulgadas em jornais e revistas e mais tarde recolhidas em livro, teve efeito estimulante, incitando outros poetas a se dedicarem também às versões poéticas e abrindo espaço para elas na imprensa literária.⁶

Embora a própria Ana Cristina tenha se dedicado também ao exercício da reflexão crítica sobre o seu fazer e o de algum de seus pares – como atesta o livro *Crítica e tradução* –, privilegio, nesta pesquisa, o que parecem dizer suas múltiplas vozes poéticas: uma busca constante de suplementação por meio da prática criativa tradutória, não se tratando, portanto, de uma simples opção por este ou aquele poeta a ser traduzido, nem de puro prazer estético.

Ana Cristina Cesar vivia em um momento de reação ao hermetismo da teoria estruturalista e à noção difundida de estabilidade e centralidade da linguagem. No contexto literário, a abordagem do pós-estruturalismo centrava-se no texto, na configuração estrutural da narrativa, na análise desconstrucionista e performática da palavra, no texto liberado para a pluralidade de sentidos. Os pensadores do pós-estruturalismo procuravam no texto não uma verdade sobre o mundo na harmonia das palavras, mas privilegiar a ambiguidade e a falta inerente à palavra literária que se apresenta(va) como um risco, polivalência, versatilidade. Isto significa que as palavras não dizem o mundo e as coisas, mas, sim, a falta que há no mundo e nas coisas.

Como parte do método de pesquisa adotado aqui, não descuidarei dos dados e fontes primárias disponíveis: cartas, trechos de diário, cartões, provenientes de seu próprio e inquieto percurso e daqueles que com ela conviveram e/ou trocaram intensa correspondência; não há como deixar de consultar os textos de Armando Freitas Filho, responsável pela organização do que ainda não havia sido publicado. Recorrerei, muitas vezes, à correspondência de Ana Cristina, por tratar-se de um material que proporciona o acesso a declarações que ajudarão a compreender tanto o seu fazer poético quanto suas dúvidas, reflexões e angústias.

Analisar os arquivos de um escritor significa interrogar o já dito no nível de sua existência, inclusive de acordo com a formação discursiva a que pertence, sem esquecer-nos de que o arquivo literário é a borda do tempo que envolve nosso

⁶ PAES. *Tradução: a ponte necessária*, p. 30.

presente: “nossa história é a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras”.⁷

Literatura comparada e tradução.

Se pensarmos sobre a noção de *tradutibilidade* de Walter Benjamim, para quem tradução é uma busca pela palavra original como algo perdido, mas que pode retornar como reminiscência, restauração, reprodução, podemos articular essa reflexão com a Literatura Comparada. Para essa disciplina, traduzir não é uma atividade que deve passar despercebida, pois, na medida em que um texto é traduzido, ele reescreve o passado, se dissemina, se reproduz, possibilitando que, na língua de chegada, sejam compreendidos e comparados processos culturais, linguagens e o passado do texto original.

“Nas hostes dos escritores, nós tradutores formamos a Infantaria”. Essa declaração, que inicia o texto “Tradução” de Rosemary Arrojo⁸ (1993), mostra, claramente, o lugar mais-que-comum no qual a tradução e os tradutores haviam sido colocados no universo literário, desvalorizados em sua função e ofício, respectivamente, ocupando um lugar anônimo, enquanto os autores permaneciam em destaque e reverenciados como criadores.

Dependente do interesse das áreas que têm espaço garantido na academia, constata-se, entretanto, avanços significativos em relação à importância da tradução. No âmbito dos estudos literários, já se encontra essa atividade como objeto de reflexão e pesquisa, retirando-a, assim, da marginalidade e do descaso, consequência, como disse Arrojo no texto citado acima, dos pressupostos e das expectativas que a tradição logocêntrica projetou para o processo de tradução. Esse avanço, decorrente do reconhecimento da importância da tradução para o conhecimento de textos literários em outras línguas, privilegia a Literatura Comparada, disciplina que se afirma no séc. XIX. Embora esse reconhecimento seja relativamente recente, já dizia Nietzsche que “o grau do sentido histórico de qualquer época pode ser avaliado a

⁷ FOUCAUT. *A arqueologia do saber*, p. 149.

⁸ ARROJO. Tradução. In José Luis Jobim (Org.), *Palavras da Crítica – Tendências e conceitos no estudo da Literatura*, p. 411-442.

partir da forma pela qual essa época traduz e tenta absorver épocas e livros anteriores”.⁹

Povo, cultura, nação, analisados em geral por outros campos do saber, se fazem objeto de estudo para o comparativismo literário como atividade sistemática inexistente até o séc. XVIII, época em que ainda não se havia fortalecido integralmente o conceito de nação e o estabelecimento de seus limites definitivos. No texto “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar” (1991), Tânia Franco Carvalho esclarece esse motivo pelo qual o campo de atuação da Literatura Comparada se ampliou largamente. As mudanças surgiram. No séc. XIX punha-se em relação duas literaturas diferentes e, com sua ampliação surge a “mudança de paradigmas e que provocou diversas alterações metodológicas na disciplina” (1991, p. 10), possibilitando-a atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos. Isso acentuou a mobilidade na atuação comparativista, preservando, entretanto, sua natureza mediadora, intermediária, fixando, em definitivo, seu caráter interdisciplinar.

Segundo Carvalho, nos anos 40, no pós Segunda Grande Guerra, surge a necessidade de combater o isolacionismo nacionalista, o que motivou a ampliação da disciplina no campo das relações inter-artísticas. Essa é a

[...] primeira manifestação clara de que a comparação não é um fim em si mesma, mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepôr, mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social).¹⁰

Como se observa, o que servia de base à comparação – a diversidade linguística – já não é suficiente; surge a diversidade de linguagens, de formas de expressão. De acordo com Carvalho, a Literatura Comparada passa a ser o estudo das relações entre

⁹ Nietzsche, *apud* Arrojo, Tradução. In José Luis Jobim (Org.), *Palavras da Crítica – Tendências e conceitos no estudo da Literatura*, p. 437.

¹⁰ CARVALHAL, Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: ABRALIC, n.1, p. 11, 1991.

literatura, de um lado, e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes – pintura, escultura, arquitetura, música – filosofia, história, ciências sociais, religiões, de outro. Essa ampliação de campos de investigação pressupõe a multiplicação de competência do comparatista, que terá de aprofundar-se em mais de uma área com as quais vai se relacionar, o que trará o enriquecimento metodológico, permitindo leituras muito mais ricas e esclarecedoras.

Portanto, a Literatura Comparada é uma maneira específica de pesquisar os textos literários, analisando-os na sua interação com outros textos, literários ou não. E, se, para essa interação é preciso multiplicar as competências, o conhecimento de outras línguas – portanto a tradução – faz-se necessário e imperativo. Em paralelo com a Literatura Comparada, bem como a necessidade de tradução, observa-se que o conceito Goetheano de *Weltliteratur* complementa as reflexões para as quais se dirige este ensaio. Ambos – tradução e *Weltliteratur*, ou literatura mundial – têm sua constituição nas “interações vitais e naturais entre os indivíduos, os povos e as nações, interações pelas quais estes constroem sua identidade própria e suas relações com o estrangeiro”.¹¹

Antoine Berman, nesse mesmo texto – “Goethe: tradução e literatura mundial” discute o conceito goetheano de *Weltliteratur*, associando-o às relevantes reflexões desse escritor e pensador sobre o tema de tradução. Berman afirma que “[a] noção goetheana de *Weltliteratur* é um conceito histórico que diz respeito ao estado *moderno* da relação entre as diversas literaturas nacionais ou regionais”¹².

No texto “Arquivos literários e reinvenção da literatura comparada”¹³, Reinaldo Marques comenta a respeito do futuro do comparatismo literário, iniciando com reflexões sobre a obra de Gayatri Chakravorty Spivak intitulada *Death of a discipline* (Morte de uma disciplina)¹⁴. Essa crítica indiana radicada nos Estados Unidos, professora de Literatura comparada da Universidade Columbia, em Nova York, desenvolve ali suas reflexões sobre os rumos dessa disciplina, anunciando, na verdade,

¹¹ BERMAN, Goethe: tradução e literatura mundial. In: *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, cap.IV, p.99.

¹² BERMAN, Goethe: tradução e literatura mundial. In: *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, cap.IV, p.101.

¹³ MARQUES. *Memórias da Borborema 5 – Arquivos literários e a escrita de si*, p. 15-34.

¹⁴ A propósito sugiro também leitura de: SPIVAK, Gaiatri Chakravorty. Rethinking comparativism. In: *New literary history*, volume 40, number 3, 2009, pp. 609-626.

não a morte, mas uma “nova” vida “que se ergue das cinzas de uma velha literatura comparada”, segundo as palavras de Marques. Sua marca distintiva permaneceria sendo o cuidado com a linguagem e com o idioma (herança da “velha literatura comparada”), influenciando as políticas de produção do conhecimento nos estudos de área, incluindo a Antropologia e outras “ciências humanas”, em interlocução com as “ciências sociais”. Sua defesa em favor da linguagem, do idioma, se traduz na defesa como ela mesma afirma na obra, principalmente do subalterno, de uma leitura ética e responsável.

Por esse viés de leitura, pelo cuidado com a linguagem e o idioma, o privilégio, na reflexão de Spivak, é a metáfora como elemento condutor dos estudos literários. Uma aposta, segundo Marques, no valor cognitivo da literatura em geral, numa epistemologia da figura metafórica em particular.

Em seu exercício de um fazer imaginativo, o cuidado com a linguagem, o idioma, apontado como característica central da nova literatura comparada e traduzido na leitura responsável, se articula, na argumentação da autora, seja com a tarefa da tradução, seja com o diálogo transdisciplinar.¹⁵

Muito interessantes são, também, as pesquisas sobre arquivos literários que, nesse mesmo texto tem as reflexões de Reinaldo Marques centradas a partir do texto de Spivak, na pergunta a respeito da contribuição desses arquivos – que considera um “misto de biblioteca, arquivo e museu”¹⁶ – para a reinvenção da literatura comparada. Em que medida isso aconteceria? Transpostos do espaço privado para o espaço público, cartas, manuscritos de rascunhos e/ou originais de seus textos, livros, coleções, objetos pessoais, obras de arte, o “arquivo do escritor” passa a ser um “arquivo literário”, alocado em espaço público e disponibilizado para consultas, constituindo “uma experiência iluminadora das transformações por que passa a memória literária e cultural na contemporaneidade, como se pode verificar em algumas universidades e instituições culturais brasileiras”.¹⁷

Esses estudos de Marques tomam o arquivo literário como importante fator de pesquisas para quem se interessa pela Literatura Comparada.

¹⁵ MARQUES. *Memórias da Borborema 5* – Arquivos literários e a escrita de si, p. 18.

¹⁶ MARQUES. *Memórias da Borborema 5* – Arquivos literários e a escrita de si, p. 22.

¹⁷ MARQUES. *Memórias da Borborema 5* – Arquivos literários e a escrita de si, p. 28.

Estruturação do texto

O vocábulo *escrita* será usado no sentido de que aquele que escreve executa um trabalho que supõe uma escavação entre memória e esquecimento, considerando-se que a memória é lacuna, vazio, objeto de construção por meio da linguagem. Caminhar pela obra de Ana Cristina Cesar é deparar-se com uma dicção revolucionária, inovadora e que permite à poetisa engendrar-se pela instância do inconsciente, como se um “Ele” tomasse o lugar do “Eu” – “um lugar da solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra”.¹⁸

Assim, não há intenção, neste trabalho, de revelar os desvãos mais íntimos e imperscrutáveis de Ana Cristina Cesar – tarefa impossível – porém, de aproximar sua vida e obra com a expectativa de compreender um pouco de sua complexidade e evidenciar sua característica mais marcante: um ser de palavras que viveu inteiramente a elas submetido e delas dependente. Freud dizia que o conteúdo de cada sonho é praticamente infinito. O que dizer, então, de uma vida, de seus sonhos e atos, alguns realizados outros não, com seus fracassos e intempéries?

A abordagem será feita baseada no *topos* da morte, na expressão *pulsão poética*, bem como no neologismo *beirabismo* para falar do lugar em que Ana Cristina Cesar se sustenta por meio desse fio tênue que é a palavra poética.

Esta tese estrutura-se em quatro partes: **A escritura, A pulsão, A tradução e A Preensão Persecutória**. Cada uma dessas partes, que representam os quatro capítulos da pesquisa, merecerão ser divididas, por sua vez, em dois itens cada uma.

Na **Primeira Parte – A escrita**, a ideia será mostrar de qual maneira e a partir de qual texto consigo observar a necessidade primordial da escrita para Ana Cristina Cesar. Busco analisar o primeiro texto do livro *Escritos no Rio* sobre *Os lusíadas*, história e mitologia no texto de Camões, bem como no de Jorge Luis Borges, cujo conto “O Aleph” ela articula às reflexões. Identifico, aí, uma “poética da origem da escrita” que inclui, naturalmente, a “(in)utilidade” da escrita literária.

Na **Segunda parte – A pulsão**, as reflexões recaem sobre a teoria freudiana, buscando, também na leitura lacaniana, compreender o conceito de *Pulsão* e sua

¹⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 18.

provável função de vapor, navio, velame que teria sido propulsor do movimento de escrita da poetisa. Procuo também abrir um diálogo entre a vida escrita da freira mexicana, Sórora Juana Inés de la Cruz, e a de Ana Cristina Cesar.

Na **Terceira parte – A tradução**, a ideia é contextualizar teorias sobre a tradução, principalmente as de Henri Meschonnic, bem como o diálogo estabelecido por Ana Cristina em suas reflexões sobre tradução, tentando compreender o momento em que ela se envereda pelo trabalho de tradução. Em seguida, a expectativa é conseguir demonstrar o quanto a escrita própria e a escrita criativa de tradução também foi vital para Henriqueta Lisboa.

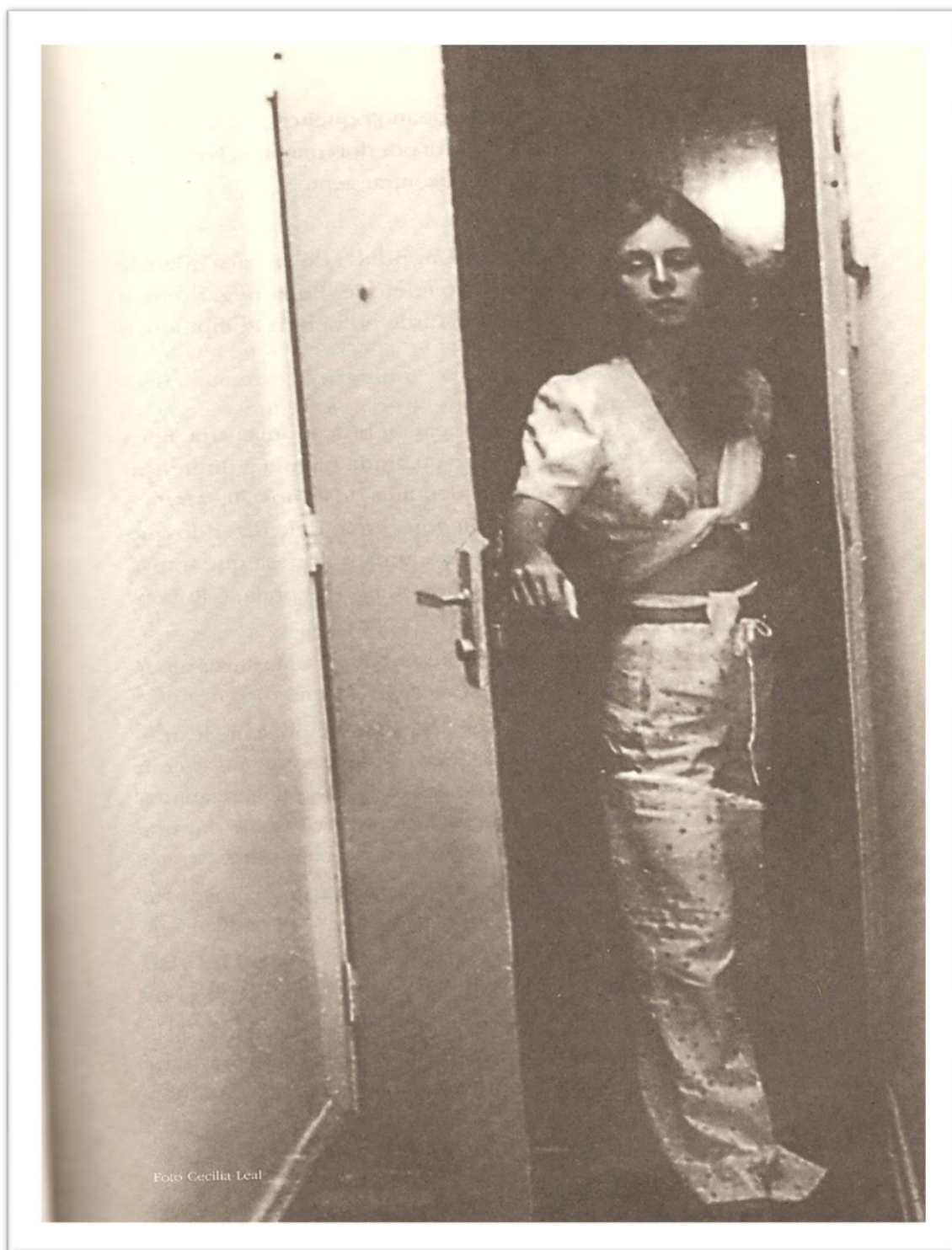
A **Quarta Parte – A Preensão Persecutória** deverá apresentar esse conceito blanchotiano para articular, em Ana Cristina Cesar e, conseqüentemente, Sórora Juana Inés de la Cruz e Henriqueta Lisboa, uma analogia com a *Pulsão de morte*. A tentativa é a de interrogar o mistério que envolve o ponto de partida da angústia existencial de Ana Cristina, para a qual ela procurou alento, consolo, abrigo por meio da escrita autoral e na de tradução.

Finalmente, em **Limiar**, as considerações finais a partir da questão: “A literatura como acomodação dos restos?” Espera-se que a análise dessa escrita insólita, inusitada e provocadora de certo desconforto que desestabiliza nossas concepções da realidade possa resultar em alguma contribuição para os estudos sobre a tradução poética. A obra de Ana Cristina Cesar aponta para seu

[...] desejo caudaloso de ter nas mãos
o brilho cego de um cadeado
que se transforma
subitamente, em chave.¹⁹

Como uma epígrafe, esse poema traz a frase: “the keys to given!” e logo abaixo: “Joyce, últimas linhas do *Finnegans Wake*”. Com esse poema-chave pretendo entrar pela porta que Ana Cristina Cesar deixou entreaberta, e que permite uma visão parcial de sua paisagem poética.

¹⁹ Excerto de poema inédito, manuscrito, transcrito por mim da última pasta da caixa: BR IMS CLII ACC Pi, do acervo de Ana Cristina Cesar no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.



Fonte: *Correspondência incompleta*, p. 51.

PRIMEIRA PARTE

A ESCRITA

*o ato de escrever
ocupa metade da minha prosa e metade da minha vida.
mando um bilhete pra ele: vê se desocupa
a outra metade.*

Poética, p. 350.

MITO DA ESCRITA, ESCRITA DO MITO

Assim teria começado a história da escrita:

SÓCRATES: E então! Ouvi contar que viveu próximo a Naucrates, no Egito, uma das antigas divindades de lá [cujo] nome era Theuth. Foi ele, pois, o primeiro a descobrir a ciência do número com o cálculo, a geometria e a astronomia, e também o jogo do gamão e os dados, enfim, saiba-o, os caracteres da escritura (grámmata). Reinava em todo o Egito Thamous, [que] lhe perguntou qual poderia ser a utilidade dos caracteres da escritura: “Eis aqui, oh, Rei”, diz Theuth, um conhecimento (tómáthema) que terá por efeito tornar os Egípcios mais instruídos e mais aptos para se rememorar (sphotérous kai mnemonikotérous): memória e instrução encontraram seu remédio (phármaçon).

E o rei replicou: “[...] eis que em tua qualidade de pai dos caracteres da escritura [...] atribuíste-lhes, por complacência para com eles, todo o contrário [...] de seus verdadeiros efeitos! Pois este conhecimento terá, como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória [...]: depositando, com efeito, sua confiança no escrito, é do fora, graças a marcas externas [...], e não do dentro e graças a si mesmos, que se rememorarão das coisas ... Não é, pois, para a memória, mas para a rememoração que tu descobristes um remédio (phármaçon heûres).²⁰

²⁰ Platão apud DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p.21.

No final do *Fedro*, Platão introduz o mito da invenção da escrita, que teria sido comentado por Sócrates declarando que a palavra escrita não ensina a verdadeira arte nem os princípios de “justiça” e da “verdade”; como a pintura, só cria reproduções – semelhança com a verdade, sua imagem. A memória verdadeira é aquela que não precisa recorrer a anotações, a um suplemento, à palavra escrita, que é um simulacro e provoca o esquecimento. Por isso o rei Thamous diz a Theuth que seu invento não é um remédio para a memória porque não favorece a *mnème*, “memória viva e conhecedora”, e faz com que os homens esqueçam o que aprenderam, restando apenas reminiscências. Ela é boa somente para o *hupómnésis* – rememoração.

O mito egípcio sobre *Theuth*, inventor da escrita, é discutido por Jacques Derrida em sua obra *A Farmácia de Platão*, cujas questões são tecidas em torno da escritura, da sofística, da filosofia, da dialética, da *hipomnésia*, da *anamnésia*. Baseado na ambiguidade da palavra grega *phármakon*, que pode significar tanto *remédio* quanto *veneno*, ele a articula com a própria possibilidade da filosofia que “é em si mesma ambígua, furtiva, sem fundo”.

A figura de Theuth é apontada no mito por sua ambivalência:

Sua propriedade é a impropriedade, a indeterminação flutuante que permite a substituição e o jogo. Deve-se-lhe o jogo de dados [...] e o gamão [...]. Thot nunca está presente. Em nenhuma parte ele aparece em pessoa. Nenhum ser-aí lhe pertence propriamente.²¹

Derrida diz que ele é tanto o deus do cálculo, da aritmética e da ciência racional, como comanda também as ciências ocultas, a astrologia, a alquimia:

Ciência e magia, passagem entre vida e morte, suplemento do mal e da falta: a medicina devia constituir o domínio privilegiado de Thot. Todos os seus poderes resumiam-se aí e, aí, achavam onde se empregar. O deus da escritura, que sabe pôr fim à vida, cura também os doentes. E mesmo os mortos. [...] O deus da escritura é pois um deus da medicina. Da “medicina”: ao mesmo tempo ciência e droga oculta. Do remédio e do veneno. O deus da escritura é o deus do *phármakon*. E é a escritura como *phármakon* que ele apresenta ao rei no *Fedro*, com uma humildade inquietante como o desafio.²²

²¹ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p.38.

²² DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 38.

Esse deus tem várias faces, várias épocas e habitações e, no emaranhado de narrativas mitológicas no qual ele é apreendido, Derrida fala de “traços pertinentes para quem tenta reconstituir a semelhança estrutural entre a figura platônica e outras figuras mitológicas da origem da escritura”.²³ Cita, ainda, como exemplo, que, por ser também “o deus das fórmulas mágicas que acalmam o mar, narrativas secretas, textos ocultos”, Theuth seria arquétipo de Hermes e, na mitologia egípcia, seria Thot “que iniciou os homens nas artes e nas letras”.²⁴

Neste mesmo parágrafo, Derrida lembra também a cena “do julgamento dos mortos: nos infernos, diante de Osíris, Thot consigna o peso do coração-alma do morto”. Assim, conclui o autor que o deus da escritura é também, evidentemente, o deus da morte. Afinal, a palavra escrita não seria uma palavra morta?

Como se sabe, geralmente os mitos são relatos fantasiosos da tradição oral, protagonizados por seres que encarnam de modo simbólico aspectos da condição humana, a origem de determinados fenômenos do ser vivo, dos costumes sociais. Segundo René Wellek e Austin Warren, em *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*, nos séculos XVII e XVIII, na Era do Iluminismo, o termo tinha conotação pejorativa, pois *mito* era ficção ou historicamente falso. Porém,

[...] na *Scienza nuova*, de Vico, a ênfase deslocou-se para o que, desde os românticos alemães, Coleridge, Emerson e Nietzsche, tornou-se gradualmente dominante – a concepção de “mito” como um tipo ou equivalente da verdade, tal qual a poesia –, não um competidor pela verdade histórica ou científica, mas um suplemento.²⁵

Em sentido mais amplo, o mito significa qualquer relato de composição anônima que fale sobre origens e destinos, tais como explicações sobre a existência do mundo, por que fazemos o que fazemos, imagens pedagógicas da natureza e do destino do homem; esses relatos são passíveis de sofrer transformações periodicamente, por gerações que sentem necessidade de reescrever sua história de acordo com o que lhes é peculiar.

²³ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 32.

²⁴ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 35.

²⁵ WELLEK; WARREN. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*, p.252.

A psicanálise freudiana vale-se, muitas vezes, dos mitos para explicar comportamentos humanos, tal como o Complexo de Édipo, o mito da Medusa, entre outros. No texto “O mecanismo psíquico do esquecimento”, embora sem citar algum mito, Freud conta um fato, cuja descrição vai ao encontro – pelo menos parcialmente – do mito da escrita. Um exemplo, como ele diz, instrutivo para ilustrar a teoria.

Ele foi a Viena visitar um amigo e, como ficaria lá por 24 horas, decidiu aproveitar a oportunidade para cumprimentar uma família que se mudara há pouco tempo. Essa família lhe disse onde morava, o nome da rua e o número da casa; para não esquecer, Freud pediu que anotassem essas informações num cartão, que colocou na carteira. No dia seguinte, ao chegar à casa do amigo, não conseguiu encontrar a anotação, que não estava onde ele havia colocado. Assim, ele tinha de recorrer à memória, o que não conseguiu. Não pôde fazer a visita e, consolando-se “com notável rapidez”, dedicou-se à visita ao amigo. Ao retornar a Viena e postar-se diante da sua escrivania, ele soube, sem hesitação, o lugar em que, com sua “distração”, pusera o cartão com o endereço. Freud explica:

Assim, a função da memória, que gostamos de encarar como um arquivo aberto a qualquer um que sinta curiosidade, fica desse modo sujeita a restrições por uma tendência da vontade, exatamente como qualquer parte de nossa atividade dirigida para o mundo externo.²⁶

Nesse caso, o esquecimento inconsciente tinha um motivo que se explica pelo fato de que Freud preferia permanecer na casa do amigo, pois tinha muitas coisas para conversar com ele. Assim, foi “melhor” esquecer o endereço em casa. Freud fala, neste texto, a respeito da natureza tendenciosa de nosso recordar e esquecer. A ideia contida no mito de Platão, de que a escrita prejudica a memória, se exemplifica nesse acontecimento.

Os mitos, então, têm uma função especial para alguns campos do saber – como um suplemento para a história ou para a ciência – e, de modo semelhante, para a psicanálise, como auxiliar na compreensão de determinados fenômenos psíquicos. É o caso daqueles que versam sobre a escrita, em decorrência da estreita relação com que se passou a pensar a respeito da função e do funcionamento da memória. Assim,

²⁶ FREUD. *Primeiras publicações psicanalíticas*, p. 281.

algumas versões do mito sobre o surgimento da escrita foram apreendidas como elemento de reflexão também para a Filosofia e para a Literatura.

No caso do mito que Derrida aborda, Sócrates compara os textos escritos que Fedro trouxera consigo a uma droga (*phármakon*), a uma “medicina”, um filtro ao mesmo tempo remédio e veneno que se introduz no corpo de qualquer discurso com ambivalência:

Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma substância, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia [...].²⁷

As reflexões de Jacques Derrida conduzem ao pensamento de que a palavra (o *phármakon*), ao operar por sedução, faz com que o sujeito se desvie do seu rumo, do seu caminho natural, habitual. Por isso, Fedro interpela Sócrates dizendo-lhe que ele parece um estrangeiro que se deixa conduzir para fora da cidade atraído pelas folhas da escritura, já que, em geral, ele permanece dentro dos muros da cidade, portanto, elas o fazem “sair de si e o conduzem por um caminho que é propriamente de êxodo”.²⁸

Derrida inicia seu livro colocando a questão que vai atravessar todo o seu texto por meio da metáfora da escrita como um tecido, um pano mesmo, cujo esgarçamento textural pode levar séculos para desfazer-se, regenerando-se, reconstituindo-se indefinidamente a cada leitura, a cada crítica, pois “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo”.²⁹ Não é preciso apenas saber bordar, mas, também, saber ler e, para isso, é preciso encontrar o fio oculto na trama.

A partir desse esgarçamento textural, é interessante observar as semelhanças e diferenças no que poderia ser um mesmo mito ou uma variação do mito da escrita, dependendo da maneira como alguns escritores dele se valem como suplemento para melhor ficcionalizar dar consistência à trama de romance ou conto.

²⁷ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 14.

²⁸ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 15.

²⁹ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 7.

Um salto no tempo: de Sócrates a Machado de Assis, no século XIX, as reflexões de Derrida sobre o Fedro remetem ao que, de curioso, se sabe a respeito da origem da escrita e ao mito que o personagem de Machado de Assis, Dom Casmurro, inventa como a justificar e/ou explicar a escrita de suas “reminiscências” – para dizer que a escrita distorce a verdade. Uma vez mais, tem-se a ideia contida no diálogo entre Thamous e Theuth.

Para introduzir o mito, o narrador inicia sua “estória” dizendo que mandou reconstruir, no Engenho Novo, a antiga casa da Rua de Matacavalos, onde viveu sua infância, com o objetivo de “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”.³⁰ Entretanto, com a reconstrução, ele reconhece: “não consegui recompor o que foi [a casa] e nem o que fui”.

Cansado da monotonia da vida em sua “nova-velha” casa, lembrou-se de escrever um livro para exorcizar seus fantasmas, incitado pelos bustos de César, Augusto, Nero e Massinisa pintados nas paredes da sala. Quase simultaneamente, apresenta o mito que lhe teria sido contado por um velho tenor italiano, e que se assemelha a uma paráfrase do mito grego de Theuth, o deus da escritura. Essa sequência em sua narrativa conduz à interpretação de que o narrador já sabia, de antemão, que a escrita, análoga à reconstrução da casa, não serviria para o fim a que se propunha, porque ela deturparia (como um *phármakon*) a “verdade” das lembranças.

O narrador parte do que sabe, por meio do cristianismo, a respeito de Lúcifer que, insatisfeito com a preferência de Deus por Miguel, Rafael e Gabriel, tramou uma rebelião, o que fez com que fosse expulso do céu. Levou consigo um manuscrito de uma ópera escrita por Deus, que dele “abriria mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio para sua eternidade”. Compôs uma partitura a partir do manuscrito e suplicou que Deus o ouvisse. Ele, “cansado e cheio de misericórdia”, criou um teatro especial, este planeta, e “inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos”. Sem nenhum ensaio e sem a colaboração de Deus, da execução “resultaram alguns desconcertos”.

³⁰ MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*, v. 1, p. 810.

Conta o tenor que houve “trechos em que o verso ia para a direita e a música para a esquerda, mas nisso também há quem diga que está a beleza da composição”. Toda a descrição diz de lacunas e emendas feitas pelo maestro que achava que a obra não respondia “de todo ao pensamento sublime do poeta”. Já os amigos do “poeta” diziam que o “libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama”. Por fim, conclui o tenor que a ópera duraria enquanto durasse o teatro (não se sabia quando poderia ser demolido), “pois o êxito é crescente apesar dos desacertos”.³¹ E finaliza sua estória dizendo que os livros são inúteis e, por isso, um dia serão todos queimados.³²

Os dois mitos, o do *Fedro* e o de *Dom Casmurro*, ilustram o valor preponderantemente destrutivo da escrita como memória. Não se pode deixar de levar em conta que os mitos, apesar de pertencerem à memória coletiva de todos os povos e culturas, são construídos e propagados de formas diferentes a cada geração, a cada indivíduo e de acordo com cada espaço e cultura em que estão inseridos; no papel de instâncias produtoras de significações, lançam mão de estratégias de objetivação e subjetivação, legitimando-se, em determinada época, como reprodutores da realidade e criando, assim, laços de identificação com a cultura em que se inserem. Ao serem ressignificados, pode-se dizer, então, que os mitos passam por um processo de tradução, ainda que em sentido lato.

Mais um salto no tempo: entramos no século XX e nos deparamos com um artigo de crítica literária envolvendo o tema que circunscreve a mitologia sobre a escrita. Desta vez, a abordagem é de Ana Cristina Cesar, e a preponderância seria de um *mito da escrita*.

O texto crítico intitulado “Notas sobre a decomposição n’*Os Lusíadas*”, contido em *Escritos no Rio*,³³ de 1973, traz considerações sobre “Notas sobre a composição dos *Lusíadas*”, de Antônio José Saraiva, publicado em 1972, no volume 1 da *História da Cultura em Portugal*, conforme consta nas Notas Bibliográficas ao final do texto de Ana Cristina.

³¹ MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*, v. 1, p. 810.

³² MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*, v. 1, p. 819.

³³ Esse livro foi reeditado em *Crítica e tradução*, juntamente com *Escritos da Inglaterra* e *Literatura não é documento*, em 1999, pelo Instituto Moreira Salles/Editora Ática.

Em princípio, o que se articula ao tema da mitologia sobre a escrita é não somente o conteúdo de *Os Lusíadas* como também a referência explícita que ela faz ao conto “O Aleph”, de Jorge Luis Borges. Como se sabe, *El Aleph* (título no original) é um livro de contos, publicado em 1949, que contém, além do conto que dá nome ao livro, outros dezessete, através dos quais o escritor aborda temas como a imortalidade, o infinito, o duplo, a condição humana. Numa escrita repleta de simbolismo e alusões, faz referências a países e à diversidade de culturas que vão de Homero a *Martin Fierro*,³⁴este também de cunho mitológico.

Ana Cristina Cesar inicia sua crítica fazendo uma referência específica ao conto “O Aleph”, que é, por excelência, um mito sobre a escrita.

Este trabalho nasceu, como não poderia deixar de ser, de um texto de Borges. Nele Borges encontra, no fundo de um sótão urbano, uma réplica sem centro da máquina do mundo, o Aleph, “um dos pontos do espaço que contém todos os pontos”. Comovido de veneração e lástima ante a espantosa revelação, Borges a abandona com um gesto que permite voluntariamente a destruição do Aleph. Não se afasta apenas “incurioso, desdenhando colher a coisa oferta”, mas sabedor que sua indiferença seria o fim do Aleph e a vingança mortal contra o chato que cultivava juntamente com literatices abundantes. “El Aleph” soltou não apenas o riso que sacode “todas as familiaridades do pensamento”, mas a sua corrida não-linear, irregular como a massa real de um cérebro, dificilmente ordenável para consumo universitário (“o que viram meus olhos foi simultâneo, o que transcreverei, sucessivo”).³⁵

Embora aparentemente se refira somente a um conto, há que se observar que ela inicia o texto dizendo “Este trabalho nasceu, **como não poderia deixar de ser** (grifo meu), de um conto de Borges”, deixando a pista que elege Borges como um precursor. Sua “decomposição n’ *Os Lusíadas*” tem alguma relação com a invenção do Aleph, um dos mitos borgianos sobre a escrita.

O livro de Borges se inicia com “O imortal”, no qual a descoberta de um manuscrito relata as agruras da imortalidade, e termina com “O Aleph”, cujo

³⁴ *Martín Fierro* constitui um livro por meio de um longo poema – assim como *Os Lusíadas* – de José Hernandez, de grande popularidade na Argentina, publicado pela primeira vez em 1872, com o título *El gaucho Martín Fierro*. Trata-se de um poema-narrativo que expõe o caráter independente, heroico, dos habitantes dos pampas, que representaram o caráter dos argentinos que contrariou os interesses políticos vigentes na época do escritor. A peculiaridade de sua escrita é a forma que imita a fala popular dos gauchos. Além de um clássico da literatura argentina, é considerado patrimônio cultural.

³⁵ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 13-14.

protagonista – também chamado Borges – se depara com a possibilidade de conhecer o ponto do espaço que abarca toda a realidade do universo, num local bastante inusitado: o porão de um velho casarão prestes a ser demolido em Buenos Aires. Esse ponto é visto pelo personagem em uma “engenhoca” encontrada pelo próprio dono do casarão que a denomina Aleph – a primeira letra do alfabeto hebraico, correspondente ao Alfa grego e ao A do alfabeto romano. Pode-se dizer que se trata de uma narrativa mítico-simbólica que transmite um mundo no qual só é possível adentrar através da linguagem, ou seja, um questionamento a respeito do próprio papel da escrita literária no mundo, e que Borges, o protagonista – ou Borges, o autor –, queria definir com a frase: “um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos”.

Não por acaso, o primeiro conto do livro de Borges explora a imortalidade, e o último, a infinitude da Literatura. Também não é por acaso que Ana Cristina aborda o texto de Antônio Saraiva, já que ela mesma afirma: “Este trabalho nasceu, como não poderia deixar de ser, de um texto de Borges”. Mas certamente também não foi por acaso que esse texto crítico de Ana Cristina foi escolhido pelo organizador e prefaciador Armando Freitas Filho para abrir *Escritos no Rio*. Segundo ele, esta era uma exceção, por tratar-se de “estudo ou trabalho de aula, original e bem transado, da ainda estudante de Letras, aos 21 anos”.³⁶

O que me chama a atenção é o atravessamento de dois mitos-narrativas na crítica literária de Ana Cristina Cesar, ambos relacionados, de alguma maneira, à escrita (que é o mote que perpassa quase toda a sua obra poética): “O Aleph” e *Os Lusíadas*. A abordagem sobre a (de)composição d’*Os Lusíadas* – do escritor “quase” cego português Camões – usa como “pano de fundo” o conto do escritor cego argentino – Borges.

O excerto citado parece explicar, inicialmente, o que ela pretende com essa crítica ao texto de Antônio José Saraiva. Vale a pena continuarmos um pouco mais a leitura:

Tal consumo – ou ao menos a ordem textual que se segue, que se vai seguindo – tornou-se impossível devido ao texto de Antônio José Saraiva, “Notas sobre a composição d’*Os Lusíadas*”. Tendo a

³⁶ FREITAS FILHO. Prefácio. In: _____. *Escritos no Rio*, p. 9.

vantagem de se apresentar legível ao público universitário, o texto trabalha sobre “considerações preliminares” que têm por finalidade eliminar pseudoproblemas amplamente discutidos por escritores amplamente digeridos no meio universitário. Entenda-se meio universitário em sentido amplo, como o meio que também escreve história e crítica da literatura e no qual pululam os seus profissionais.

O texto de Saraiva, nessa sua legibilidade específica (no seu “estilo” de doutor em letras) põe em cena uma problemática recalcada pela linguagem dos doutores da literatura (que é também a linguagem dos bacharéis e aprendizes do ofício). O diálogo a ser travado com esse texto tem como objetivo mostrar procedimento similar (à maneira da retórica da similitude...) n’*Os Lusíadas*, onde a sua legibilidade se articula numa duplicidade fundamental.³⁷

Enfim, a autora parece querer mostrar que, embora em uma linguagem legível, inserida em nosso sistema linguístico padrão ou – como diria Roland Barthes – no desempenho fascista da língua, o texto de Saraiva apresenta duas faces, dois temas d’*Os Lusíadas*.

Com astúcia, ela provoca um atravessamento do sentido do *Aleph* (linguagem poética, não linear e, no entanto, princípio de toda linguagem que ela compara ao ser humano: “irregular como a massa real de um cérebro”), com o “estilo de doutor em letras”, que, com uma “retórica da similitude”, aborda, no texto épico, a duplicidade com a qual se compõe.

Há uma “heterogeneidade de elementos” na obra, que parte do princípio de que “a proposta do poema é cantar os feitos gloriosos dos barões assinalados e a memória dos Reis que dilataram a Fé e o Império”,³⁸ entretanto o interesse narrativo recai sobre os conflitos entre os deuses do Olimpo, personagens banidos da proposição, que trocam seus papéis com os homens:

[...] ao passo que “os homens são, ao contrário disso, hirtos vultos, agarrados ao leme da sua missão histórica, sem respiração humana, impassíveis, inaproveitáveis para uma intriga”. Gama e companheiros se movem “com a impassibilidade ritual que nós atribuiríamos aos deuses, e, ao lado dele, os deuses é que são seres volúveis, impressionáveis, levianos e incertos”. O assunto da viagem é ordenado de modo unívoco, decidido, sobre homens determinados

³⁷ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 14-15.

³⁸ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 15.

por poucos e fixos motivos, visando a uma configuração segura da realidade.³⁹

Assim ela detecta a junção do plano histórico e mitológico que se concretiza com a união de Vasco da Gama com Tétis, conduzido que é por Vênus à Ilha dos Amores. Ou seja, o que torna Gama imortal, diz Ana Cristina, “é o próprio texto”:

É a mitologia que abriga o personagem, a ação, a verdade narrativa, o discurso tratado como vivo. A história se faz de figuras despidas, quadros descritos, justaposição, estaticidade, dentro do discurso lentamente tratado como à morte. Os hirtos vultos prometem o real, o dito, o verossímil. Os deuses constroem a intriga, vivos ainda que fictícios.⁴⁰

Dessa forma, continuam suas reflexões a respeito da verdade do próprio texto, que “é antes de tudo cuidadosamente sufocada em sua letra, mas escapa pelas bordas tanto nas intervenções do metassujeito da narrativa (‘o cego eu’) quanto pela inversão estilística”.⁴¹

Contestando a ideia de Saraiva de que a mitologia é “um mundo próprio do estilo, uma ficção independente, que em nada interfere com o mundo dos fatos que esse estilo simboliza”,⁴² ela conclui que é na relação entre os ditos históricos e os mitológicos que se faz a epopeia da literatura.

Ao dialogar com a ideia de Saraiva de que o plano histórico que serve de tema a *Os Lusíadas* funciona como “mero pretexto para construir uma ficção que desse saída a esse mundo de formas puras e livres” – o da arte –, Ana Cristina afirma:

O conceito (ou o desejo) de “formas puras e livres” só existe *em oposição* às formas aprisionadas do “real”, é o que afinal o sujeito da narrativa conclui em seu epílogo, nas suas intervenções e nas interrupções do relato com “matéria perigosa” (X, 119), isto é, que ofende o Poder. Em última análise, a linguagem do real (pomo de discórdia na escritura) é a linguagem do Poder (da Fé e do Império), que o estilo do poema lentamente corrói. De modo que o seu centro não se faz evidente como a sua superfície.⁴³

³⁹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 16.

⁴⁰ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 16-17.

⁴¹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 17.

⁴² CESAR. *Escritos no Rio*, p. 18.

⁴³ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 18.

Demonstrando um lúcido interesse pelos (des)caminhos da escrita, ela analisa de forma sofisticada o texto de Saraiva ao diferenciar a linguagem literária da linguagem não literária e, ao mesmo tempo, aponta a interlocução entre o plano histórico e mitológico, presentes na literatura de Camões. Tanto em “El Aleph”, quanto em Camões, o estilo corrói a linguagem do real – ou do Poder. “De modo que o seu centro não se faz evidente como a sua superfície”.

Parafraseio Barthes em seu texto *A Aula*, no qual afirma que se a linguagem é um lugar sem exterior, um lugar fechado, só nos resta trapacear com a língua, e essa trapaça é salutar, pois permite ouvir a língua fora do poder do sistema linguístico e é isso que ele chama *literatura*.

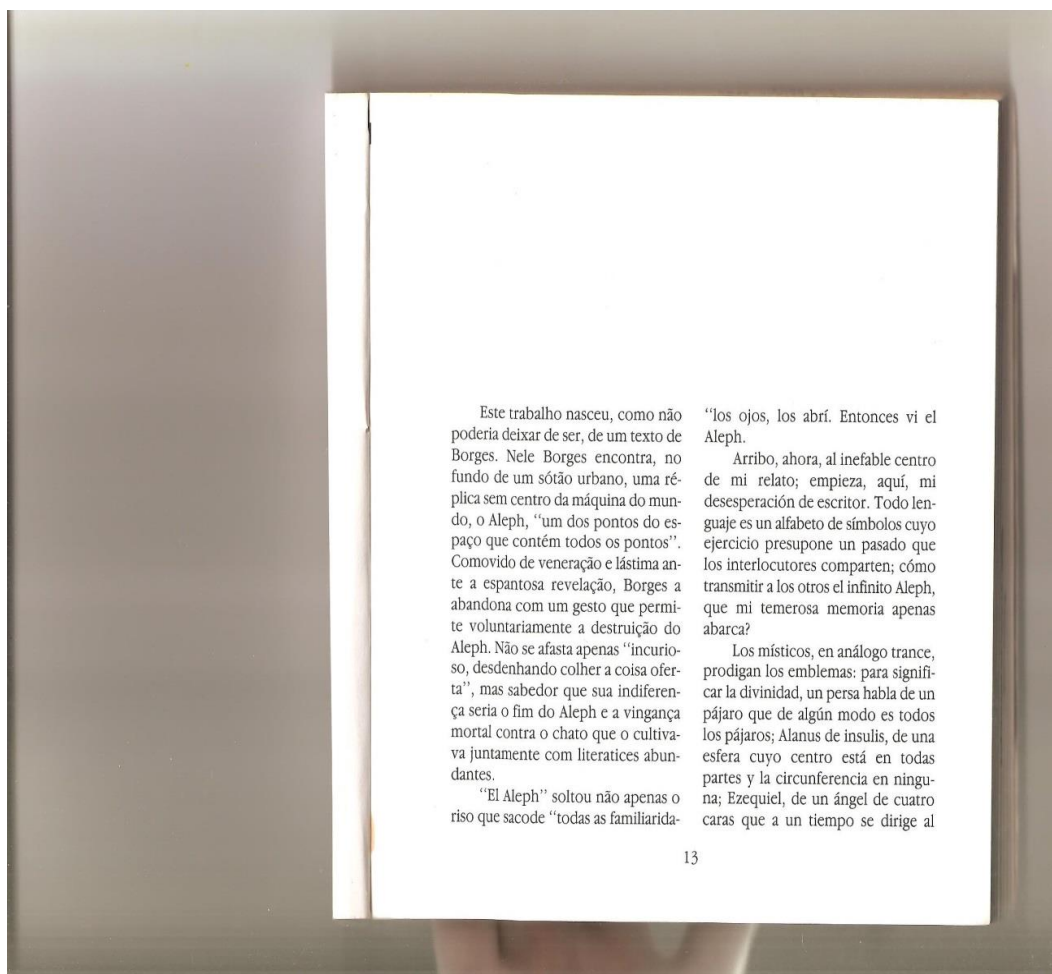
Essa certeza também a tem Borges ao deparar-se com o Aleph:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] (No en vano recuerdo esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían un hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad.⁴⁴

Abro, aqui, um parêntese para explicar que esse texto de Ana Cristina Cesar, em *Escritos no Rio*, foi publicado em sua forma original em duas colunas: a primeira é o texto crítico dela, e a segunda se inicia no instante em que o narrador viu o Aleph (“los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph”). Na sequência, o trecho do conto que interessa para comprovar suas reflexões, sempre nessas duas colunas, conforme se pode ver na cópia abaixo. O trecho que ela seleciona⁴⁵ é somente a parte referente às reflexões do narrador sobre a escrita, e não todo o conto.

⁴⁴ Borges. El Aleph. *Apud* CESAR. *Escritos no Rio*, p. 13-14.

⁴⁵ BORGES. El Aleph. In: _____. *El Aleph*, p. 258-263.



Ana Cristina, neste texto, ilustra, com o formato, suas reflexões – da página 13 até o início da 17. A partir daí e na seguinte – página 18 –, apenas seu texto em uma única coluna, reiniciando como anteriormente na página 19, sendo a última somente um trecho do Aleph.

É evidente que ela quis estabelecer, a título de ilustração, uma “junção do plano histórico e mitológico”, isto é, junção do plano crítico com o mitológico, optando por duas colunas, uma em português e a outra em espanhol. É o mito borgiano sobre a escrita – escrita do mito – e o que ela constrói em segundo plano – o mito da escrita –, articulando Borges e Camões.

Curioso é que, em *Crítica e tradução*, editado em 1999, não há o trecho em espanhol de “El Aleph” e nem mesmo as duas colunas. Nota-se que se perdeu parte do sentido, o qual, também no plano visual, ratificava as reflexões sobre a escrita como um mito.

Outra curiosidade, que será discutida mais adiante nesta tese – “Terceira parte: Tradução” –, é o trabalho que ela, de certa maneira, já efetuava ao mesclar a língua portuguesa com outras línguas. Aqui já se pode observar sua tendência para o trabalho de tradução.

Retomando o texto de Ana Cristina, ela insere as ideias de Borges, que reconhece que seu relato estaria “contaminado de literatura, de falsidade” caso tivesse que definir com palavras ou imagem o infinito Aleph. Paradoxalmente, seu relato é literatura, bem como *Os Lusíadas*, no qual a “máquina do mundo” apresentada por Tétis a Vasco da Gama no Canto X se aproxima do sentido do Aleph. Assim como nas reflexões de Jacques Derrida sobre Fedro, quando afirma que a palavra (o *phármakon*), ao operar por sedução, faz com que o sujeito se desvie do seu rumo, todo o peso da sugestão poética d’*Os Lusíadas* conduz ao maravilhoso; entretanto, com o desfecho do poema, a ficção mitológica se desvanece.

O diálogo de Ana Cristina com o texto de Saraiva recai exatamente nesses dois planos da narrativa do poema de Camões, sendo que o centro recai sobre o maravilhoso mitológico, e não sobre a História de Portugal – proposição inicial do poema épico. Porém, segundo Saraiva, Camões sabe tirar partido da linguagem e manipula a escrita com a qual seduz o leitor, comparando suas descrições minuciosas e precisas da natureza, por exemplo, até mesmo a pinturas de grandes renascentistas como Dürer ou Miguel Ângelo. Relato e literatura, sincronizados, também em “O Aleph”.

Assim como Borges foi um amante dos jogos de simulação em sua escrita, o jogo de sedução estética parece ter sido o que incitou Ana Cristina a redigir a “(de)-composição” de *Os Lusíadas*. Seu texto aponta para o interesse sobre os (des)caminhos da escrita e sobre os aspectos de reinvenção da linguagem nas narrativas que, muitas vezes, deslizam do nível do documento para o da ficção e vice-versa, como acontece com os personagens históricos do poema de Camões, cujos feitos extraordinários reforçam o aspecto meio fabuloso, meio mágico, do novo texto decomposto tanto por Saraiva quanto por Ana Cristina.

Remeto, neste ponto, à interlocução com o texto de Derrida e à ideia da escrita como simulacro. Tanto para o personagem Borges – que considera a literatura como

“falsedad” – quanto para Theuth, o deus da escritura, “o *phármakon* produz o jogo da aparência a favor do qual ele se faz passar pela verdade”.⁴⁶

Sincronizada com Borges, Ana Cristina Cesar se apropria da linguagem poética também como um simulacro, papel e função da literatura, admitindo, inclusive, inspirar-se na tradição de outros poetas, seus precursores: “Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio”.⁴⁷

Ao mesmo tempo, ela desdobra sua própria escrita enquanto corta, encolhe, estica, manipula a assinatura de seus escritos – alguns, como no subtítulo a seguir – como se estivesse desdobrando-se em múltiplas autorias, talvez como Borges, que também brincava com seu nome próprio, confundindo-o com o de seu pai. Segundo se conta, sua primeira publicação foi uma tradução que pensaram ser de seu pai: coincidência de nomes e idade. Divertindo-se com essa coincidência, ele atribuiu falsas autorias a alguns de seus textos.

A ideia de que, para Ana Cristina, a escritura funciona como um *phármakon* em seu duplo sentido, de certa maneira já aparece em sua crítica ao texto de Antonio Saraiva, comentado acima. O modo, entretanto, como o *phármakon* age em sua própria escrita será discutido mais adiante. Entretanto, no próximo item, o desdobramento do seu nome próprio nas variações com que assina seus textos já aponta para a reflexão sobre a escritura como simulacro. O que ela estaria procurando afirmar(se), ou esconder(se)?

“Escreve se te formigarem os dedos. Só assim vale a pena”⁴⁸

Ana Cristina nasceu no Rio de Janeiro em 2 de junho de 1952, em uma família presbiteriana, de classe média intelectualizada. Desde muito cedo, demonstrou gosto e talento para escrever e, apesar de sua curta existência,⁴⁹ legou-nos uma produção literária profícua. Seu pai era o jornalista e sociólogo Waldo Aranha Lenz Cesar, e a mãe, Maria Luísa Cesar, professora de literatura no Colégio Metodista Bennett. Aos quatro anos, segundo relato paterno constante na Cronologia do livro *Correspondência*

⁴⁶ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 50.

⁴⁷ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 95.

⁴⁸ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 106.

⁴⁹ Suicidou-se em 20 de outubro de 1983.

Incompleta, começa a ditar suas poesias para a mãe, “caminhando, às vezes aceleradamente, sobre o sofá. As pausas marcavam ritmos, indicando possível mudança de linha”.⁵⁰

Passou grande parte da infância em Copacabana e Niterói e teve suas primeiras poesias publicadas – aos sete anos – no Suplemento Literário do Jornal *Tribuna da Imprensa*, sob o título “Poetisas de vestidos curtos”. O precoce interesse pelas letras se comprova, também, pelos poemas datados de 1961 e incluídos em *Inéditos e dispersos*, coletânea organizada pelo amigo Armando Freitas Filho e publicada postumamente, em 1985.

Ainda no curso fundamental, fundou e dirigiu o jornal *Juventude Infantil*; um pouco depois, editou o periódico mensal mimeografado intitulado *Comunidade*, da igreja presbiteriana que frequentava. Iniciou o curso Clássico do Colégio de Aplicação da Faculdade Nacional de Filosofia – atual UFRJ –, durante o qual participou de manifestações estudantis, entre elas a “Passeata dos 100 mil”, protesto contra a morte do estudante Edson Luís no Restaurante Calabouço, em março de 1968. Durante o ano seguinte, com bolsa de estudos, morou em Londres, onde estudou no *Richmond School for Girls*. Segundo Cronologia⁵¹ editada por seu pai Waldo Lenz, nesse período viajou para o País de Gales, Belfast, Dublin, Roma, Florença, Milão, Nice, Cannes, Paris, Amsterdam, Nova York, Boston. Regressou ao Rio, terminou o Clássico e cursou a Faculdade de Letras na PUC.

A essa altura, já havia publicado bastante em jornais e revistas. De acordo com a Cronologia⁵² na primeira edição de *Poética*, editada em 2013 pela Cia. das Letras, sua atividade jornalística e editorial foi intensa, tendo sido membro do Conselho Editorial da Editora Labor, e tendo publicado artigos sobre cultura nos jornais *Tribuna da Imprensa* (RJ), *Jornal Opinião*, *Correio Brasiliense*, *Versus*, nas revistas *Almanaque* e *Alguma poesia*, no caderno Folhetim, da *Folha de S.Paulo*, e resenhas nas revistas *Veja*, *IstoÉ* e *Leia Livros*.

⁵⁰ LENZ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 307. (A referência ao pai da escritora será sempre LENZ CESAR para evitar possível confusão.)

⁵¹ LENZ CESAR. *Correspondência incompleta*, p.308.

⁵² LENZ CESAR. *Poética*, p. 494.

Em decorrência de suas publicações no “Suplemento do Livro”, do *Jornal do Brasil*, sua obra ganhou visibilidade em 1976, quando Heloisa Buarque de Hollanda a incluiu na antologia *26 poetas hoje*.

Exerceu também a atividade de professora por algum tempo: entre 1970 e 1974, foi professora de língua inglesa no Instituto de Cultura Anglo-Brasileira, tendo sido monitora, em 1974, da cadeira de Teoria da Literatura no Departamento de Letras da PUC-Rio e, entre 1974 e 1979, lecionou Inglês na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, também no Rio de Janeiro; de 1976 a 1979 foi professora de Língua Portuguesa e Literatura no 2º grau no Instituto Souza Leão e no Colégio Estadual Amaro Cavalcanti.

Antes dessas atividades como professora efetiva – em 1971 – foi professora voluntária no Curso Artigo 99, na Paróquia do Catumbi (RJ), ainda segundo a Cronologia⁵³ de Waldo Lenz Cesar.

Em 1980, ela publicou *Literatura não é documento*, pela Editora Funarte, fruto de pesquisa acadêmica a respeito de filmes documentários sobre autores ou obras literárias produzidas no Brasil e em circulação na época. Segundo Ana Cristina, o objeto de estudo não foram propriamente os filmes, mas, sim,

os conceitos ou representações do literário que esses filmes, explícita ou implicitamente acabam utilizando. Que definição de literatura, que visão do autor literário são postas em circulação por esses filmes? [Pergunta] articulada com determinados “projetos político-culturais”: o surto de cultura patrocinada pelo Estado Novo, o projeto cultural miliente de esquerda que se intensificou nos anos 60 e o novo surto de cultura patrocinada que parece pegar no governo Geisel.⁵⁴

Retornando à Inglaterra, no mesmo ano publicou *Luvras de pelica* – produção independente – e manteve intensa correspondência com Clara Alvim (prima-irmã do poeta Francisco Alvim), Maria Cecília Londres, Heloisa Buarque de Hollanda e Ana Cândida Perez, parceira e interlocutora nas traduções de poesia. Essa correspondência está parcialmente reproduzida no livro *Correspondência incompleta*.

⁵³ LENZ CESAR. *Correspondência incompleta*, p.309.

⁵⁴ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 13.

No ano seguinte, volta ao Brasil, mergulhando em crises profundas de depressão. Escreve *Meios de transporte*, publicado posteriormente – em dezembro de 1982 – com o título *A teus pés*, único livro lançado por uma editora, a Brasiliense (SP), composto de poemas já publicados e outros inéditos.

Foi contratada pela Rede Globo, para fazer pesquisa e análise de textos de telenovelas, porém prevaleceu o seu “senso de inadaptação”, já registrado em várias cartas e manuscritos. No início do mês de outubro de 1983, tentou suicidar-se e foi internada em uma clínica no Botafogo. No dia 20 do mesmo mês, aos 31 anos, ela se atira do apartamento de seus pais no 8º andar.

Postumamente, a obra da “personagem” – bela e jovem poeta-suicida com ares de mito – foi cuidadosamente editada pelo Instituto Moreira Salles (IMS), em parceria com a Editora Ática, e inclui a reedição, em 1998, de *A teus pés* e de *Inéditos e dispersos*. Em 1999, publica-se *Crítica e tradução*, que reúne os livros *Literatura não é documento*, *Escritos no Rio* e *Escritos da Inglaterra*, além de traduções de poesias.

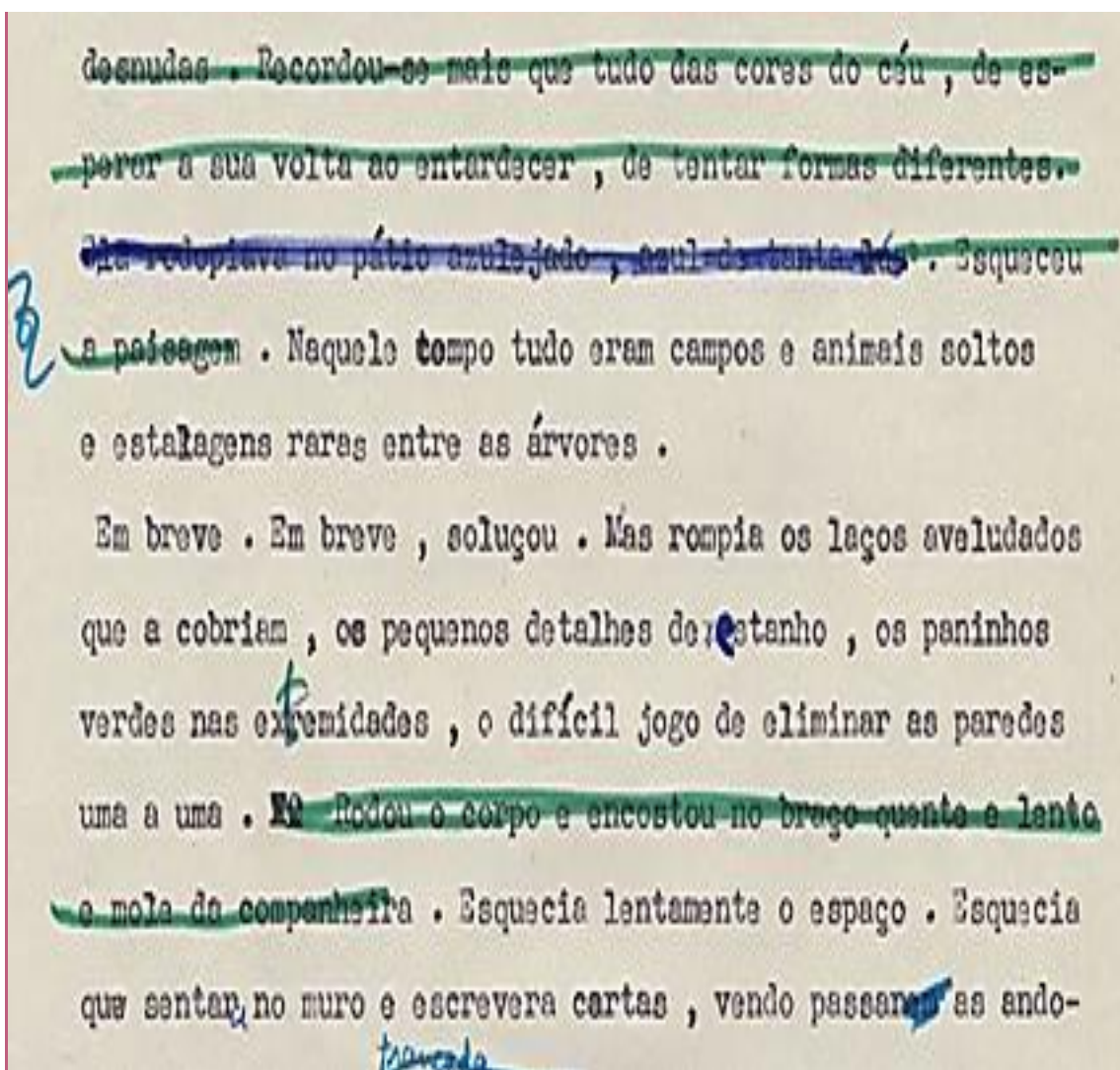
Escritos da Inglaterra já havia sido publicado por Maria Luíza Cesar, mãe da escritora, em 1988, contendo estudos e reflexões sobre tradução de poesia e prosa modernas. Nele, está incluída a sua dissertação de mestrado, que se constituiu na tradução comentada do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, com a qual recebeu o título de *Master of Arts in Theory and Practice of Literary Translation* pela Universidade de Essex, Inglaterra, em 1981.

Em coedição com a Editora Aeroplano, o Instituto Moreira Salles lançou, em 1999, *Correspondência incompleta* e, em 2008, *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*, organizado por Viviane Bosi (ensaísta, tradutora e professora de Teoria Literária da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP). Pela Editora Duas Cidades, havia sido publicado, em 1999, *Portsmouth Colchester*, um pequeno volume em espiral, contendo desenhos e anotações de viagem. Em 2013, a Companhia das Letras lançou, sob o título *Ana Cristina Cesar – Poética*, uma reedição de sua obra poética.

Seu acervo foi doado pela família ao Instituto Moreira Salles, com a condição de que permaneça para sempre no Rio de Janeiro. É composto por correspondências, originais de prosa e poesia, artigos de periódicos, material de divulgação, fotografias, documentos pessoais, dedicatórias e livros, que revelam, também, a história literária e

intelectual dos anos 1960: a ditadura militar, o teatro mambembe, o mercado marginal, a geração mimeógrafo.

Sua obra, a despeito dos rótulos datados que recebeu, tem sido estudada como um objeto singular, uma poética *sui generis*, abundante de supressões e rasuras que apontam para um universo íntimo tanto afetivo quanto intelectual. Observemos o trecho a seguir, que faz parte de *Antigos e soltos: poemas e prosa da pasta rosa*:



Fac-símile de *Antigos e soltos – Poemas e prosa da pasta rosa*.

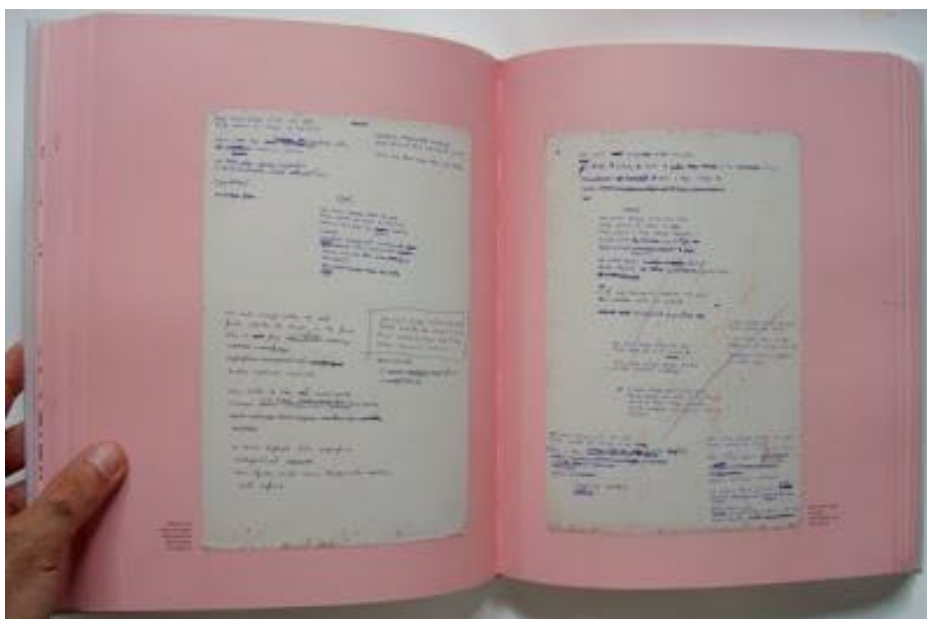
Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/hs/anacristinacesar/anacristinacesar.html>>.

Acesso em: 10 set. 2012

Essa pasta ficou conhecida entre pesquisadores e amigos como “pasta rosa” porque, originalmente, era mesmo uma pasta rosa, encontrada por sua mãe em um armário – após a morte da escritora –, contendo manuscritos e datiloscritos, tais

como: fragmentos de uma agenda descontínua, anotações de aula, desenhos, cartas não enviadas, diários de viagem, anotações multicoloridas em guardanapos, envelopes, papéis avulsos contendo fragmentos e depoimentos, ao que parece escritos no “calor da hora”. Esse material foi, primeiramente, organizado pela mãe e, ao ser doado ao Instituto Moreira Salles, foi catalogado e deu origem ao livro *Antigos e soltos: poemas e prosa da pasta rosa*.

Esse, de 482 páginas, contém fac-símiles dos diversos textos, que revelam, de algum modo, o processo criativo da escritora, prestando-se o material a pesquisas de crítica genética, visando à compreensão da obra bem como do caráter obsessivo da poetisa pela escrita que se manifesta em recorrências e retomadas de temas, rasuras, complementações, bricolagem.



Disponível em: <<http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2011/02/f-iquei-sabendo-que-estavam-em-vias-de.html>>. Acesso em: 30 set. 2014.

No índice, esboçado pela própria autora, encontram-se textos agrupados sob os seguintes títulos: “Prontos, mas rejeitados”, “Inacabados”, “Rascunhos/Primeiras versões”, que apontam não só para a proximidade/possibilidade de publicação, mas, também, para uma possível rejeição total dos textos. Outros dois livros parecem ter tido um percurso semelhante ao dos poemas contidos na pasta rosa: *Cenas de abril*, composto de fragmentos de diário intercalados com poemas, e *Correspondência*

completa, uma única e longa carta fictícia, composta também de fragmentos do cotidiano, anotações, registro de situações do dia a dia.

Pelas reflexões soltas, observações, memórias, fragmentos de poemas, observa-se que sua experiência com a escrita resulta de certa (in)disposição existencial e sensação de inadaptação ao mundo e se constitui de testemunhos da experiência da relação com o próprio corpo, apontando para o que se costuma denominar de relação visceral com a escrita. Essa tensão entre experiência e forma de escrita foi abordada por Flora Süssekind no livro *Até segunda ordem, não me risque nada: os cadernos, os rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*.

Os textos críticos e autocríticos reunidos em *Crítica e tradução* são, também, fundamentais para a compreensão da obra. Vários deles – incluindo resenhas, artigos e um depoimento proferido no final do curso Literatura de Mulheres no Brasil, em 1983, ano de sua morte – revelam a importância da escrita em sua vida. Nesse depoimento, o foco é o livro *A teus pés*.

Entre as inúmeras reflexões a respeito de sua relação singular com a escrita, merece destaque a frase “Escrevo *in loco*, sem literatura”, que Armando Freitas Filho diz ter conhecido por meio de texto inédito da poetisa. Encontra-se no Prefácio intitulado “Duas ou três coisas que sei dela” em *A teus pés*, lançado pela Editora Ática em 2002.

O que pensar dessa afirmativa? Um novo discurso poético? Uma literatura que não quer ser literatura? Quem sabe ela quisesse pensar a literatura não como o sistema tradicional, mas como algo da ordem da singularidade, de uma experiência poética que pulsa na (in)completude, na recolha de um lugar (in)comum, no diário configurado entre realidade e ficção, na carta, no desenho, no verso, no fragmento? Talvez seja algo parecido com o que Blanchot quer dizer com: “A literatura não é um simples engano, é o poderoso poder de caminhar para o que é, graças à infinita multiplicidade do imaginário.”⁵⁵ Armando Freitas afirma que “com perfeição e brilho, Ana Cristina Cesar [...] sabe como ninguém desentranhar o múltiplo e o estranho”.⁵⁶

Com perfeição e brilho, pergunta-se, tentaria ela mostrar-se “por dentro”, múltipla e dispersa, assim como o demonstra por meio de suas variadas assinaturas?

⁵⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 105.

⁵⁶ FREITAS FILHO. Prefácio. In: CESAR. *A teus pés*, p. 8.

Para o leitor, ela escreve é literatura, na qual não é possível fazer uso puramente instrumental da linguagem; aliás, nem mesmo o discurso historiográfico ou o jornalístico estão isentos de mediar algo da instância do ideológico, político ou mesmo estético. Em uma de suas cartas publicadas em *Correspondência incompleta* – para Cecília Londres –, ela também aborda esse aspecto e, novamente, manifesta certa “irritação com a vida literária”, como quando diz que não escreve literatura:

Antologia (vou tentar deixar de lado a minha meio neurótica meio saudável irritação com a vida literária): tem feito furor, artigos por toda parte, entrevistas, fotos. Estou guardando o que posso, depois te mostro que há coisas engraçadas.

Não fica mais esquisito ainda? “Arpejos” é um dos poucos textos meus que eu gosto, não abro mão. É tudo “estritamente real”, *Antonia* são poemas de Bandeira citados, e você sabe a história. Aliás ando fascinada com o “estritamente real” – diários, cartas, biografias, Sussekind – queria, se eu pudesse, trabalhar nesse sentido. Leio com fascínio a biografia de Virginia Woolf que Ana Candida me mandou, escrita por um sobrinho dela, Quentin Bell – é um livro belíssimo e interessantíssimo, vale a pena, e tem essa qualidade que eu ando desejando, contra minhas garras formalistas – a despreensão literária (que pode acabar dando em literatura). Descobri também o gênero biográfico, que eu nunca tinha lido.⁵⁷

De sua escrita, que ela se recusou a denominar “literatura” e que denomina no excerto acima “a despreensão literária (que pode acabar dando em literatura)”, guardava rascunhos e originais em pastas-arquivo – hoje em poder do Instituto Moreira Salles.⁵⁸

Como um Sócrates no século XX, ela quer deixar “os muros da cidade”, atraída pelas “folhas da escritura”, pois elas o fazem “sair de si e o conduzem por um caminho que é propriamente de êxodo”.⁵⁹

Ela viaja para outros países, porém essas viagens não a satisfazem. Em *Luvás de Pelica*, lançado em 1980, ela repete: “Porque eu faço viagens movida a ódio. Mais resumidamente em busca de bliss”⁶⁰A que mais parece ser-lhe interessante é a incursão pela escrita, que não consegue abandonar, conforme afirma em várias passagens, das quais cito algumas: “Escreve se te formigarem os dedos – só assim vale

⁵⁷ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 124.

⁵⁸ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 139.

⁵⁹ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 15.

⁶⁰ CESAR. *A teus pés*, p. 130.

a pena”;⁶¹ “O desejo de viajar tem a ver com o desejo de soltura, de desenraizamento”,⁶² ambas em cartas para sua amiga Maria Cecília Londres. Em outra carta para essa mesma amiga, datada de 18 de abril de 1976,⁶³ ela discute o seu prazer em traduzir e pensa na possibilidade de publicar: “Enfim... tudo isso pra te dizer que gostei muito de discutir traduções de poemas e quero propor que a gente continue, não apenas por diletantismo, mas quem sabe pensando em publicação”.

Nessa época, ela se dedicava a traduzir poemas de Sylvia Plath e aborda algumas questões relativas a soluções e dificuldades, resultado de sua busca incessante pela palavra mais adequada, tais como: “E encontramos soluções muito diferentes para as estrofes 4 e 5”, bem como a interessante frase: “Gostei muito do toque sobre o meu medo/literalidade. ‘Perigosamente colada’ no original!!!”.⁶⁴

Não se trata de um raciocínio binário, produzido pela tentação do espelhamento, da analogia, que supõe a obra como efeito imediato da vida, porém leva-se também em consideração o que a própria Ana Cristina deixou escrito a esse respeito. Nesse sentido, Maria Cecília Londres afirma em texto que integra *Correspondência incompleta*:

Em todos esses anos, lendo o que aparecia sobre Ana, fui me dando conta de que as cartas que eu tinha guardadas não eram apenas uma lembrança. Eram também um documento da época e de sua pessoa, e, com isso, fui vencendo as resistências para publicá-las. Afinal, ninguém melhor que a própria Ana para escrever sua biografia.⁶⁵

Além disso, numa escritora visceral como ela, o inacabamento faz parte do ato criativo, como também sugere certa existência tecida em uma dor abissal, ratificada por sua morte repentina e precoce, que deixou em suspenso tudo que se relacionasse com ela. Sem permitir que suas cartas resvalassem unicamente para o gênero epistolar, apoiou-se nesse gênero para refletir sobre vida e poesia, tornando sua epistolografia um instantâneo confessional de seu estado de espírito, mesclando vida e ficção.

⁶¹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 106.

⁶² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 133.

⁶³ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 203.

⁶⁴ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 205.

⁶⁵ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 304.

Costumam os estudiosos de sua obra dizer que as cartas fazem parte do seu projeto estético, bem como o tom confessional de alguns de seus poemas. Um exemplo se encontra em Arminda Silva de Serpa em *Lições sobre asas e abismos – uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*: “o tom de intimidade não nos deve enganar, pois é apenas um lance de sedução estética”.⁶⁶

Entretanto, quem a conhecia mais de perto e à sua obra afirma, assim como Italo Moriconi a respeito desse talento epistolar de Ana Cristina Cesar “[...] escritora por vocação e profissão, ela jamais escreveria cartas inocentes”.⁶⁷ Também sobre cartas por ela escritas a Caio Fernando Abreu (falecido em 1996) e publicadas no jornal *Estado de S. Paulo*, Moriconi comenta: “[...] são pura pose, pura malícia, como convém à boa literatura. No entanto, delas é possível extrair verdades fortes de vida, mais cruéis que qualquer intenção documental”.⁶⁸

Outra de suas amigas “mais velhas”, Clara Alvim, também contribui para que se estabeleçam relações entre o fazer poético da escritora e suas informações biográficas e, por extensão, aponta para o trabalho de tradução:

Comigo – embora (e por isso mesmo) seus repentes do que ela mesma chamava sua ferocidade fizessem abruptas aparições, provocando, às vezes, brigas, **depois referidas cripticamente na *Correspondência Completa***⁶⁹ – a relação continha sensíveis projeções de mãe e filha. [...] Nos anos 70, quase todos fazíamos psicanálise e nossas conversas eram cheias de subentendidos sobre sintomas.⁷⁰

Essa confiança de uma amiga tão próxima também nos autoriza a em uma relação entre vida e escrita que pode ser observada – ainda que parcialmente – em sua obra, inclusive por meio dos variados comentários da própria Ana Cristina. O excerto de carta para Cecília – 11 de setembro de 1976 – aponta para certo des(caminho) ou necessidade de unir vida e obra; mesmo que afirme estar encantada com outros gêneros, ela os caracteriza como “estritamente reais”, conforme excerto já citado: “Aliás, ando fascinada com o “estritamente real” – diários, cartas, biografias”.

⁶⁶ SERPA. *Lições sobre asas e abismos – uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, p. 58.

⁶⁷ MORICONI. *O sangue de uma poeta*, p. 11.

⁶⁸ MORICONI. *O sangue de uma poeta*, p. 11.

⁶⁹ Grifo meu.

⁷⁰ ALVIM. Texto sem título. In: CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 298.

Assim, procuro caminhar entre duas reflexões – sobre a vida e sobre a obra - observando que a repetição do gesto da escrita poética própria, seguida do trabalho de tradução poética de textos de outros escritores, reitera a ideia de sua impossibilidade de não escrever, considerando-se até mesmo que o estatuto de poetisa não estaria em causa, já que a própria Ana Cristina afirmou, certa vez, que não queria ser escritora. E que, aliás, escreve “in loco, sem literatura”.

Apesar dos inúmeros indícios de uma relação essencial com a escrita, “uma das facetas do seu desbunde fora abandonar a ideia de ser escritora, livrar-se do que ela, naquele momento, julgava ser sua face herdada, o estigma princesa bem-comportada, alguém marcada para escrever”, conforme Italo Moriconi, na “Introdução” da 1ª edição de *Inéditos e dispersos*, organizada por Armando Freitas Filho e publicada pela Editora Ática, em 1985.

Ana Cristina deixa rastros dessa busca obsessiva pela escrita como um antídoto contra a melancolia, busca que a acompanhou até o final de sua vida, e da qual ela parecia estar plenamente consciente, conforme demonstra em afirmativas como: “Conto; embora não quisesse escrever; queria é falar”.⁷¹ Em seus textos deixa sua alma, sua marca, seu destino.

“Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”

Do mesmo modo como tomei de empréstimo versos-frases de Ana Cristina Cesar para os subtítulos dos capítulos desta tese, aproprio-me – desta vez – do título de um artigo seu, por julgá-lo bastante significativo acerca do trabalho de criação poética em textos traduzidos: “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”. Escrito na Inglaterra, em 1980, quando ela se encontrava na Universidade de Essex fazendo mestrado em Teoria da tradução, o texto se apresenta de modo curioso a começar pelo título *sui generis*: o que poderia ser um artigo acadêmico/científico sobre o ato de traduzir já se apresenta sugestivo de um conteúdo literário.

Tanto o título quanto a disposição gráfica na superfície da página mostram que o modo de seu desenvolvimento foge ao que usualmente se esperaria desse gênero textual; a redação em si, o vocabulário, a articulação entre cinema e literatura, música

⁷¹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 138.

e literatura, não somente fornecem preciosas dicas sobre o próprio fazer literário em língua materna, como o seu modo de criação poética na tradução”. Aliás, falar do *modus operandi* dos seus contemporâneos, nesse artigo, é apenas um pretexto para exibir os próprios sublimes pensamentos sobre o ato de traduzir.

O modo de construção textual do que deveria ser um artigo começa com uma espécie de roteiro cinematográfico, com o uso de vocabulário próprio para, em seguida, se desenvolver por meio de explícita disposição para a prosa poética,

Take 1 e 2:

Caetano no cinema cantando uma elegia de John Donne.
Eu de frente para a tela, no escuro não faz sol.
A biblioteca de tarde no fundo, no inverno.
Anoitecendo muito cedo.⁷²

Um filme pode ter muitos takes, porém Ana Cristina divide a sua “filmagem” em apenas dois) sobre os quais vai escrever nas páginas seguintes. Sua proposta, resumida neste item, pode ser lida como uma escrita que vai articular tradução, cinema, música, leitura (biblioteca), literatura, e vida (o ambiente onde ela se encontra no momento, o inverno, a noite chegando, os acontecimentos e os seus afetos).

Setting:

Europa, 1980 “Quando todos estão voltando”.
De vez em quando chegam notícias de lá: onde estou; não importa tanto aonde vou; cartas de amor; veja no sol Ipanema; briga pasquim X isto é; Ângela Rô-RÔ; balanços de 70; o que é isso companheiro; olhos vermelhos do Chacal; pedaços de cultura (misteriosamente); e a fita, no cinema transcendental.⁷³

No *setting* encontram-se algumas pessoas ligadas aos acontecimentos políticos que envolviam a sua geração; a Europa dos anos 1980 (ano em que ela se encontra na Inglaterra e escreve o artigo), para onde muitos intelectuais foram exilados durante a Ditadura Militar no Brasil; “O que é isso companheiro?”,⁷⁴ que ela usa como expressão de duplo sentido para intermediar os fatos; *O Pasquim*, jornal de

⁷² CESAR. *Escritos no Rio*, p. 151.

⁷³ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 151.

⁷⁴ Alusão ao livro escrito pelo jornalista, escritor e político Fernando Gabeira em 1979, ano em que retorna do exílio ao Brasil e conta sua experiência na participação na luta contra a Ditadura Militar Brasileira, nos anos 1960, sua prisão e posterior exílio na Europa durante os anos 1970. Narrado em primeira pessoa, foi grande sucesso na época e transformado em filme pelo cineasta Bruno Barreto em 1997, tendo concorrido ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

protesto contra a Ditadura Militar; Chacal – poeta, dramaturgo e parceiro de Evandro Mesquita na Banda Blitz, para a qual compôs algumas canções, e um dos primeiros a divulgar sua obra por meio do mimeógrafo.

Script:

Vão passando os anos
e eu não te perdi
meu trabalho é te traduzir.⁷⁵

O script expressa as ideias principais do autor, do produtor e do diretor, a serem desenvolvidas pela equipe. Ana Cristina constrói o roteiro do seu texto-filme em forma de versos, contando que o tempo passa e ela não [o] perdeu (quem?) e se dedica à tradução – vai falar sobre isso.

Plot:

Há dois movimentos possíveis no ato de traduzir:

1) um movimento tipo missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era. As variações vão desde o *trot* (= tradução literal, palavra a palavra, ao pé do original) à versão literatizada. Tentação recorrente (ou às vezes recurso inevitável): explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original.

2) um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano no país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do *trot* comprometido com o leitor, àquela coisa fascinante que são as “imitações” – o acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível, mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê (Robert Lowell tem um belo livro chamado *Imitations*, em que ele imita os seus queridos).⁷⁶

No *Plot*, núcleo central da ação dramática ou enredo, ela identifica dois movimentos observados nos trabalhos de tradução de sua época e já explícitos no excerto acima. Ela deixa claro que a tradução foi um objeto de atividade fundamental para o Concretismo, que manifestava “o desejo de modernizar a cultura do país, atualizar linguagens, afirmar uma evolução de formas, divulgar as figuras consideradas chaves dessa afirmação, internacionalizar e até exportar cultura como parte do processo de tomar pé”.⁷⁷

No segundo movimento, o tradutor coloca a sua própria voz no texto traduzido, confundindo-a com a do autor, o que propicia o surgimento de “um

⁷⁵ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 151.

⁷⁶ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 151-152.

⁷⁷ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 152.

produto novo". Trata-se de uma tradução criativa. Neste movimento ela inclui Augusto de Campos, "nosso fiel discípulo de Pound, [que] editou agora em *Verso, reverso, contraverso*, reunindo traduções e artigos seus sobre poetas 'que lutaram sob a bandeira da invenção e do rigor'".⁷⁸

Entretanto, segundo Ana Cristina, o projeto ideológico se encontra nos dois movimentos: "traduzir também era um gesto teórico e didático", embora se procurasse também não trair "a qualidade literária com mão pesada: o garbo de traduzir era aqui especialmente inteligente. O tradutor também é um sedutor".⁷⁹ A produção dos concretos tentava articular técnica e engajamento.

Nesse grupo entrava a geração "desbundada, mas letrada (geração de Torquato, Waly, Rogério Duarte, Caetano, Agripino, Gil etc.)",⁸⁰ principalmente Caetano, que liderava a questão da militância na cultura, comungava com alguns pontos ideológicos de Augusto de Campos, tendo interpretado, no álbum Cinema Transcendental, a tradução da "Elegia" de John Donne, traduzida por Campos. É a partir da tradução desse poema que ela define a sua própria teoria:

Esse mesmo impulso [erudito], daqui desta ilha, de dentro da universidade, ainda parece natural: ir à biblioteca, folhear as elegias, decifrar a velha ortografia, descobrir o poema certo enquanto a voz de Caetano não sai da cabeça, cantarolando baixinho no 5º andar da biblioteca supersônica onde se chega por um elevador sem portas nem escadas que se chama *pater noster*, lá embaixo tem um parque com lago, campos, trilhas, o inverno é belo, não quero mais voltar, descobri o poema certo, decifrei a ortografia, saquei Donne, teria sido o empenho acadêmico da produção, o segredo suave da biblioteca, ou apenas a lembrança do carinho de Reinaldo [...].⁸¹

E, por aí, Ana Cristina vai comentando a tradução feita da canção de Donne e a sua própria tradução/interpretação, estabelecendo conexões entre a tradução de Augusto de Campos e o original, e fazendo observações pontuais: "Transcendências: o teor de sacanagem do original é destilado nos cortes e montagens da tradução".⁸²

Ao mesmo tempo, então, ela aponta os "segredos que uma tradução pode guardar", a identificação do tradutor com o texto traduzido e com seu autor, os efeitos decorrentes da

⁷⁸ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 152.

⁷⁹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 153.

⁸⁰ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 153.

⁸¹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 154.

⁸² CESAR. *Escritos no Rio*, p. 157.

interpretação musical – que também é uma tradução – de um poema traduzido e a presença, sobretudo, do corpo na escrita poética de tradução. Sua análise é construída, basicamente, por meio de seu próprio discurso literário que aponta o caminho por onde ela (se) pensa no trabalho de tradução:

Eu sou um que sabe, chave final na segunda virada da canção, é o limite da transa entre linguagens e leituras – o limite da tradução. De repente há um último segredo que só se canta uma vez, suave – os segredos não têm que ser segredos, nem pesados, nem culpados; basta cantá-los apenas uma vez.[...] O procedimento é fiel à mania dos metafísicos de desdobrar até a exaustão uma metáfora, puxando da primeira caixa todas as outras caixinhas. Mas há um corte incisivo neste segredo final. Aqui o limite vacila com garbo e perícia o nome tradução (o tradutor como stuntman?).⁸³

O seu método para falar sobre seus “pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir” é bastante metafórico, pautado na sua própria escrita poética e com os artifícios que um texto literário pode guardar. Nesse sentido, a escrita literária provoca certa ruptura na ideia tradicional de que somente por meio de uma escrita “acadêmica” é possível teorizar. Aliás, esse procedimento, de “conceituar” por meio da literatura, é muito comum na escrita dos romances de Machado de Assis.

Assim, é possível articular as reflexões de Ana Cristina ao que Henri Meschonnic nos mostra no capítulo 1, “Poética do traduzir, não tradutologia”, do livro *Poética do traduzir*, o qual ele inicia pela ideia mesmo de uma poética da tradução, que

[...] implica a literatura, e por isto impede este vício maior das teorias linguísticas contemporâneas, de trabalhar com a linguagem, separando-a da literatura, isto é, compartimentando-a, de onde os empirismos descritivistas regionais e dogmáticos sem teoria da linguagem.⁸⁴

O fundamental, para Meschonnic, é não confundir a “poética do traduzir” com uma ciência – no sentido que ele atribui à “tradutologia” –, em nenhum dos sentidos que se atribui à palavra *ciência*, porque se trata de uma “teoria crítica no sentido em que ela se encontra como teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade”.⁸⁵

Tal como Ana Cristina definiu, quando Caetano canta a “Elegia”, o efeito não é erudito “no sentido de remeter ao velho Donne, brisas de biblioteca, mas sim de identidade com a tradução de Donne”,⁸⁶ ou, como pensa também Meschonnic, a

⁸³ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 156-157.

⁸⁴ MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p. 3.

⁸⁵ MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p. 5.

⁸⁶ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 158.

tradução de um texto como um discurso; por isso, o tradutor deve aceitar outros riscos e não somente se limitar ao literalismo, à falsa noção de fidelidade e de transparência. O que Ana denomina de “afirmação do corpo” na interpretação musical do poema de Donne ou de “alegria solar”, traz a ideia de uma tradução que ilumina o poema original, quando transposto para o português.

Meschonnic também, a exemplo do que se entende por mito da escrita na obra de Derrida, mostra que as resistências à “poética do traduzir” aparecem pelo que elas são, “ligadas aos mitos da língua que são também os mitos políticos e xenófobos: o mito do gênio das línguas (como a clareza francesa). Assim, a tradução é inseparável da transformação das relações interculturais”.⁸⁷

Uma poética da tradução representa, então, no pensamento de ambos, um papel que distingue o saber da língua dos problemas propriamente poéticos, que supõe e envolve a tradução literária. É assim, inclusive, que Ana Cristina define a interpretação de Caetano do poema de Donne, ao afirmar que não se trata de pura tradução, mas de uma combinação de tradução com divulgação erudita do poeta, o que supõe, diz ela, “uma combinação, uma coerência, uma consistência, uma identidade, arrisco”.⁸⁸ Quando Caetano canta Donne, “não tem hierarquia nem propriamente filosofia, mas um ato de mistura, filtragem ou apropriação poética”.⁸⁹

Usando seu método teórico – ou uma Poética do traduzir – ela finaliza dizendo que: “Num sentido muito especial, cada canção é também um manifesto. Mesmo que sua plataforma não seja tão manifesta como 2 e 2 são 4. Força estranha ou Muito romântico, todos exemplos consagrados do rei. Ou: uma canção manifesta onde estou.”⁹⁰

Sensivelmente marcada pelo “pensamentos sublimes sobre a tradução”, dias depois ela escreve para Heloisa Buarque de Hollanda, confessando que está numa fase de sossego: dias inteiros no quarto escrevendo sem parar, ouvindo rádio até de madrugada, lendo coisas disparatadas; afirma também que voltou para o diário íntimo

⁸⁷ MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p. 4

⁸⁸ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 154.

⁸⁹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 154.

⁹⁰ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 159.

e inventou “até um ensaio semiautobiográfico sobre a *Elegia* de John Donne que o caetano canta”.⁹¹

Chamo a atenção para o quanto esse tema da tradução está intrinsecamente atravessado pela questão da escrita em sua vida, bem como os seus efeitos em seu estado de humor. O período em que escreveu o ensaio acima parece ter sido bastante conturbado, no qual alegria e tristeza/pessimismo/insegurança a incomodavam, a julgar pelos comentários em cartas para as amigas e, especialmente, para Heloisa, em 07.05.1980, perguntando se o texto saiu no jornal *Alguma poesia*, o que iria consolá-la.⁹² Nessa época, precisou tirar um “quisto” no olho:

E foi caolha que me propus a recomeçar. [...] Mamãe foi embora domingo [...]. Pedi para ela [a amiga Mônica] descolar uma pessoa tipo apoio-psicoterápico-uma-vez-por-semana. A história se repete ligeiramente. Fiquei contente quando soube que minha mãe vinha. Entrei numa de produção, traduzi cinco poemas e meio da Emily Dickinson,⁹³ com a ideia de transar antologia no Brasil ou mesmo doutorado com o Augusto de Campos, que seria simplesmente isso: poemas traduzidos seguindo-se comentário da tradução. [...] E a Emily é incrível demais.⁹⁴

Muito animada ainda, logo em seguida afirma que gostaria de escrever “um texto sobre Emily/Maria Ângela Alvim, que tal? Tipo literatura, que atualmente eu quero é fazer literatura mesmo”; aparece, nessa carta, uma referência a Grazyna Drabik, uma polonesa com a qual, mais tarde, traduziu alguns poemas dos também poloneses Anna Kamienska e Czeslaw Milosz. Como se pode observar, neste momento é a alegria que a incita a escrever. Porém, logo em seguida, vem a angústia.

Em uma mesma carta ela se mostra alegre e triste, sem nem mesmo saber o porquê, embora pense em alguns motivos: “Liguei pro Marcos no aniversário, mandei presente, cartão americano, tudo, e ele nada. Dançaram os desejos de casar com quem quer que seja, estou na fase de achar que sou desenganada, e além do mais acho que a insegurança do Marcos ia me dar nos nervos”.⁹⁵

Esse estado de espírito a incomoda e procura cuidar-se: pede à amiga para indicar um psicoterapeuta e, durante alguns dias em Paris, foi “a um cabeleireiro chique chamado Gérard”:

Eu falei pouco francês, ele escutou, escutou (isto é olhou, olhou) e fez um corte incrível, mudou tudo, fiquei com cabelo CURTO, FRANJA, e ainda por cima umas perolazinhas trançadas aqui e ali, um barato. [...]. À noite no apartamento teve até cena de studio e

⁹¹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 266.

⁹² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 54.

⁹³ Esses “cinco poemas e meio da Emily Dickinson” encontram-se no livro *Crítica e Tradução*, p. 383-398, devidamente comentados pela tradutora.

⁹⁴ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 49.

⁹⁵ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 52.

eles me fotografaram de *new look*. Quando eu vi estava até ficando bonitinha pra mamãe.⁹⁶

Após essa viagem a Paris e planos para ir a NY sem pensar em voltar ao Brasil, desabafa com a amiga Heloisa:

Eu imaginei que aqui através de uma série de provas meio heroicas eu ia “entrar nos eixos”, que é mais ou menos parar de ser infeliz [...] Foi essa a minha fantasia de viajar. A fantasia boa. [...] Porra, Helô, está difícil. Eu estava tão contentinha quando cheguei, tinha até um namorado italiano. Fui pra Paris e me fodi. Me engajo no que posso, vou fazer o diploma, tirar o tampão do olho para ver melhor, ler Katherine Mansfield, cozinhar, ver uns filmes vamos ver se pintam umas entrevistas, mas porra! *Buraco preto*. Será que vou dançar na vida? Meu olho vivo tá tapado. O lado de fora bate pouco. Saiu meu texto em *Alguma Poesia?*⁹⁷

Observa-se, nesse excerto, a vontade de “parar de ser infeliz”. Ela luta, faz viagens, cuida-se, estuda, lê, cozinha, vê filmes. Mas, é pelo olho “tapado” que ela enxerga esse “buraco preto” no qual se encontra.

A foto abaixo representa – também – um “atestado” das “provas meio heroicas” às quais ela se propunha para “entrar nos eixos”. A figura de cabelos curtos não se parece com as inúmeras fotos às quais se tem acesso nos livros, nos sites sobre ela, em geral de cabelos longos e óculos escuros. Apenas os grandes e bonitos olhos carregam o sempre mesmo olhar tristonho.

⁹⁶ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 50.

⁹⁷ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 53-54.



Fonte: *Correspondência incompleta*, p. 55.

Grandes olhos tristemente arregalados. Olhar assustado como se fixado em algum ponto aterrador. Olhar angustiado, como se à procura de algo que a fizesse sentir-se menos infeliz, como ela mesma expressa no excerto acima: "Será que vou dançar na vida?" Não se trata, Ana Cristina o sabe, somente de arrumar um namorado e casar-se. Ela tenta "escapular" ou sublimar seu desejo por meio dos estudos, das leituras, da escrita. Ela sabe o que significa *sublimação*, pois se submetia à análise havia muito tempo, assim como suas amigas, o que ela menciona várias vezes em suas cartas.

Poderíamos pensar, nesse momento, que a *Pulsão* se manifesta em variados níveis e formas, e que Ana Cristina aponta para um saber a respeito de que

[...] em relação à finalidade biológica da sexualidade, isto é, a reprodução, as pulsões, tais como elas se apresentam no processo de realidade psíquica, são pulsões parciais. As pulsões, em sua estrutura, na tensão que elas estabelecem, estão ligadas a um fator

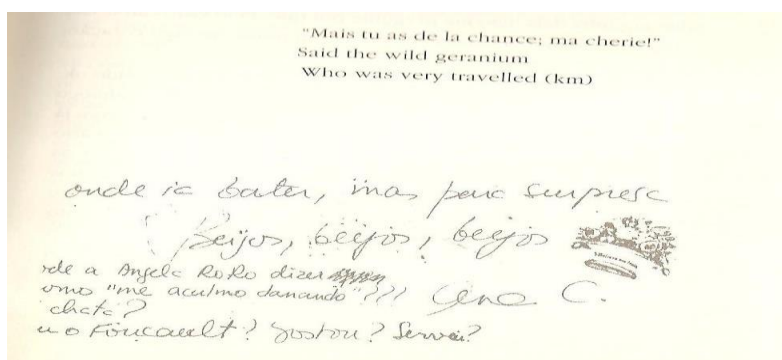
econômico. Este fator econômico depende das condições nas quais se exerce a função do princípio do prazer [que Lacan retoma como o termo *Real-Ich*].⁹⁸

Lacan deixa claro, ao retomar o texto freudiano *As pulsões e suas vicissitudes*, que a sexualidade “só se realiza pela operação das pulsões, no que elas são pulsões parciais, parciais em relação à finalidade biológica da sexualidade”.⁹⁹ Em outro trecho, explica:

Se a pulsão pode ser satisfeita sem ter atingido aquilo que, em relação a uma totalização biológica da função, seria a satisfação ao seu fim de reprodução, é que ela é pulsão parcial, e que seu alvo não é outra coisa senão esse retorno em circuito.¹⁰⁰

Mas, de que modo a *Pulsão* leva Ana Cristina Cesar a permear sua vivência pela via da escrita própria e de tradução, o que, mesmo intensamente, não a satisfaz? Ou não suficientemente?

- Engoliu o sol de fim de tarde que queimou dentro do peito



Fonte: *Correspondência incompleta*, p. 225.

É difícil precisar em qual momento Ana Cristina se movimenta em direção ao trabalho de tradução como um suplemento, pois, como se verá mais adiante, muito cedo ela começou a “minar” seus poemas e mesmo sua escrita em prosa – ou as cartas pessoais – com outras línguas, como se à procura da palavra adequada ou da palavra certa (?).

⁹⁸ LACAN. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 166.

⁹⁹ LACAN. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 167.

¹⁰⁰ LACAN. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.170.

Essa busca de um domínio dos signos levou Ana Cristina a trocar o mestrado de Sociologia da Literatura para o de *Literacy Theory Translation*, na Inglaterra:

Colchester é cidade do interior, não tem nada para fazer a não ser *pubs* e campus. [...] acho que vou me chatear fazendo Sociologia da Literatura (por que foi mesmo que eu inventei esse curso e não outra bobagem qualquer?) [...] Já sei de uma casa chamada "Fine Papers" em *Covent Garden* e acho que vou transar um curso de impressão num *Technical College* aqui. Tudo, menos Sociologia da Literatura.¹⁰¹

Passado o primeiro momento de euforia da chegada, ela começa a criticar a cidade, sentindo-se sozinha na rua onde mora com "casas & melancolia de outono". Confessa que precisa de alguém para conversar coisas íntimas e que "dançou o astral da chegada. Talvez tenha que dar uma 'virada'".¹⁰² Essa "virada" foi radical: decidiu trocar de curso.

Helô, querida do coração.
[...] Tomei horror total ao curso de Sociologia da Literatura – era simplesmente idiota, todo mundo adorando ser marxista, e principalmente saquei que não ia nunca conseguir ler Lukács [...]. Em nome de que, pode me dizer? Senti aversão, fiquei 2 dias entre o cinismo e o tédio [...] troquei o curso para "teoria e prática da tradução literária". Um baratão (embora com menos ibope no Brasil, não te parece?) Traduzimos poemas e aí discutimos o que foi que aconteceu. Uma maneira muito incrível de discutir teoria. [...] fiquei estudiosa, estou lendo ensaios de Ezra Pound e coisas afins.¹⁰³

Embora, no excerto, ela demonstre contentamento com o curso de tradução, no dia a dia ela não se mostrava muito feliz. Afirmava que os ingleses gostam muito de ficar no seu "cantinho", que ela gostava de família e que o "astral tem que ficar bom porque cadê aquele nosso círculo protetor?" Fez amizade com "um poeta local num *pub* – Anthony Barnett", assistiu a filmes, deu conferências sobre o Brasil, melhorou muito o inglês e pediu à amiga para olhar em alguma faculdade "se não [queriam] implantar um curso de tradução literária, mas não pode ser um curso de línguas tipo português-inglês que nessa eu não entro".¹⁰⁴

¹⁰¹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 32.

¹⁰² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 33.

¹⁰³ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 36.

¹⁰⁴ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 45.

Entre melancólica e eufórica, procurava amizades, conhecia alguém, namorava um, namorava outro por uma noite ou umas noites até que conheceu um inglês, Chris, com o qual ficou morando por alguns meses, com quem viajou, de quem conheceu a família e com quem fez lua de mel na Itália. Lia T.S. Elliot, Melanie Klein (“que devoro”), diz em outra carta, ou então “a psicanálise (outra vez, mas quem escapa?), [que] não dá a menor conta da modernidade, coitada”, e achava que a amiga psicanalista Maria Elena era uma daquelas pessoas que “têm o consolo eterno das ciências psicológicas”.¹⁰⁵

Afirmava estar se divertindo muito fazendo tradução: “fico absorvida e feliz”.¹⁰⁶ A essas alturas, 28 de abril de 1980, já encaminhara “meia tese” sobre Katherine Mansfield que, em carta a Heloísa de 27 de outubro do mesmo ano, conta que terminou de redigir com o título *The Annotated Bliss* (O conto “Bliss” anotado) e então começa a datilografá-lo.

Nessa tradução, colocou 80 notas que ela mesma classificou na Introdução e enfatizou que, ao contrário das notas de rodapé dos trabalhos acadêmicos que, em geral, “são sinais evidentes da fecundidade de suas pesquisas de back-ground”, as suas notas de pé de página,

[...] essencialmente discretas, são promovidas à categoria da própria substância do texto. Trata-se, na realidade, de uma dissertação formada por notas de pé de página, expressão essa que deixa de ter propriedade, uma vez que as notas ultrapassam o espaço reduzido de um pé de página e passam, efetivamente, a ocupar o lugar mais privilegiado.¹⁰⁷

Como se observa, Ana Cristina gostava de explicitar seu processo de escrita também no trabalho de tradução. E, como sempre, incluía o corpo como uma espécie de “componente” do processo ao dizer que as notas de rodapé integram os seus próprios movimentos da mão e da mente enquanto tradutora, incluindo digressões “que não são eruditas”, problemas de interpretação literária e algumas “perplexidades” sobre os próprios personagens, que não puderam ser adequadamente resolvidas.

¹⁰⁵ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 48.

¹⁰⁶ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 58.

¹⁰⁷ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 285.

A respeito do primeiro tipo de notas, que se relaciona com os problemas gerais de interpretação, do “ponto de vista psicológico” – diz ela – podem revelar a gênese do seu interesse pelo conto “Bliss”, bem como a insistência em determinados pontos que poderiam revelar – futuramente – um estudo sobre a personalidade literária de Katherine Mansfield. Como autora da tradução, a fusão de ficção e de autobiografia a seduz, afirma Ana.¹⁰⁸ E, na qualidade de tradutora, “alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor”, confessa que não conseguiu deixar de estabelecer uma relação pessoal entre “Bliss” e a figura de Mansfield. Os dois processos – problemas técnicos encontrados no trabalho da tradução e uma leitura pessoal – “se fundiam constantemente no decorrer da tradução”.¹⁰⁹

E prossegue explicitando o método escolhido para essa tradução, afirmando, inclusive, que “a principal intervenção idiossincrática se centralizou no problema de *dicção e de tom*. Em “Bliss”, a oposição entre o poético e o prosaico ultrapassa o campo estilístico e tem algo a ver com o tema da história e seu mais profundo significado”,¹¹⁰ principalmente, ela diz, em “determinados trechos-chave, que expressam uma percepção e sensibilidade especiais por parte de Bertha Young, sob o encantamento de seu *Bliss*”.

Sempre pensava no leitor brasileiro – na possibilidade de publicar a tradução no Brasil, “a presença do leitor virtual ficava mais forte e eu me detinha em explicar detalhadamente uma metáfora obscura”. Enfim, termina a Introdução da dissertação: “Ao redigir essas oitenta notas, não pude evitar algumas exclamações subjetivas (impróprias de um tradutor). Espero que o leitor atento e culto releve o fato”.¹¹¹ Segue ainda explicando com detalhes, por mais algumas páginas, o “movimento e os motivos ocultos por trás da tradução”.

É perceptível que Ana Cristina demonstra certa obsessão mesmo pela “persona do tradutor”, a exemplo da seguinte citação:

Depois de Emily Dickinson, estou em fase de Katherine Mansfield, leio tudo, inclusive biografias ordinárias (que leio arrepiada, I must

¹⁰⁸ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 287.

¹⁰⁹ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 287.

¹¹⁰ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 288.

¹¹¹ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 290.

confess que para dizer a verdade estou achando cartas e biografias mais arrepiantes que a literatura) e fico sonhando com essa personagem. Também escrevo um caderno, quero fazer um livro que é prosa, que é quase um diário, que conta grandes coisas se passando nos quatinhos [onde mora na Inglaterra durante o mestrado] [...] Muitos sentimentos passaram, acho que talvez o que mais incomode, porque é muito insinuante, seja uma certa vergonha de perder o controle sobre o desespero.¹¹²

É curioso observar que sua angústia, nas cartas e mesmo nos poemas, vem – quase sempre – atrelada a reflexões sobre a escrita, sobre literatura ou sobre tradução. Em carta para Ana Cândida Perez, aborda seu fascínio pelo conflito entre versões e pelo conflito ente as cartas de Mansfield para diferentes interlocutores:

[...] e pela tentativa de fazer da literatura um lugar menos obscuro que toda essa aparente confusão da verdade – *higher up*. Sei que alguns modernos já brincaram com isso, as várias versões por onde se filtra ou escapa a verdade, os mosaicos e focos narrativos da vida. [...] Uma coisa improvisada, talvez imprevista, que toma jeito nas cartas. Aquelas coisas metalinguísticas, delírios de Derrida que a escritura jaz lá desamparada, me revoltam, ou não interessam mais.¹¹³

Entre as reflexões e confissões, ela se perde em colecionar livros “de puro prazer”: Cavafis, Bearbley, Laforgue, Woolf, KILimt, Paul Klee. Não quer voltar para o Brasil, está apaixonada por Chris e com ele se sente “mais interessante e descontraída. Minha alta percentagem de *moodiness* e *brooding over* encontra possibilidade de virar outra coisa”.¹¹⁴ Estes são seus últimos meses na Inglaterra. Sua carta de 13 de julho de 1980 é de angústia. Quer ficar, mas não quer: “Não sei, não sei, não sei”.

Retorna ao Brasil em janeiro de 1981 e, pelo teor das últimas cartas, com uma espécie de nó na garganta, ou, como a personagem Bertha Young, do conto “Bliss”, como se “tivesse de repente engolido o sol do fim de tarde e ele queimasse dentro do peito”.¹¹⁵

¹¹² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 281.

¹¹³ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 283.

¹¹⁴ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 289.

¹¹⁵ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 23.

SEGUNDA PARTE

A PULSÃO

*é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço.
A teus pés, p. 87.*

2 ENTRE AS DOBRAS DA PULSÃO – A LETRA COMO PULSAÇÃO CONTÍNUA

Na meada com a qual Ana Cristina Cesar (a)borda a escrita, encontra-se uma poética embebida de certa predisposição melancólica que pode ser observada em toda a sua obra. Se usássemos a metáfora do novelo, poderia se dizer que no miolo estaria situada essa predisposição, porém, penso em uma meada, cujo visual lembra o símbolo do infinito, ainda que presa no meio por uma fita.

Essa é a metáfora que me faz pensar na poética de Ana Cristina. Os fios da linha, cuidadosamente dobrados, parecem escapar pelas duas bordas finais – ou iniciais? – da fita que prende a meada. O novelo é facilmente desenrolável: puxando-se a única ponta visível da linha e rolando em uma superfície plana, chega-se ao “fim da linha”. A meada, não. Não é tão fácil, a começar pelas duas pontas visíveis do fio. Qual delas puxar? Uma fará com que a linha seja desenrolada normalmente; essa representa o início do fio a ser usado. A outra ponta é o final e, se puxada, conduzirá a um labirinto de emaranhados – tortuosos caminhos que vão se subdividindo em vários pontos de nós, que irão dificultando cada vez mais a possibilidade de se alcançar o “fim da linha”.

É preciso saber puxar a ponta certa. As bordadeiras, já acostumadas, raramente se enganam. Com astucioso cuidado, consegue-se desenrolar o fio, porém sempre com a ameaça de embaraçar todo o conteúdo e nunca chegar ao “fim da linha”.

Nesse perigo sempre iminente – para o qual usarei a expressão *beirabismo* –, Ana Cristina puxa o fio da meada com a qual borda o manto da escrita. Seguidamente ela (se) embaraça (n)o fio, porém, com certa astúcia, seguidamente repete o gesto (poético) de retomar a ponta, na tentativa de não se perder no emaranhado labirinto; desembaraça e recomeça seu bordado. (A) borda a palavra, desfazendo os nós:¹¹⁶

as palavras escorrem como líquidos
lubrificando passagens ressentidas.¹¹⁷

¹¹⁶ Fugirei, algumas vezes, às normas de recuo de citação para mais de três linhas, com a intenção de não perder o ritmo e a respiração do poema que, em forma linear, modifica um pouco suas características.

¹¹⁷ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 87.

Parece que nesse período, quando escreveu o poema acima, entre 1975 e 1979, as palavras ainda exerciam, em alguns momentos, o poder de “lubrificar” as engrenagens. Inúmeras vezes, a poetisa lança mão da sua meada para tentar (a)bordar a palavra, driblando, assim, seus afetos ressentidos; esbarra sempre, porém, no labirinto dos fios embaraçados:

Fisionomia

não é mentira
é outra
a dor que dói
em mim
é um projeto
de passeio
em círculo
um malogro
do objeto
em foco
a intensidade
de luz
de tarde
no jardim
é outra
outra a dor que dói.¹¹⁸

Nenhum verso é iniciado com letra maiúscula e apenas um verbo para afirmar “a dor que dói”. É também um dos poemas dela com título, cujo sentido se desvela logo ao primeiro verso que parece repetir Fernando Pessoa (“O poeta é um fingidor”) O texto faz um movimento circular o que sugere – para a metáfora da meada – um sujeito que se encontra “em meio a” uma repetição dolorosa: é “outra a dor que dói” no início e no último verso..

Outro poema, do mesmo período, aponta também para a ideia de que esse “líquido” – as palavras – se evapora e/ou se vai: sentido duplo de vapor/barco.

neste lago
um vapor
que nunca mais¹¹⁹

¹¹⁸ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 121.

¹¹⁹ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 120.

Escrito entre 1982 e 1983, já bem próximo da sua morte, esse pequeno poema – grafado assim mesmo, sem letra maiúscula no início de cada verso e sem pontuação ao final (como a maioria dos seus poemas) – vela e desvela a esperança de permanecer no porto seguro que se desvanece. Uma leitura em voz alta propicia certa ênfase no tom da voz – mais grave – no primeiro verso, que tende a abaixar no segundo e se torna bem baixo no último, como a desfalecer ou como a última batida de um coração. A própria estruturação do poema na superfície da página favorece a impressão de algo que “nunca mais”.

Há inúmeros detalhes curiosos em sua escrita, incluindo certas repetições metafóricas que apontam sempre para a angústia, para o desejo de partir, para a falta, para silêncio O lago, o barco, o vapor, o navio, o pato/pathos, o corpo, a janela, são termos recorrentes e merecem um estudo pormenorizado em outro tipo de pesquisa. A janela, por exemplo, trás um sentido bastante específico por estar relacionada ao momento da sua morte, como se indicasse um prenúncio, surgindo nos poemas desde o início da sua escrita e se intensificando em 1982/1983. Alguns exemplos se encontram em *Inéditos e dispersos* nas páginas: 113, 117, 144, 148, 191.

Em outros poemas, como o da página 165 (“me pego sempre no alto, através dos vidros) e o da página 179 (“A luz se rompe através dos vidros/vou saltar e me pegam pelo pé”) a metáfora se transmuta em “através dos vidros”.

O velame é outra metáfora recorrente, principalmente nos últimos poemas escritos entre 1982-1983. Em *Inéditos e dispersos* cito um verso que se repete em dois poemas: “preciso me atar ao velame com as próprias mãos”, na página 183 e 197.

O pequeno poema acima, de três versos, do livro *A teus pés*, de 1982, também se repete no início de um poema-prosa de uma página inteira: “Neste lago, um vapor, neste lago”. Mais para o final, ela faz uma referência direta a Joyce, que aparece outras vezes, inclusive em um poema intitulado “Ulisses”, na página 123 de *Inéditos e dispersos*.

Este é o jasmim.
Você de morte.
Não posso mais mentir. Corto meu jejum com dedos de prosa.
ao telefone, meu próprio fanatismo em ascensão: “O silêncio, o exílio e a astúcia”?¹²⁰

¹²⁰ CESAR. *A teus pés*, p. 82.

No início deste capítulo, eu disse que com astucioso cuidado é possível desenrolar o fio da meada e que Ana Cristina, seguidamente, (se) embarça (n)o fio, porém, com certa astúcia repete o gesto. Penso numa articulação com a referência que ela própria fez a Joyce no poema acima, no sentido de que ela se encontrou, ou procurou (?) esse encontro com as três características.

A astúcia, então, acontece por meio da escrita como uma válvula de escape, na qual ela se exila. O exílio aparece também através do desejo de viagens constantes, mas também exilada em si mesma, na própria insatisfação que ela dispersa entre as várias matizes estilizadas, na memória, principalmente nos textos fragmentos de diário e na correspondência. O silêncio, a terceira característica que ela cita em analogia a Joyce, está claro em praticamente toda a sua obra.

No poema “Carta de Paris”, um pastiche e um dos poemas de Baudelaire – poeta que ela imita também em outros poemas¹²¹ – o tom é triste, melancólico mesmo, como se quisesse expressar a saudade de algo que (não) aconteceu ou que ainda vai acontecer: “A inspiração baudelaireana. Descer ao inferno do antiliterário, escarafunchar a selvageria aquém dos bons modos civilizados”, define Italo Moriconi.¹²² Paris é o lugar onde ela mais gosta de se exilar e, de lá escreve sua carta:

[...]

tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte sobre o Sena. A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo

campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas; apenas em delírio vejo

[...]

amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o fim dos sonhos deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro

em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura as tetas da Dor que amamenta a nossa fome e embala a orfandade esquecida nesta ilha, neste parque

¹²¹ Poema “Flores do mais”, do livro *Inéditos e dispersos*, p. 98.

¹²² MORICONI. *O sangue de uma poeta*, p. 12.

onde me perco e me exilo na memória; e penso em Paris que
enfim me rende, na bandeira branca desfraldada, navegantes
esquecidos numa balsa, vencidos, afogados... e em
outros mais ainda!¹²³

Algumas outras vezes ela menciona esse jejum da escrita, como no poema anterior, no qual faz referência a Joyce. Jejum que ela quebra, sempre, buscando, na palavra, um recurso que pudesse amenizar a dor de uma solidão inextirpável. Porém, nem sempre, posso até dizer: quase sempre a escrita não dá conta de esvaziar sua angústia e, ao contrário, fere:

[...]
Os poemas são para nós uma ferida.

cachoeira
de repente alguém diz a palavra cachoeira
e ela se medusa

insolúvel
intimidade
piche insolúvel
negro
[...]¹²⁴

Ao lado dos “minipoemas”, esse excerto faz parte de um dos poemas que possuem título, “Contagem regressiva”, e um dos mais longos: quase 160 versos. Foi escrito já em 1983, ano de sua morte. Novamente o líquido que lubrificava “passagens ressentidas”, neste momento, assim como naquele em que se transforma em vapor, mostra-se mortífero, medusino, insolúvel e negro como o piche. Finaliza com os seguintes versos:

[...]
materializo minha morte, chego tão perto que
chego
a desaparecer-me, me pasmo de falar para quem
falo,
com que alacridade
sento aqui neste banco dos réus, raso,
e procuro uma vez mais ouvir-te respirando
no silêncio que se faz agora
minutos e minutos de silêncio, já.¹²⁵

¹²³ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 82-84.

¹²⁴ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 164.

Todo o poema desliza para a repetição do silêncio no final, para onde se concentra a densidade do sentido que Ana Cristina procura, como se não bastasse a sua, também na escrita do silêncio de escritoras como Emily Dickinson. Um silêncio inquietante, angustiado, do qual emerge o grito mortífero que se ouve em seus próprios poemas:

A tradução das poesias de Emily Dickinson para o português faz com que o eventual traidor sofra um castigo – e isso lhe traz felicidade. Ficamos perplexos com o estilo da autora: palavras usadas de forma concisa, seca, quase matemática, levando a extremos o caráter monossilábico da língua inglesa. A paixão que certas formas de expressão mínimas transmitem ao leitor nos inquieta, assim como o insistente mergulho no tema da morte. Sentimos, mais do que nunca, o peso inegável da língua portuguesa – sua pesada doçura e marcação silábica, sua sintaxe intrincada, todas as qualidades que são mais visíveis no ato de traduzir, escrever ou ler uma poesia. Esse tormento se acentua ainda mais devido à qualidade estrutural (isto é, emocional) das rimas de Emily – e descobrir rimas, como bem sabemos, é como que um pedregulho no caminho do tradutor. Mas todo esse sofrimento também nos fascina e o avaliamos com Olhos Analíticos: "I wonder if it weighs like mine,/Or has an easier size".¹²⁶

Ana Cristina procura o verbo que contorne o silêncio pesado de sua própria dor, seu vácuo e, talvez por isso, sinte-se atraída pelo silêncio da letra de Emily Dickinson, cuja imagem conhecida sugere semelhante inquietação: sempre com uma veste branca, isolada em seu próprio quarto de dormir, a porta apenas entreaberta, escrevendo em qualquer papel que encontrasse: de bala, de bombom, pequenas aparas que guardava em uma gaveta como se fossem minilivros.¹²⁷

Expressões como "sofrimento [que] fascina" e "assim como o mergulho no tema da morte" indicam "o castigo" que traz felicidade. Essas confissões nos permitem pensar na *Pulsão* freudiana – talvez a *Pulsão de morte* – como uma força que se encontra intrinsecamente emaranhada no gesto poético da escritora.

¹²⁵ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 167.

¹²⁶ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 383.

¹²⁷ Interessante é que, assim como Dickinson, no livro *Ana Cristina Cesar – O sangue de uma poeta*, p. 74, Italo Moriconi conta que Ana tinha o hábito de "sacar" um micro-caderninho da bolsa e anotar cada evento do dia, bem como escrever em qualquer papel que encontrasse.

O excerto a respeito da poesia de Dickinson aponta para aquilo que, da *Pulsão*, logra incidir em Ana Cristina: tormento e júbilo.¹²⁸ Nesse ponto, observa-se que, se a tradução é um sofrimento que também fascina e, ainda assim, ela se dedica a esse exercício infundavelmente, pode localizar-se aqui um dos motivos pelos quais a escritora recorre a esse segundo gesto poético como um suplemento à sua escrita autoral. No trabalho de tradução dessa estrangeira – um passo ousado –, Ana Cristina dá continuidade à sua caminhada pelo *beirabismo* – perigo sempre iminente de puxar a ponta errada do fio da meada.

Em outras palavras, penso que no livro *O espaço literário* Maurice Blanchot aborda essa mesma questão que diz respeito à entrega árdua de alguns escritores ao texto, numa batalha que ele denomina de inumana, resultante do sofrimento de escrever, a exemplo de Kafka, Beckett, Artaud, Virginia Woolf, Gide, Mallarmé, Valéry, citados por ele.

A palavra, para Blanchot, é, ao mesmo tempo, uma afirmação e uma negação do mundo inteligível, uma afirmação e um esquecimento do princípio da contradição. E é nesse abismo de significações várias que esses escritores passeiam e é por meio desse abismo que a palavra literária pode ser interpretada, reinterpretada, desconstruída, reconstruída. E é também nesse abismo que esses escritores se inscrevem enquanto impossibilidade de não escrever. Escrita que, para Blanchot, é perigo, falta, silêncio, desejo.

Busco as ideias desse autor para articular com as de Freud, também um “visitante” do espaço literário, haja vista a quantidade de vezes em que ele recorreu à literatura, ao texto literário, bem como aos escritores de literatura como auxiliares para sua teorização. Além disso, a sua escrita traz características que a tornam, não raras vezes, literária, ao privilegiar, por exemplo, o vocabulário coloquial em alguns termos e pela versatilidade de estilos. Não foi à toa que Freud foi agraciado com o Prêmio Goethe de literatura, em 1930.

Freud problematiza o movimento de fim e recomeço – que é próprio da condição humana – por uma tendência para a compulsão à repetição. Por um lado, essa tendência pode reeditar aquilo que é da ordem do recalcado, reelaborando-o e

¹²⁸ Essa expressão foi usada por Henriqueta Lisboa para referir-se exatamente ao gesto da escrita e será retomada posteriormente neste trabalho.

transformando-se em algo que, no trabalho de análise clínica, será “aproveitado” positivamente no dia a dia do sujeito. Por outro, esse retorno do recalcado, para “além do princípio de prazer”, aponta para a *pulsão de morte*: Eros – *pulsão de vida* – nos impulsiona para frente, Tanatos atua no sentido inverso – como uma *pulsão de morte*, um movimento que faz com que o organismo retorne ao ponto de origem, retrocedendo ao ponto originário orgânico. Eros pretende prolongar a vida, e Tanatos tende a restituí-la a um estado anterior.

No texto “A pulsão e suas vicissitudes”, de 1915 (cuja tradução da Imago na Edição Standard Brasileira é “O instinto e suas vicissitudes”), Freud esclarece que há duas espécies de *Pulsão*: aquelas que procuram conduzir o que é vivo à morte, e as outras, as *pulsões sexuais*, que estão perpetuamente tentando conseguir uma renovação da vida.¹²⁹

Abro aqui um parêntese para situar o termo *pulsão* na atualidade, lembrando que, por muito tempo, foi traduzido da obra de Freud como *instinto*, motivo pelo qual ainda se costuma gerar confusão com o sentido que deve ser atribuído a ambos.

As primeiras traduções da obra de Freud para o português foram feitas a partir do inglês e do francês e se tornaram objeto de duras críticas e até de mal-entendidos entre estudiosos da psicanálise – os que têm acesso à língua alemã e, principalmente, entre os que não têm; houve estranhamento ao se depararem com termos incompreensíveis como, por exemplo, *catexia*, do alemão *Besetzung* (investimento, ocupação), transportado para o português pela intermediação da palavra grega *cathexys*.

Segundo o *Vocabulário de Psicanálise* de Laplanche e Pontalis, a definição do termo *pulsão* é:

Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objeto ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta.¹³⁰

¹²⁹ FREUD. *A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e outros trabalhos*, p. 129.

¹³⁰ LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário de Psicanálise*, p. 394.

Do ponto de vista terminológico, o termo *pulsão* foi introduzido nas traduções francesas como equivalente do alemão *Trieb* e para evitar o até então equivocado uso de *instinto* que já foi largamente usado. Em alguns casos ainda se pode observar que esse equívoco acontece. Em alemão existem os dois termos: *Trieb* e *Instinkt*. Em Freud, os dois têm uso distinto, pois *Instinkt* qualifica um comportamento animal fixado por hereditariedade, característico da espécie, como é o caso da palavra *instinto* em português. Portanto, traduzir *Trieb* por *instinto* falseia a noção de Freud.

A *Standard Edition* inglesa das obras de Freud, e grande parte das obras psicanalíticas traduzidas do inglês – como é o caso da Edição Standard Brasileira –, traduziram *Trieb* por *Instinct*. As mais novas edições têm corrigido essa incoerência e algumas usam outras possibilidades, como *Drive*. Assim, já é comum encontrar comentários de especialistas tradutores de Freud,¹³¹ que explicam a inadequada tradução de *Trieb* para *instinto*.

Jean Laplanche, no prefácio ao *Vocabulário de Psicanálise*, afirma que foi sobretudo no alemão que Freud buscou as palavras mais adequadas, recorrendo também, evidentemente, ao jargão da psicologia, psicopatologia, neurofisiologia do seu tempo:

Sem enumerar outros tipos de dificuldades [...] com a terminologia analítica acontece o mesmo que com muitas outras linguagens: são frequentes a polissemia e as sobreposições semânticas; nem sempre palavras diversas invocam ideias muito diferentes. [...]. Por trás das palavras, é preciso encontrar fatos, ideias, a organização conceitual da psicanálise.¹³²

Nessa mesma linha de exemplificações, acrescento o seguinte excerto de Freud no texto “O interesse biológico da Psicanálise”:

Apesar de todos os nossos esforços para que a terminologia e as considerações biológicas não dominassem o trabalho psicanalítico, não pudemos evitar o seu emprego mesmo na descrição dos fenômenos que estudamos. Não podemos deixar de considerar o

¹³¹ Cito alguns: HANS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996; SOUZA, Paulo César de. *As palavras de Freud*. O vocabulário freudiano e suas versões. São Paulo: Ática, 1999; TAVARES, Pedro Heliodoro de Moraes Branco. *Versões de Freud – Breve panorama crítico das traduções de sua obra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

¹³² LAPLANCHE. Prefácio. In: _____. *Vocabulário de Psicanálise*, p. VI.

termo “instinto” como um conceito fronteiro entre as esferas da psicologia e da biologia.¹³³

Esse trecho, retirado da Edição Standard Brasileira, de 1969, é outro exemplo da tradução inadequada de *Trieb*, assim como *Zwang* (compulsão, obsessão) e *Drang* (pressão, ímpeto, impulso), que foram também confundidos em suas respectivas traduções, mas que já estão sendo usados adequadamente. A *Trieb* – diz Lacan no texto “Desmontagem da pulsão” – não é o impulso: “A *Trieb* não é o *Drang*”.¹³⁴ Nesse texto Lacan reporta-se ao texto freudiano “A pulsão e suas vicissitudes”, no qual enfatiza que *Pulsão* é um conceito fundamental da psicanálise, bem como explica seus quatro termos: *Drang* (impulso); *Quelle* (fonte); *Objekt* (objeto); e *Ziel* (alvo).

É importante lembrar que, para Freud, *Trieb* (pulsão) é uma força constante e, para referir-se a uma força momentânea, passageira, utiliza outros termos:

A pulsão [...] jamais atua como uma força que imprime um impacto *momentâneo*, mas sempre como um impacto *constante*. Além disso, visto que ele incide não a partir de fora, mas de dentro do organismo, não há como fugir dele. [...] Chegamos, assim, à natureza essencial da pulsão, considerando em primeiro lugar suas principais características – sua origem em fontes de estimulação dentro do organismo e seu aparecimento como uma força constante – e disso deduzimos uma de suas outras características, a saber, que nenhuma ação de fuga prevalece contra ela.¹³⁵

A partir das formulações freudianas, como o excerto acima, Lacan nos ensina aquilo que ele próprio reelaborou e que tem a ver diretamente com a pulsão: o “Objeto *a*”. Esse objeto *a* minúsculo “de fato é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, [...] e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, *a* minúsculo”. Acrescenta que esse “objeto *a*” é introduzido “pelo fato de que nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral, senão contornando-se o objeto eternamente faltante”.¹³⁶

¹³³ FREUD. *Totem e Tabu e outros trabalhos*, p. 184.

¹³⁴ LACAN. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 170.

¹³⁵ FREUD. *A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e outros trabalhos*, p. 124.

¹³⁶ LACAN. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 170.

Lacan explica também que a pulsão é parcial,¹³⁷ já que ela pode ser satisfeita sem ter atingido a finalidade de reprodução e que seu alvo é um retorno em circuito:

Devemos considerar a pulsão sob a rubrica da *konstante kraft* que a sustenta como uma tensão estacionária. Notemos, até às metáforas que Freud nos dá para exprimir essas saídas, *Schub* diz ele, que ele traduz imediatamente pela imagem que ela suporta em seu espírito, a de uma ejeção de lava, emissão material da deflagração energética que aí se produz em diversos tempos sucessivos, que completam, vindo umas sobre as outras, essa forma de trajeto de retorno.¹³⁸

Evoco essa imagem de Lacan para pensar na escrita de Ana Cristina como um todo (poemas, cartas, artigos, manuscritos, desenhos) que, a mim, me parece assim mesmo: a imagem de uma “ejeção de lava”. Pode-se dizer que ela escreve/fala muito, alimentando assim a *konstante kraft* da *Pulsão* que, no seu caso, se exterioriza com intensidade por meio da escrita poética.

Em seu depoimento no encerramento do curso “Literatura de mulheres no Brasil”,¹³⁹ ela foi questionada de várias maneiras pelo público a respeito do livro *A teus pés*. Surgiram perguntas do tipo: “aos pés de quem?”. Entre outras tentativas de resposta ao público, tem-se a que se segue:

O que a gente pensa que é “A teus pés” o texto, de certa forma, dribla: “Não é isso que você está pensando”. E ele [Waltércio] também fez uma capa que driblava. É uma capa muito seca. Não há ilustrações possíveis para isso. [...] Quando você escreve, você tem esse desejo alucinado e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre a paixão, a respeito da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar.¹⁴⁰

O que é da ordem do sensível – a escrita poética – e que deveria ser o seu “passe” por sobre o abismo silencioso parece exercer efeito de vazio, pois ela responde a outra pergunta da seguinte forma: “Existe, de repente, uma consciência

¹³⁷ Lacan teoriza sobre a existência de várias pulsões tais como: Pulsão de ver, Pulsão escópica, Pulsão sadomasoquista, Pulsão oral, Pulsão anal, Pulsão invocante. A respeito, ler: LACAN. A pulsão parcial e seus circuitos. In: _____. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 167-189.

¹³⁸ LACAN. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 171.

¹³⁹ Esse depoimento foi dado no curso ministrado pela prof.^a Beatriz Rezende, na Faculdade da Cidade, em 6 de abril de 1983, ano da morte da poetisa.

¹⁴⁰ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 200.

trágica: texto é só texto, nada mais que texto. Que tragédia!”¹⁴¹ A escrita simplesmente é. Simplesmente está nela como uma “ejeção de lava” e que, talvez, lhe sirva mesmo é para alimentar mais ainda o seu “desejo alucinado de se lançar”. O que escreve, embora às vezes lubrifique “passagens ressentidas”, em geral não surte esse efeito: “não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade”. E ainda:

Já que é uma impossibilidade, eu opto pelo literário e essa opção tem que ter uma certa alegria [...] Não é uma perda como parece. Ela tem uma renúncia inicial, mas, no final, não é uma perda não. A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. Falar nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar, falar... para abrir brecha. Se não, a gente angustia muito.¹⁴²

Penso que é possível dizer que a *Pulsão poética* – que em Ana Cristina aponta para a melancolia –, estaria a serviço de contornar o seu “objeto *a*”¹⁴³ durante um período de sua curta existência, porém, em geral, ela continuava muito angustiada.

Lacan, no *Seminário – livro 23 – O sinthoma*,¹⁴⁴ analisa os efeitos da escrita em James Joyce, para responder à questão: o que levou Joyce a mover-se de modo tão singular no terreno das línguas, das letras, da literatura? É possível pensar que é a força pulsional que encaminha o sujeito aos limites da experiência com a escrita, confrontando-o com as convenções e, inclusive, com sua relação com a *sublimação* – que é um dos destinos da *pulsão*. Através do trabalho de “apagamento” da língua inglesa nos seus escritos, Joyce contornou seu objeto faltante, de acordo com as conclusões de Lacan.

Para Ana Cristina pode-se dizer que não houve sublimação ou, pelo menos, a escrita exerceu alguma função no sentido de apaziguamento apenas temporariamente – em curtos períodos, pois logo ela entrava em depressão continuamente; observa-se, pelo adensamento mortífero em seus poemas, bem como em suas falas na correspondência que, com o passar do tempo, seu *pathos* se agravava.

¹⁴¹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 201.

¹⁴² CESAR. *Escritos no Rio*, p. 209.

¹⁴³ Termo cunhado por Lacan para denominar aquilo que ocupa o lugar da falta original em todos nós, ou o que Freud denominou “recalque primário”.

¹⁴⁴ A esse respeito, ver o livro *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*, de autoria de Ram Mandil.

Arrisco usar, aqui, esse termo – *pathos* – baseando-me, também, nas várias vezes em que ela a usou em *Correspondência incompleta*, nos poemas, entre outros escritos. Cito, do “Depoimento no curso Literatura de Mulheres no Brasil”, uma dessas ocasiões em que alguém da plateia pergunta a respeito da repetição do vocábulo *pato* em *A teus pés*:

No último livro você fala muito em pato. Esse pato é uma coisa proposital ou saiu assim espontâneo? Patos que pulam na água, patos que se escondem, pato que está na gaiola; de repente um tal de “pathos”, “pactos”...¹⁴⁵.

Ao que ela responde: “[...] Pato, por acaso, é um significante que puxa muitos outros. Acho que a gente pode puxar. Quanto mais puxar, melhor, não é? Ele migra...”¹⁴⁶.

Esse jogo com as palavras se dissemina em sua obra e, de certa maneira, parece ser o que a mantém “além do princípio de prazer”¹⁴⁷ – um jogo no qual se delineiam Eros e Tanatos, um jogo que se ostenta entre o tormento e o júbilo e que ela alcança por meio da escrita.

Nesse mesmo “Depoimento no curso Literatura de Mulheres no Brasil”, a escritora cita a tradução que fez de *Leaves of grass* (Folhas de relva), de Walt Whitman:

[...] uma tradução adaptada que termina assim: “Amor, isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? Estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos...”. Olha só, “eu caio das páginas nos teus braços”, é um homem que, de repente, ele assume esse desejo de que o texto não seja meramente texto. Infelizmente ou talvez felizmente – é esse o mistério, um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos, ele não... Ele não coloca o desejo no sentido... não é... no sentido do...¹⁴⁸

Seu jogo é este: suas palavras jorrando em lava, em circuito, do português para outras línguas, de outras para o português; as traduções permeiam sua escrita como a complementar sua necessidade de colocar o seu próprio corpo no corpo da escrita: “caio das páginas nos teus braços”. Seu corpo pulsional, lugar onde a vida cava saídas, manifesta o desejo de que o texto caia em seus braços, sempre poético, para acalentá-

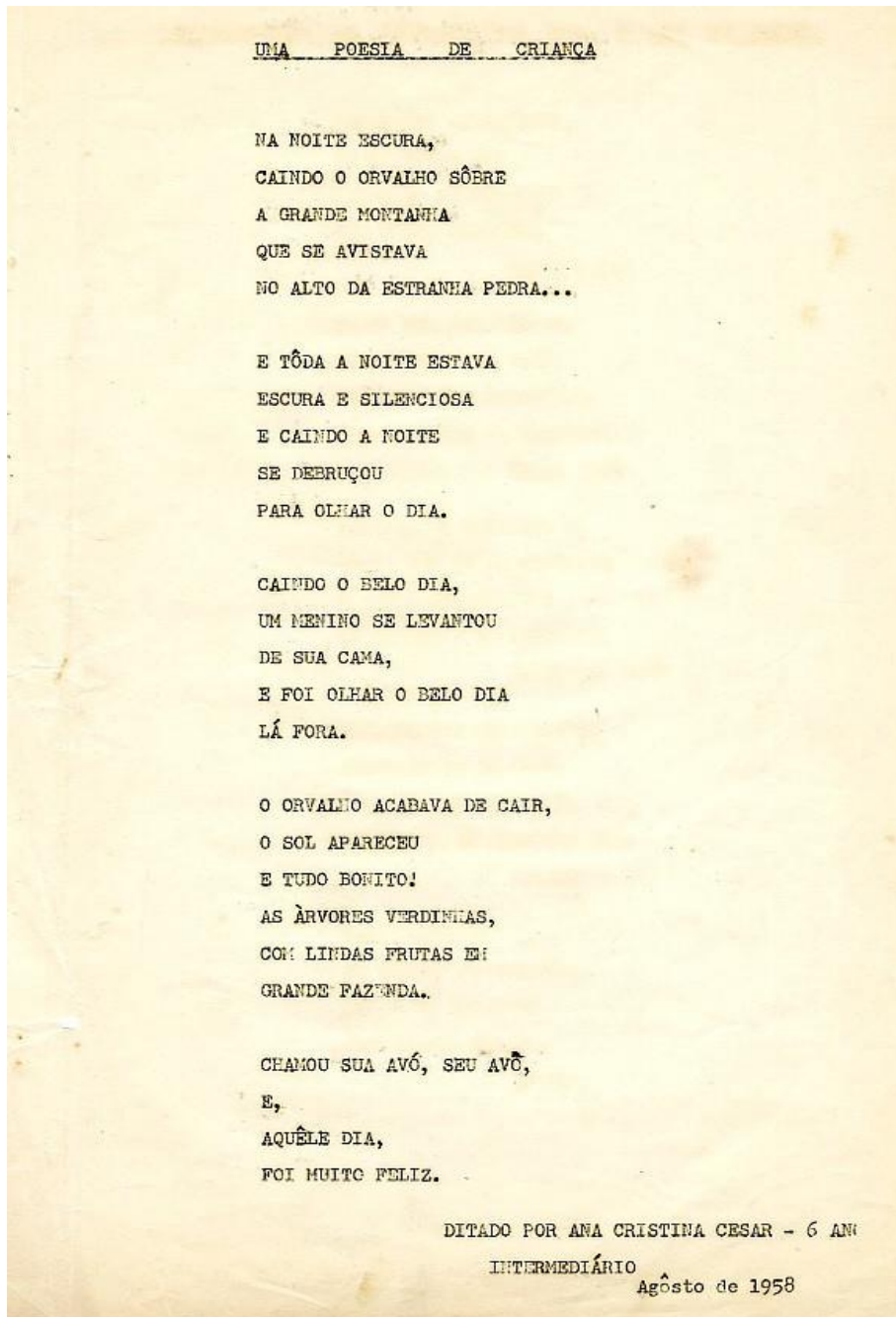
¹⁴⁵ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 198.

¹⁴⁶ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 199.

¹⁴⁷ Título de texto de Freud, escrito em 1920. Será abordado mais adiante.

¹⁴⁸ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 200-201.

lo e aquecê-lo como um manto vivo. Por isso ela (a)borda todo o tempo a escrita.
Talvez se possa dizer: desde sempre:



Um dos primeiros poemas de Ana Cristina Cesar, em agosto de 1958, saiu no boletim escolar direcionado aos professores de educação infantil do Colégio Bennet, onde estudava. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/as-palavras-da-menina-ana-c-por-elizama-almeida>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

“Conto; embora não quisesse escrever, queria é falar”¹⁴⁹

Em “Além do princípio de prazer”, Freud afirma “quanto às fontes de excitação de origem interna, as principais e mais abundantes são constituídas pelas chamadas pulsões do organismo. Elas são as representantes de todas as ações das forças que brotam no interior do corpo”. Italo Moricone nos conta em seu livro biográfico *Ana Cristina Cesar – O sangue de uma poeta*, que ela:

Já adulta, repetia sem cessar, como um tique nervoso. Gesto de escrever com a mão vazia, fechada sobre si mesma como se empunhasse o lápis, percorrendo a superfície que estivesse mais próxima: mesa de bar, espaldar da cadeira, as próprias pernas. Os móveis todos viravam folhas de papel, Ana deitando sobre eles sua literatura virtual. Enquanto durasse a conversação ela estaria assim, sem deixar de olhar no olho, sempre muito atenta ao interlocutor, mas a mão desviava, perdia-se em arabescos cegos, fingindo escrever. Gesto obsessivo que nascia da exibição da intimidade, mas queria açambarcar o mundo.¹⁵⁰

O “gesto obsessivo” de Ana Cristina, que arrisco denominar *Pulsão poética*, é uma força que brota no interior do corpo, corpo que Freud reconhece como um componente da substância viva submetido à morte. Assim, diz ele: “Toda substância viva está fadada a morrer por causas internas”.¹⁵¹

Escrever teria – pelo menos – um efeito diferente de falar. Escrevendo não se esquece. Essa seria a função da escrita inventada por Theuth, comentada no livro *A farmácia de Platão*. Escrever, para ela, talvez significasse recordar para elaborar¹⁵² e, conseqüentemente, esquecer.

Theuth, que Derrida denomina como um “deus-médico-farmacêutico-mágico”,¹⁵³ é o inventor da escrita como suplemento da fala. Se, de acordo com o mito, a escrita seria uma farsa, apenas uma repetição da fala, representante, máscara, provavelmente não era essa a expectativa de Ana Cristina, pois ela propunha à amiga Ana Cândida a publicação futura da correspondência entre as duas.

¹⁴⁹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 138.

¹⁵⁰ MORICONI. *O sangue de uma poeta*, p. 79.

¹⁵¹ FREUD. Além do princípio de prazer, p. 55.

¹⁵² Referência ao texto de Freud: Recordar, repetir e elaborar. In: _____. *Artigos sobre técnica*, p. 193-207, v. XII.

¹⁵³ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 35.

Um livro de cartas pode ser lido como parte de uma biografia. Ela mesma dizia que “cartas e biografias são mais arrepiantes que a literatura”.¹⁵⁴ Em uma delas para Cecília Londres Fonseca, em 22 de agosto de 1976, confessa:

Aliás ando fascinada com o “estritamente real” – diários, cartas, biografias, Sussekind – queria, se eu pudesse, trabalhar neste sentido. Leio com fascínio a biografia de Virginia Woolf [...] é um livro belíssimo e interessantíssimo e tem essa qualidade que eu ando desejando, contra minhas garras formalistas – a despreensão literária (que pode acabar dando em literatura). Descobri também o gênero biográfico, que eu nunca tinha lido. [...] um livro que estou a desejar, vê se você encontra: Revelations: Diaries of Women [...].¹⁵⁵

Entre outras declarações presentes em sua obra, o excerto revela a importância que ela teria dado a diários, cartas, biografias, reafirmando ainda o fato de ter se valido desses gêneros como modelos poéticos em sua escrita. Ou seja, retomando o próprio texto de Ana Cristina sobre *Os Lusíadas*, no qual ela desvela a dupla função da literatura, cai o mito da literatura como escrita puramente estética para dividir esse lugar com uma função também biográfica, “estritamente real”.

Não nos esqueçamos do valor de textos de cunho autobiográfico ou biográfico, como os da correspondência, que, ao serem publicados, faz-se necessário observar as intervenções diretas e indiretas de terceiros. No caso da correspondência de Ana com as amigas, o fato de os organizadores terem introduzido pontuação (“uma vez que as cartas foram escritas ao correr da pena”¹⁵⁶) pode ter causado preciosas perdas, levando-se em consideração que, muitas vezes, a retirada ou colocação de uma vírgula pode mudar o ritmo da escrita, a respiração do texto, alterando, também, o sentido. Entretanto, o seu valor biográfico, embora parcialmente desvirtuado, permanece.

Ela mesma confessa na primeira carta publicada nesse livro – para Clara Alvim – que “para escrever carta preciso renunciar pelo menos pela metade à literatura ou à pose ou ao fetiche – sem querer ainda identifico os três e, é claro, não consigo mais ‘fazer literatura’”.¹⁵⁷ Assim, como uma Seshat¹⁵⁸ – “aquela-que-escreve”, companheira

¹⁵⁴ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 281.

¹⁵⁵ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 124.

¹⁵⁶ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 11.

¹⁵⁷ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 15.

de Theuth –, ela busca pelo signo linguístico, esteja ele nos poemas, nas cartas, diários, artigos. Uma busca infundável, para a qual qualquer tipo ou gênero serviu em sua tentativa de amainar suas angústias. Porém, Derrida conclui que o deus da escritura é também, evidentemente o deus da morte. Afinal, a palavra escrita não seria uma palavra morta? “Na palavra”, diz Blanchot, “morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é a vida que carrega a morte e se mantém nela”.¹⁵⁹

De modo análogo, ela sentia necessidade de ter um interlocutor, mesmo que fosse fictício, a exemplo de Navarro, ao qual ela fazia confidências. Navarro é um confidente ao qual ela confia dúvidas, hesitações, desejos relativos à escrita, bem como o seu processo criativo, do qual ela também insistia em revelar, deixando, assim os rastros, as marcas, os passos da *pulsão*:

Hesito ainda sobre o sexo e a idade que lhe darei. Mas não há por que preocupar-me: essas questões já foram devidamente resolvidas por Orlando.¹⁶⁰ Temo apenas por seu futuro: sonha criar páginas imortais, mas tortura-se na improdutividade. Receio que também este problema tenha sido superado pela grande Woolf. Quem diria, aqui vou eu incorrendo no delito de exaltação de Personalidades! Desde que li Pessoa porém não me deixa o tiro de sair pela culatra. Caluda, que ouço a porta! Eram os velhos que voltavam à tenda celeste. Sem eles Deus se sentiria órfão, com eles, tenho a certeza, sente-se divino. Falava-te da personagem relegada, a quem já conferi família. Pois me parece que aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos retorcendo-se nos seus abrigos. Crês imitá-los em papéis, mas não encontra ponte entre tais seres e tais formas. Tal ser tal forma, já dizia minha tia a quem amava mas espelhos solícitos desmentiram-me num piscar de olhos. A figura de uma tia amada é porém ainda maior que o desespero das evidências... Que venham a mim as colagens e seus delírios. Ou as criancinhas, cujos olhares me enternecem os tímpanos exaustos. Falava-te de vísceras. Guarda este segredo; esta secreção. Não,

r.¹⁶¹

¹⁵⁸ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 36.

¹⁵⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 315.

¹⁶⁰ Talvez uma referência ao romance *Orlando: Uma biografia*, de Virginia Woolf, no qual Orlando, o jovem personagem inglês, durante uma temporada na Turquia, amanhece mulher. A personagem é dotada de imortalidade, e a narrativa acompanha sua vida durante 350 anos. Uma das características interessantes para o texto de Ana Cristina – em questão – é que o romance aborda as ambiguidades da identidade masculina e feminina da personagem.

¹⁶¹ CESAR. *Poética*, p. 316-17.

Nesse texto, ela conta que produziu um personagem que “já me alivia as ansiedades do silêncio”, entre outras confissões, como o uso de “colagens e seus delírios”. Interessante – talvez mais ainda que as colagens e seus delírios – é o modo como ela se refere ao seu processo criativo com a palavra: secreção.

Grosso modo, a secreção é algo que, fisiologicamente, é um meio de exteriorizar “substâncias” que estão no interior das glândulas. Em articulação com a *pulsão*, ou ainda, numa tentativa de tradução, talvez se possa dizer que essas substâncias, dentro da poetisa, esperam apenas o ato da escrita para romperem as “barreiras” e serem colocadas no papel. As secreções do corpo necessitam de algum estímulo para saírem, a exemplo do suor que precisa de calor. Para falar do seu processo criativo como algo que vem de dentro do corpo, ela usa também outras metáforas: por meio de uma conhecida frase bíblica entremeada de colagem, inclui aí o olhar, a audição, o coração, as vísceras, as secreções. Secreção que também pode ser sangue.

Enfim, o corpo dividido, nomeado em suas partes: sujeito estilhaçado. E o final inusitado – um “Não” seguido de vírgula apenas, o que aponta para a reflexão sobre a incompletude dolorosa que acompanha o ser humano, mas que, para alguns, é muito mais difícil de assimilar.

Percorrendo sua obra, descobrem-se outras revelações sobre o seu processo criativo. Retomo “Depoimento no curso Literatura de mulheres no Brasil”, ao qual voltarei ainda algumas vezes por considerá-lo um texto repleto de declarações que ratificam, não somente as características observadas nos poemas como também outras características pessoais da escritora.

Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. [...] É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade [...] Aqui mesmo tem um índice onomástico que dá algumas pistas de autores com os quais eu cruzo, que até, às vezes, eu copio, cito descaradamente.¹⁶²

Nesse excerto, ela confessa sua paixão e certa apropriação da escrita de alguns escritores, como Manuel Bandeira, a exemplo de: “Antonia são poemas de Bandeira

¹⁶² CESAR. *Escritos no Rio*, p. 203.

citados, e você sabe a história”.¹⁶³ Em *Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa*, o poema “33ª poética” é, praticamente, um hipertexto de “Poética”, do referido autor.

estou farto da materialidade embrulhada do signo
da metalinguagem narcísica dos poetas
do texto de espelho em punho revirando os óculos
modernos¹⁶⁴.

Porém, uma leitura atenta de seus textos mostra que, onde ela imita, traduz, ou interpreta. Ou executa um movimento que é só seu, criativo:

Esse poema não é meu literalmente. Aí é que existe uma questão da autoria que é sempre balanceada. Você nunca sabe direito quem é o autor... Autoria é uma coisa muito esquisita. Isso aqui é uma crônica do Drummond. O Drummond escreveu uma crônica e isso aí são frases, palavras da crônica do Drummond. É o que você chama de “poema desentranhado de uma crônica de Carlos Drummond de Andrade”. Então, tinha aquela crônica assim e eu extraí dali, roubei dali umas tantas palavras que fizeram um poema.¹⁶⁵

E escreve; escreve infinitamente, movida por algo incontrolável, que não é simplesmente *Drang* (impulso), mas *Trieb* (pulsão), pois traz um caráter irreprímível e, como afirmou Freud, é uma força constante e não há como fugir dela, pois provém de dentro do organismo, e não de fora.

Michel Schneider, no texto “A branca dor do nosso desejo”, diz que o escritor “tem a doença das palavras; ou mais psicologicamente: suas palavras doem”:

Duas doenças levam a escrever. Alguns querem arrancar o que dizer do silêncio, da brancura, apesar de tudo. Outros se debatem no negro escrito, o rumorejar incessante do já-dito. À agrafia atada de uns, responde a grafomania asfíxiada dos outros: tal é a armadilha que espera o escritor.¹⁶⁶

É dessa armadilha que nos fala Schneider, é dela mesma, dessa doença, que Ana Cristina sofre ao lançar-se pelas e nas palavras para enganar o vazio que a habita, e “eis que, pouco a pouco, aparece um novo vazio, não mais sob, mas nas próprias

¹⁶³ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 124.

¹⁶⁴ CESAR. *Poética*, p. 325.

¹⁶⁵ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 208.

¹⁶⁶ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 451.

palavras. Elas flutuam, desertadas, ociosas”.¹⁶⁷ “Grafomaniaca”, ela sabe o efeito da escrita em si mesma e afirma como se copiando Schneider: “Não volto às letras, que doem como uma catástrofe”.¹⁶⁸

Talvez, por isso mesmo, sua necessidade de escrever um livro que intitulou *Correspondência completa*. Pequeno livro, longa carta fictícia; flutuante, a pergunta: “completa”?! Apesar desse pretensioso título, o texto busca reflexões que, em uma espécie de redemoinho, se juntam e se esgarçam ao mesmo tempo. Uma dentro da outra, interminavelmente, como naquela meada de linha para bordar, cuja ponta foi puxada erroneamente.

Endereçada a “My dear” – um leitor anônimo –, Júlia, assinatura do emissor da carta, divide a reflexão entre Gil, para quem diz que é difícil fazer literatura, e Mary, que ao fim e ao cabo também não entende o que ela escreve:

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. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas.¹⁶⁹

Esse livro-carta, de cinco páginas, foi publicado pela própria Ana Cristina pela primeira vez em 1979 e trazia a informação: CORRESPONDÊNCIA COMPLETA (2ª edição). O nome da autora, na capa: Ana Cristina C. Entretanto, quem assina o texto-carta é uma certa “Júlia”, que ainda adiciona dois “P.S.”:

P.S.1 – Não quero que T. leia nossa correspondência, por favor. Tenho paixão mas também tenho pudor.

P.S.2 – Quando reli a carta descobri alguns erros datilográficos, inclusive a falta do h no verbo chorar. Não corriji para não perder um certo ar perfeito – repara a paginação gelomatic, agora que sou *artista plástica*.¹⁷⁰

Para finalizar, a última página contém uma biografia assinada pela sua ex-professora e amiga Heloisa Buarque de Hollanda:

¹⁶⁷ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 451.

¹⁶⁸ CESAR. *A teus pés*, p. 107.

¹⁶⁹ CESAR. *Poética*, p. 50.

¹⁷⁰ CESAR. *Poética*, p. 50.

Ana Cristina Cesar, jornalista, professora de literatura comparada, além do livro *Cenas de abril*, tem seus trabalhos publicados em antologias, revistas e suplementos literários. Lança agora sua *Correspondência completa*, um retrato da mulher moderna, essa desconhecida. A seguir: *Estou cansada de ser homem*.

H.B. Hollanda ¹⁷¹

Além da questão ficcional presente na escrita literária, pode-se vislumbrar, em textos de caráter biográfico ou autobiográfico como a correspondência (ainda que ficcionais), a possibilidade da existência de uma “vida escrita” ou mesmo de ficcionalização do “eu”, especialmente no caso de escritores. Nesse sentido, a assinatura na capa – Ana Cristina C. –, reafirmada pela biografia no final do livro, se contrapõe ao pseudônimo, Júlia, com que assina a carta, instaurando no leitor a afirmação da fronteira tênue entre a ficção e a dita realidade. Talvez se possa afirmar que há, no processo de escrita, uma via de mão dupla: ao falar de si, o escritor ficcionaliza e, ao ficcionalizar, acaba deixando pistas de si na escrita.

Outra questão que se pode observar aí, como característica *sui generis*, é que essa biografia também tem seu destaque quando anuncia o próximo título – intrigante – a ser publicado: *Estou cansada de ser homem*. Talvez a poetisa estivesse mesmo pensando em escrever um livro com esse título, porém usa essa mesma frase em um texto de *Cenas de abril*, editado pela primeira vez também em 1979, mesmo ano de *Correspondência completa*:

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. [...] Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. [...]. 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.¹⁷²

Aqui também uma referência bíblica em um livro com poucos textos, porém denso de significações, muitos com referências ao mar, aos navios que partem, a momentos de adeus, a barcos, um deles é intitulado “Instruções de bordo”, e os outros três, “Último adeus I”, “Último adeus II” e “Último adeus III”.

¹⁷¹ CESAR. *Poética*, p. 51.

¹⁷² CESAR. *A teus pés*, p. 102.

Retomando o livro *Correspondência completa*, há outra surpresa, desta vez na nota do editor do livro *Poética* (Cia. das Letras, 2013), no qual o pequeno livro foi reeditado: “A biografia ficcional integrava a primeira (dita segunda) edição de *Correspondência completa*”.

De fato ela está lá. Mas por que o editor diz que é uma biografia ficcional? Seria mais uma coincidência entre vida e vida escrita? E mais: por que ela teria publicado a primeira edição dizendo ser a segunda? O leitor permanece na ignorância da resposta e com uma incerteza: o que é mais importante: o livro ou o texto? Ou o livro é o texto e vice-versa?

E, como não poderia deixar de ser, encontram-se reflexões sobre escrita e livro disseminadas nessa “pequena-grande” obra, algumas apontando para a questão acima:

Passei a tarde toda na gráfica. O coronel implicou outra vez com as ideias mirabolantes da programação. Mas isso é que é bom. Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorso de vampiro. Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca.¹⁷³

É difícil ler “Remorso de vampiro” e não associar com sangue que vai de encontro à ideia de escrita com o corpo. E não pensar que o livro, o texto, a escrita é o seu sangue, é o que a faz viva, pulsante. E, também, não lembrar outro poema de *Cenas de abril*, com o qual Italo Moriconi abre o seu livro *Ana Cristina Cesar – O sangue de uma poeta*:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas.¹⁷⁴

Há uma óbvia relação estabelecida pela autora, nesse poema, entre corpo e escrita, escrita e sangue. Escrever com o corpo é bem apropriado para pensar a obra de Ana C., porque ela escreve é a partir do seu corpo – físico e psíquico. A propósito do seu

¹⁷³ CESAR. *Poética*, p. 49.

¹⁷⁴ CESAR. *A teus pés*, p. 89.

processo de escrita, tanto esse poema quanto o título do livro de Moriconi lembra o primeiro livro de Mário de Andrade, a quem Ana Cristina também muito admirava, intitulado *Há uma gota de sangue em cada poema*, publicado em 1917, sob o pseudônimo de Mário Sobral.

Essa busca de captura do fluxo vital por meio de estratégias de enunciação parece articular-se a uma busca interior que, todavia, não se concretiza. Em *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*, Annita Costa Malufe faz reflexões, no capítulo “Intimidade construída ou representada?” a respeito dessa associação. Para Malufe, Ana C. incitava mais no leitor a tentação de associar vida e obra, pelo fato de escrever em forma de diários, cartas e insistir no tom confessional ou de intimidade.¹⁷⁵

É claro que, algumas vezes, Ana Cristina parece brincar com o leitor, quando se refere, por exemplo, a “obscurantismo biográfico”, ou em poemas como o que abre o livro *A teus pés*:

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.
Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.
Autobiografia. Não, biografia.
Mulher
[...]
Esta é a minha vida.
Atravessa a ponte.
É sempre um pouco tarde¹⁷⁶

Tradicionalmente, liga-se a literatura à força da representação, o que significa trazer uma presença para o campo da letra (que por si só é silêncio). Cada sujeito pode estabelecer um tipo de relação com a escrita. O que escreve e o que não escreve. Por que escreve ou por que não escreve. O quanto escreve. O que escolhe ou não. Em algum sentido, poderíamos pensar na força da letra, alheia à dicção de quem escreve?

Na escrita de Ana Cristina há marcas da incompletude, da insatisfação do desejo, as quais ela transforma em um mote para a escrita, o que confessa nas cartas publicadas em *Correspondência incompleta*. É possível associar aos seus poemas várias reflexões, confissões, afirmativas dessas cartas. Este não é um exercício a que me proponho nesta pesquisa, entretanto, é o que tenho feito desde o seu início, para mostrar, desse modo, as marcas da pulsão que se fazem notar como resíduos, fluidos,

¹⁷⁵ MALUFE. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*, p. 56.

¹⁷⁶ CESAR. *A teus pés*, p. 35.

dispersos pela vida e obra da escritora. A escrita, pode-se dizer, molda o corpo, o espaço vazio, a existência de Ana Cristina.

A pulsão, como tensão constante – *konstante kraft* –, não cessa de procurar sua total satisfação; Freud cita o trecho do Fausto: “tende, indomável sempre para adiante”, para dar conta do incessante trabalho pulsional.

Muitas e muitas vezes, ela privilegia o significante, o que se observa em seu procedimento de recorte, colagem, montagem. Mas não se trata do uso, pura e simplesmente, de estratégias comuns em sua época, pois a escritora o faz com um diferencial: seu texto-colagem parece instaurar um sujeito estilhaçado, cujo discurso é marcado por um olhar, um tom e uma materialidade que lhe conferem certa originalidade – se é que se pode usar essa expressão –, certa respiração, que clamam pela atenção, pelo olhar, não o olhar sedutor, maternal, mas o olhar petrificante, mortífero da Medusa. Construções que parecem inadequadas, versos – nem sempre versos, às vezes prosa – inquietantes, produção de rascunhos intermináveis, rasuras, cópias, rabiscos que marcam o desconforto, a inadequação, a incompletude, sempre em *mise-en-abyme*, a exemplo de:

tertúlia

é tudo uma questão de ordem, nos disse o velho a subir as escadas. estávamos bem a par das convenções romanescas e não relutamos em acrescentar: sim, meu caríssimo professor, é tudo uma questão de desordem. o velho mestre tirou o molho de chaves da sua gasta boceta de ouro envernizado e replicou com um suspiro: continuo a insistir que a sua ironia é arrogante demais; sugiro que a torne mais velada, mais sutil, oculta entre as dobras do texto. **entre os pelos do texto** [articulação entre corpo e escrita], corrigiu afonso, que no seu afã de rigor havia se abaixado para apanhar as dezenove chaves que escapavam da mão do mestre, incluindo uma de ponta recurvada. vilma que vinha logo atrás balançou o cardigan que trazia na mão direita (a que escreve) e declarou o seu desejo de [...].¹⁷⁷

Esse texto se estende por mais duas páginas, sempre com letra minúscula após o ponto final, e a história vai se modificando estranhamente depois que os personagens entram em uma biblioteca, tornando-se – para repetir as palavras da narradora no início do texto – “tudo uma questão de desordem”, um acontecimento dentro do outro, culminando com a frase: “Faço respiração num ritmo que não

¹⁷⁷ CESAR. *Poética*, p. 327.

conheço bem. Estou enfim absoluta, não me movo mais. Sou apenas o olhar branco das panelas. O fogo apaga-se".¹⁷⁸

É como uma busca constante por certa representação do real. O esforço em desentranhar a apreensão da vida no cotidiano é muito significativo, indicando uma forte presença do trabalho (in)consciente de manipulação do significante. Essa busca é marcada pela experiência de reviver o desaparecido (e, portanto, descontínuo), de enfrentar a morte até onde a escrita permitiu. O próprio vocábulo *experiência* traz, etimologicamente, a ideia de perigo em seu radical, e parece mesmo que ela escreve no limite, na borda do abismo, ao transfigurar a noção de realidade e afirmar em tom até irônico a morte do eu, ao mesmo tempo em que o exacerba. Observemos um dos poemas publicados em *Inéditos e dispersos*:

a luz pa
terna me u me
dece tí
mida luta me encar
cera úl
timo ap
ego me inti
mida semen
te poé
tica do me do
tão heavy leve tér
mino ilu
mina¹⁷⁹

Nesse poema, evidentemente há um sujeito que titubeia diante da lei paterna e, trêmulo, usa uma espécie de *lalangue*,¹⁸⁰ para tentar expressar esse *entrelugar* onde não consegue encontrar-se; essa *lalangue* pode ser lida como um tipo de escritura que Derrida assim descreve:

¹⁷⁸ CESAR. *Poética*, p.329.

¹⁷⁹ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 80.

¹⁸⁰ *Lalangue* é um neologismo derivado de *La langue* (a língua), cunhado por Lacan, e carrega o sentido de uma linguagem anterior à linguagem da criança, uma linguagem que se estabelece e marca a relação entre a mãe e seu bebê. *Lalangue* pertence melhor ao campo onomatopaico e introduz o bebê na linguagem, introdução mediada pela mãe. Lacan: "Desde a origem há uma relação com *lalangue*, que merece ser chamada, com toda razão, de materna, porque é pela mãe que a criança – se assim posso dizer, a recebe. Ela não aprende *lalangue*, pois não se trata de uma língua arbitrária, mas motivada." Esse conceito é desenvolvido no *Seminário 20 – Mais*, ainda.

Não de escritura simplesmente transcritiva, eco pedregoso de uma verbalidade ensurdecida, mas litografia anterior às palavras: metafonética, não linguística, a-lógica. (A lógica obedece à consciência, ou à pré-consciência, lugar das representações verbais; ao princípio de identidade, expressão fundadora da filosofia da presença).¹⁸¹

É na “lalação” dessas palavras cortadas, nas lacunas deixadas nesses cortes que se instalaria a dor de um desejo não satisfeito; uma dor que não pode ser representada e que – paradoxalmente – se deixa representar metonimicamente pela palavra escrita. Lacan inventa essa palavra unindo o artigo indefinido a “langue” – “imperfeita e que permite falar para nada dizer, dizer o que não se sabe, e mais ou menos o que se sabe”.¹⁸²

Aos 16 anos de idade, Ana Cristina já se mostrava ciente da sua “verdade relativa” em versos como “A poesia é uma mentira, mora/ Pelo menos me tira da verdade relativa/ E ativa a circulação consanguínea”. Esses versos estão citados na contracapa do mesmo livro – *Inéditos e dispersos* –, no rastro de um de seus precursores a quem se referiu constantemente: “a gente sempre acha que é Fernando Pessoa”, ou no poema ao qual dá o mesmo título que aquele de Pessoa: “Psicografia”, ou ainda em “Soneto” ambos em *Inéditos e dispersos*, p. 81 e 38, respectivamente:

Soneto

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

Que uso o viés pra amar
E finjo fingir que finjo
adorar o fingimento
fingindo que sou fingida
[...]

¹⁸¹ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 193.

¹⁸² MILLER. *Matemas I*, p. 61.

Analogamente, reafirma em outro poema, com ares mais autobiográficos que metalinguísticos:

17.10.68
Forma sem norma
Defesa cotidiana
Conteúdo tudo
Abranges uma ana¹⁸³

Há uma curiosa contradição no título desse poema: “DO DIÁRIO não Diário ‘INCONFISSÕES’”, que é seguido de mais oito poemas com a referência no final de cada um: “inconfissões” e uma data. Nesse duplo movimento da escrita, do seu rompimento com o tradicional à sua repetição multiforme, do seu traço ao seu rastro, da sua letra à sua voz, sua vida foi também escrita em sua obra.

Uma vida escrita, marcada, entretanto, por certo excesso; ideia que busco nas próprias reflexões de Ana Cristina, a exemplo de uma resenha intitulada “Excesso inquietante”, publicada no *Jornal Leia Livros*, em setembro de 1982, e incluída em *Escritos no Rio*. Nessa resenha do livro de estreia de Marilene Felinto, intitulado *As mulheres de Tijucoapapo*, Ana diz tratar-se de um “livro de mulher” a partir da frase que considera uma charada: “As mulheres são um pouco doidas e os homens um pouco menos”.

Haveria, então, um-pouco-a-mais-de-loucura na mulher? Ana pergunta. “Tanto a charada quanto o medo estão presentes no livro [...]”.¹⁸⁴ Segundo ela, é um livro que conta, femininamente, um retorno mítico de São Paulo para o Recife. E femininamente, significa, no contexto,

[...] de forma errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto. [...] falando sempre para alguém, como numa carta imensa. Mas, ao mesmo tempo, desse feminino transborda um excesso inquietante. Ao longo do livro trava-se uma luta com esse feminino excessivo, com esse a-mais, porque o excesso se situa à beira de uma amedrontada indefinição à beira de uma impossibilidade de afirmar, afirmar-se, dar forma, acabar-se. “Tudo é turvo”, neste excesso, diz a autora. [...] narrativa traçada em ziguezague, numa dicção muito oral, atravessada de

¹⁸³ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p.36.

¹⁸⁴ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 175.

balbucios, repetições, interrupções, associações súbitas, falas de tonalidade infantil.¹⁸⁵

Essa definição da escrita feminina aponta para a própria poética de Ana Cristina, marcada pela respiração e pelo sopro de uma melodia indefinível – canto do abismo, com o qual se deparou durante toda a vida, marcada pela melancolia.

Observemos, ainda, o seguinte excerto do livro *A teus pés*:

EXTERIOR. DIA. Trocando a minha pura indiscrição pela tua história bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura. MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES. Me encosto contra a amureta do bondinho e choro. Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os jornais não convocam para a guerra. Torça, filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha, esquina, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor.¹⁸⁶

Esse texto – ofegante, em frêmito, descontínuo, fragmentário, linguagem elevada ao limite, às bordas do abismo – mostra aquele excesso que Ana Cristina dizia do texto de Marilene Felinto. Em carta de 29 de maio de 1980 dirigida a Cândida Perez, ela conta que costuma escrever de forma semelhante, com “uma sintaxe meio delirante que às vezes me ataca a cabeça em mania”.¹⁸⁷

Essa característica da ordem do inusitado, embora não seja tão incomum na contemporaneidade, surge em alguns outros escritores que, como Ana Cristina, se dedicam a dar algum destino às suas pulsões. Nesse último sentido, busco Sórora Juana Inés de la Cruz, poetisa mexicana do séc. XVII, distante temporal e geograficamente, para estabelecer uma aproximação com Ana Cristina, conforme já especificado na introdução desta tese.

Evidentemente, não proponho um estudo minucioso da sua obra, nem uma comparação entre suas obras, pois o objetivo proposto é procurar evidenciar, por meio de um breve relato da sua trajetória, que a *Pulsão poética* não é um fenômeno recente que derivaria, por exemplo, do cotidiano tenso, corrido, da época em que vivemos.

¹⁸⁵ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 175.

¹⁸⁶ CESAR. *A teus pés*, p. 45.

¹⁸⁷ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 281.

Ressalto que Ana Cristina leu Sórora Juana, ainda que não se saiba em quais proporções. Sua biblioteca pessoal, em poder do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, à qual visitei em duas oportunidades de pesquisa, não contém todo o acervo que pertencia à escritora. Certo é que leu, pelo menos, dois poemas no original para a crítica literária que fez às traduções do livro de Manuel Bandeira, *Poemas traduzidos*, já que constam ali somente as traduções. Como assevera no texto crítico, teve que recorrer aos originais com finalidade de estabelecer comparações.



Sóror Juana Inés de la Cruz, de Miguel de Cabrera, 1750

Óleo sobre tela: 2,07 x 1,48 – Museu Nacional d'e História no Castelo de Chapultepec, Cidade do México
Disponível em:

<http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sorjuana/pcuartonivel.jsp?conten=imagenes&tit3=Sor+Juan+a+y+su+mundo>. Acesso em: jan./2013.

“Pese a quien pesare, escribo, que es cosa recia, no importando que haya a quien le pese lo que no pesa.”¹⁸⁸

Para nós, que vivemos em pleno século XXI, talvez os livros sejam coisas tão triviais – no sentido do objeto – que já são encontrados em infinidade, digitalizados e com livre acesso a qualquer internauta. Para alguns, o objeto impresso está destituído de valor, preferem a leitura pela internet. Diante dessa realidade, própria do nosso tempo, é provável que muitas pessoas não consigam compreender o que significou, para uma mulher do século XVII, ter um livro nas mãos. Tampouco compreender o sofrimento de uma mulher quando destituída de sua biblioteca – em torno de 1.500 volumes (número incomum em uma biblioteca pessoal, mesmo em nosso século): “La amargura que más sin estremecer el semblante pasó la madre Juana fue deshacerse de sus amados libros”.¹⁸⁹

Junto com esse sentimento, vem a “confissão” de que não havia sido uma “boa” freira por ter cometido o “delito” de dedicar-se à escrita e à leitura. Sórora Juana Inés de la Cruz dedicou-se intensamente a essa atividade intelectual, haja vista os 216 poemas constantes no Volume I – *Lírica Personal*, das *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Além desse volume, mais três compõem a sua obra completa.

Entre outros escritos, compôs treze pequenas peças teatrais que eram apresentadas ao público e, certamente, nessas ocasiões o espetáculo deve ter sido luxuoso em vista da diversidade que o acompanhava, como danças e canções que precediam cada cena, o que, certamente, exigia vestuário e cenário específicos. Para sua composição, era necessário acompanhar o trabalho dos músicos, dos cenógrafos e dos atores. Uma atividade complexa, portanto e, para a época, considerada extravagante para uma religiosa.

Duas peças são as mais conhecidas: *Los Empeños de una casa* – uma de suas muitas comédias de capa e espada –, *El divino Narciso* – teatro sagrado – e, entre outras, uma comédia cujo nome é *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*, que ficou conhecida como *La segunda Celestina*. Acredita-se que essa peça foi feita por um mexicano e um espanhol, juntando pedaços ou fragmentos. Pelo teor da trama, ela foi representada sem dar a conhecer o nome do poeta que a completara.

¹⁸⁸ CRUZ. *Lírica personal*, p. 131.

¹⁸⁹ CRUZ. *Lírica personal*, p. XXXIX.

Certamente muita gente sabia do segredo e não divulgava porque seria assombroso que uma freira escrevesse comédias sobre amores, duelos, raptos e mortes, não só para o palácio como para o teatro público e, ainda mais, do tipo da *Celestina*.

Inclui-se, em sua longa produção intelectual, seu mais conhecido e discutido poema, “*Primero Sueño*”,¹⁹⁰ considerado filosófico. Seus 975 versos seguem o modelo retórico da época e, segundo o biógrafo padre jesuíta Diego Calleja – entre outros –, trata-se de uma imitação de *Las soledades*, de Góngora, o que Octavio Paz contesta. A ideia mais evidente no poema é a viagem pelo conhecimento e o reconhecimento da impotência do ser humano de possuir todo o conhecimento desejado.¹⁹¹

Não obstante todos os estudos existentes a respeito de sua vida e obra, é de grande relevância o livro *Sor Juana Inés de la Cruz – Las trampas de la fé*, de Octavio Paz, traduzido para o português: *Sóror Juana Inés de la Cruz - As armadilhas da fé*. Essa obra é considerada a mais completa análise crítica da vida e obra da monja mexicana.

O poema “*Primero Sueño*” foi considerado o mais genial em língua espanhola e tem como tema o voo e também a queda: no alto – de repente –, ela sente-se desfalecer e cai. Talvez seja mesmo uma “confissão cifrada de uma alma errante [...] Por isso seu herói é Faetonte: poesia do fracasso”.¹⁹²

O ensaísta mexicano afirma, ainda, que “‘*Primero sueño*’ é uma estranha profecia do poema de Mallarmé, ‘Un coup de dés jamais n’abolira le hasard’, que conta também a solitária aventura do espírito durante uma viagem pelo infinito exterior e interior”.¹⁹³ Para ele, além de um poema de absoluta originalidade no que se refere ao assunto e teor, em toda a literatura e poesia espanholas do século XVI e XVII, não há nada que a ele se possa comparar.

À parte os estudos já consagrados a seu respeito, interessa-nos observar que o texto denota as cores com as quais ela luta para desvencilhar-se do controle intelectual e psicológico do poder hegemônico masculino que não admitia uma

¹⁹⁰ A data da composição de “*Primero sueño*” é desconhecida. Foi publicado pela primeira vez no segundo volume das *Obras Completas*, em 1692. (*Sueño* pode significar *sonho* ou *sono*)

¹⁹¹ Entre outros estudiosos não só da obra, mas especificamente desse poema, estão: Karl Vossler, Ludwig Pfandl, Georgina Sabat de Rivers, Alphonso Mendez Plancarte, Francisco de la Maza, Dario Puccini.

¹⁹² PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 368.

¹⁹³ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 502.

mulher com a sua ousadia intelectual e lucidez crítica. São evidentes a perplexidade, o assombro e o terror noturno:

y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas sólo voces consentia
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía.¹⁹⁴

Abundante em sombras, abismos e claridades súbitas, “Primero sueño” é um labirinto de símbolos, pois relacionado ao primeiro e mais importante sonho dessa mulher, camuflado no manto branco da Ordem de Santa Paula.

Se o inferno de Dante é representado em espiral, enquanto o de Borges é labiríntico, pode-se dizer que o de Sórora Juana é piramidal, representado a partir desse imenso poema, que assim se inicia:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas.

Interessante é o modo como é representada a noite nesse trecho: ao invés do “cair” da noite, tal qual convencionalmente se diz, ao contrário, uma pirâmide de sombras sobe da terra para o firmamento. As pirâmides aparecem no poema, em geral, para expressar uma paisagem egípcia – paisagem mítica para a qual a torre de Babel é ínfima. A pirâmide “mental” é um monte elevadíssimo em que sua alma sonhadora se viu colocada.

Enquanto tudo dorme vencido pela noite, Harpócrates, o deus egípcio, obriga ao silêncio:

Harpócrates, la noche, silencioso;
A cuyo, aunque no duro,
Si bien imperioso
Precepto, todos fueron obedientes.
El viente sosegado, el can dormido,
Éste yace, aquél quedo
Los átomos no mueve,
Con el susurro hacer temiendo leve,

¹⁹⁴ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 488.

Aunque poco,
Cacrílego ruído,
Violador del silencio sosegado.¹⁹⁵

À medida que a noite vai sendo descrita, observa-se uma escalada, passo a passo, pela pirâmide, a exemplo da busca, pela poetisa, da sua “negra inclinación”¹⁹⁶ – a escrita poética –, assim denominada por ela mesma em decorrência da perseguição sofrida por aqueles que a queriam calar.

Juana Inéz Ramírez de Asbaje (1651-1695) é conhecida pelo seu nome religioso, Sórora Juana Inés de la Cruz, nome que se relaciona também com os famosos epítetos que levou a monja jerônima: Décima Musa, Fênix do México, La Única Poetisa Americana, Glorioso Desempeño de su Sexo, Sibila Americana.

Bela, freira e poetisa: tal combinação intriga e encanta principalmente pela força pulsional que emana de uma obra. Sórora Juana suscitou muita admiração, pela qual lhe foram dedicados vários poemas:

49 bis

A vos, mexicana Musa,
Que em esse sagrado aprisco
Del convento hacéis Parnaso,
Del Parnaso paraíso;
Por quien las Nueve del Coro
[...]
Bien sé que versificar
Con vos, fuera gran delito,
Bien que no se ofende el mar
De que le tribute un río.
[...]¹⁹⁷

Assim como esse poema, muitíssimos outros Juana recebeu, em decorrência da admiração pela sua voz dissonante, ouvida para além das fronteiras do seu país, cuja obra poética mostra a intelectual ímpar que foi em sua época, dividindo-se entre poesia amorosa, satírica e religiosa: versos sacros e profanos, canções, autos sacramentais, comédias, epístolas-romance; leu os clássicos gregos e romanos e a

¹⁹⁵ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 491.

¹⁹⁶ Expressão usada por ela mesma várias vezes, diante das recriminações constantes a respeito da sua “inclinación” para a escrita.

¹⁹⁷ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 209-216 (Romance de un caballero del Perú en elogio de la poetisa; remítesele, suplicándola su rendimiento fuese mérito a la dignación de su respuesta)

teologia do momento e tinha correspondentes na América e na Espanha. Octavio Paz, na obra citada, disse que ela foi “Uma grande pescadora não de almas, mas de interlocutores”:

[...] a contínua correspondência com literatos e clérigos ligados às letras, a tertúlia no locutório do San Jerónimo, as homenagens em verso a escritores e intelectuais. Durante toda a sua vida viveu imersa no tráfico e tráfego da literatura. Não sem motivo seu último livro se chamou *Fama*.¹⁹⁸

Além de sua obra literária, nada desprezível pela quantidade e diversidade de assuntos, foi uma infatigável escritora de cartas.

Tinha correspondentes na América e na Espanha. [...] Sua correspondência com Calleja começara, segundo ele mesmo diz, uns vinte anos atrás, ou seja, em 1680. Durante todo esse tempo Juana Inés escreveu tanto e com tal brilho que o jesuíta se confessou vencido. [...] O padre Oviedo conta, escandalizado, que, se ela deixava de escrever cartas, era porque estava no locutório conversando com seus visitantes.¹⁹⁹

Por esses, entre outros motivos, era considerada representante de uma dupla e insuportável exceção naquele século: mulher e intelectual superior a muitos eruditos da época. O convento, a universidade e a Corte eram os centros do saber da Nueva España (atual México) e só uma minoria da população podia ser chamada de culta, porque poucos tinham acesso a esses grandes centros de irradiação estética e cultural. Nem a Universidade nem outras instituições estavam abertas às mulheres, e o único modo pelo qual poderiam esgueirar-se nesse mundo fechado da cultura masculina eram as portas entreabertas da Corte e da Igreja.

Segundo dados do Padre Calleja, aos seis anos de idade, Juana Inés compôs sua primeira *Loa al Santísimo Sacramento*. Aos oito anos, foi enviada para a cidade do México, para viver com uma tia materna, dona María Ramírez, e seu marido, Juan de Mata, homem rico. Não se tem conhecimento dos motivos pelos quais ela teria sido enviada para lá, tão jovem. Os tios a levaram, alguns anos depois, para a Corte do vice-reino de Espanha, onde permaneceu a serviço de dona Leonor Carreto, casada

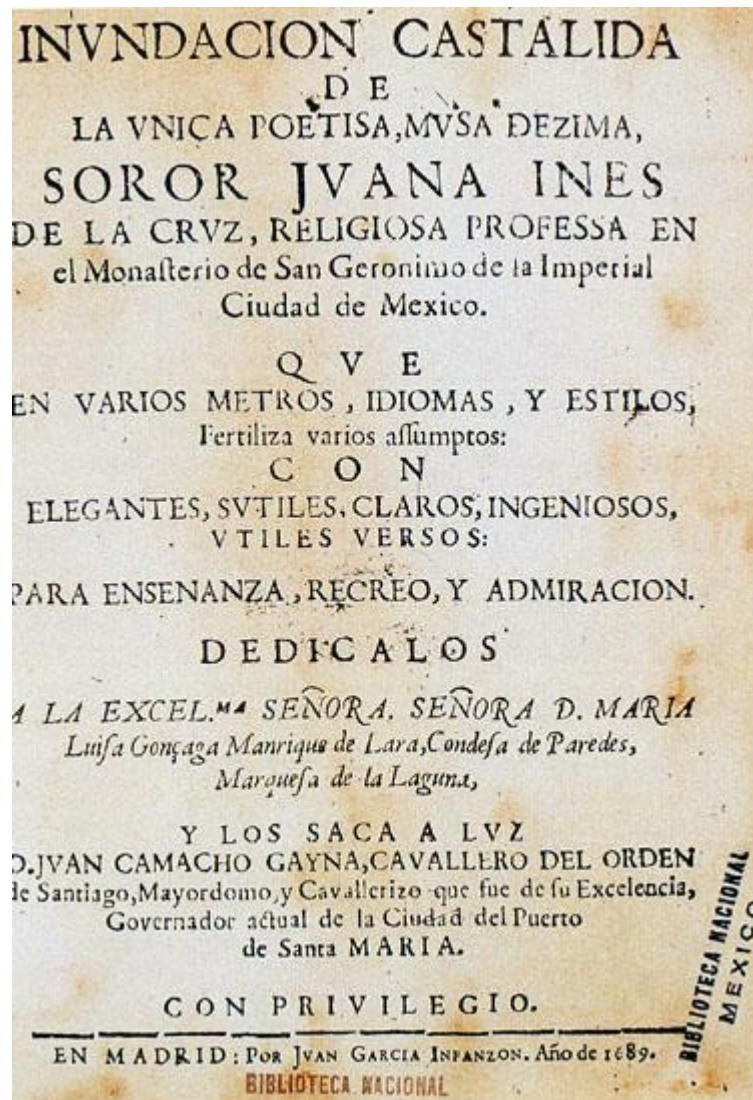
¹⁹⁸ PAZ. *Sóror Juana Inés de la Cruz - As armadilhas da fé*, p. 377. (Daqui em diante, esse livro será mencionado somente como *As armadilhas da fé*.)

¹⁹⁹ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 190.

com Don Antonio Sebastián de Toledo, marquês de Mancera, onde permaneceu durante 12 anos.

Infelizmente não há registros de sua vida nesse período em que viveu na corte. Ela mesma, na carta intitulada *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, deixa uma lacuna: de sua infância, passa a relatar o ingresso no Convento de San Jerónimo, em 1668, onde passou o resto da vida – aproximadamente 27 anos, nos quais se sobressaiu, mais que no exercício religioso, na escrita poética e em prosa e na administração do convento, no qual, conforme dito, foi contadora durante nove anos.

Enfim, o que resta de seus escritos – que não é pouco – foi publicado em decorrência de sua boa relação com a Corte, que lhe permitiu escrever mais a cada dia. Em 1676, parte de sua obra já havia sido publicada em um volume conhecido como *Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima etc.*, em Madrid. Nessa edição espanhola, encontram-se os poemas que a consagraram, mais que como monja, como uma poetisa da vida e do amor, destacando-se a temática da decepção e da ausência, já citada.



Capa da edição de 1689 de *Inundación Castálida de la única poetisa*, Musa Décima Sórora Juana Inés de la Cruz, Religiosa profesa en el Monastério de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México

Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/sorjuana/>.

Acesso em: 7 abr. 2015.

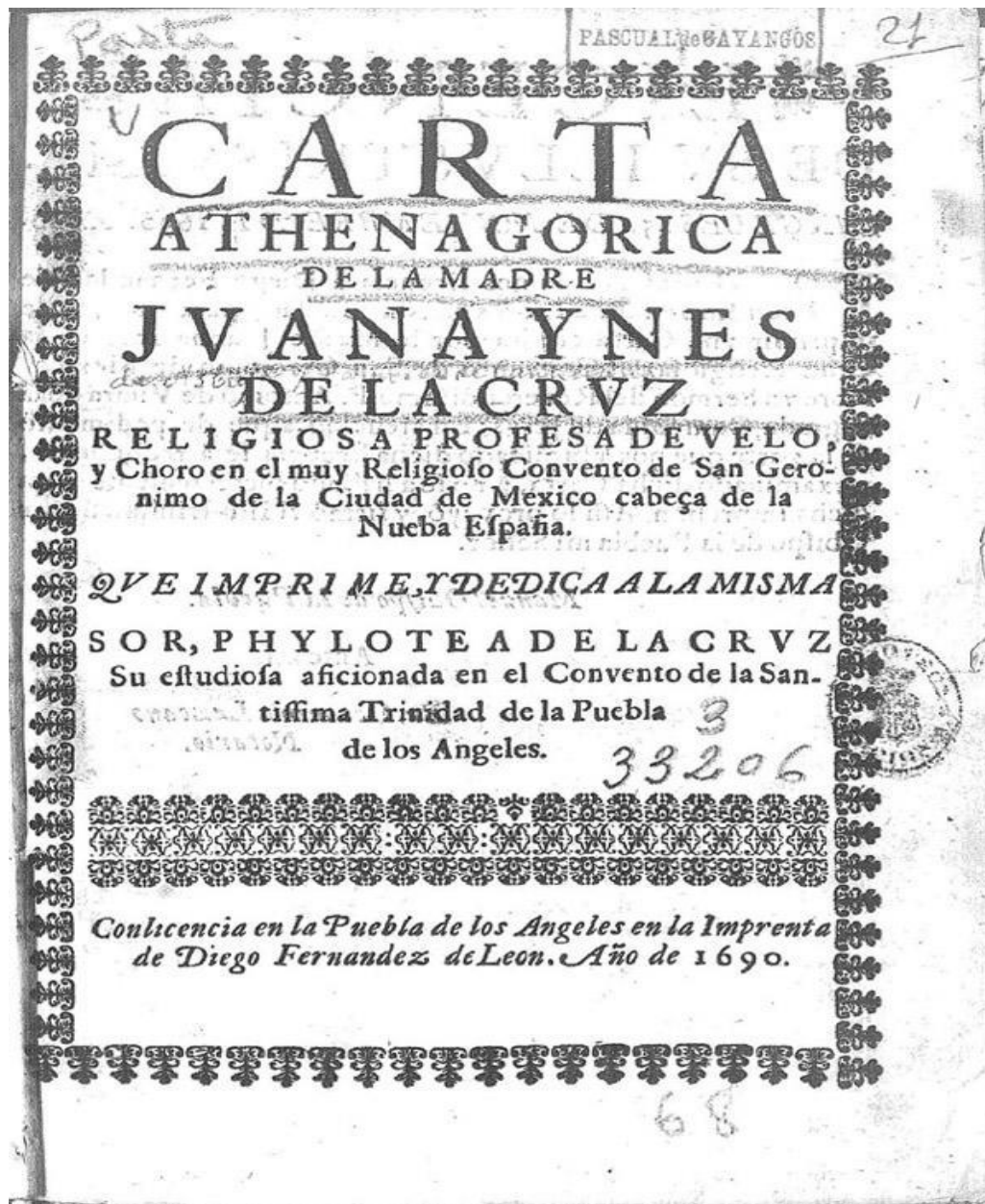
Além de ter dialogado com os principais poetas representantes do barroco em língua espanhola, ela aproveitou criativamente todas as formas literárias disponíveis, e, segundo seus biógrafos, inventou outras. Observe-se que a poetisa ousava acompanhar todas as novidades na época, a exemplo do poema 63– “Laberinto endecasílabo para dar los años la excelentísima señora condessa de Galve al excelentísimo señor conde, su esposo”:

Amante – caro – Dulce esposo mío,
festivo y – pronto – tus felices años
alegre – canta – sólo mi cariño,
dichoso – porque – puede celebrarlos.
[...] ²⁰⁰

Esse tipo de “labirinto” vem acompanhado da explicação de como devia ser lido: “Léese três veces, empezando la lección desde el principio, o desde cualdesquiera de la dos órdenes de rayas”.

Em 1690, Sórora Juana enfrenta um período muito difícil, em decorrência da publicação do seu texto intitulado “Carta Athenagórica” (originalmente “La crisis de un sermón”), no qual contesta um famoso sermão do padre português Antonio Vieira – *Sermão do Mandato* –, pregado em Lisboa em 1650. Essa carta lhe custou severas acusações sobre sua vida religiosa e seus momentos de “ócio” com a escrita. O Bispo de Puebla – Manuel Fernandes de Santa Cruz, um dos seus perseguidores – publica um texto de repreensão, sob o pseudônimo de Sor Filotea de la Cruz. A repercussão dessa polêmica atinge diretamente a poetisa por ter ousado criticar não somente um ser do sexo oposto, mas um padre considerado um dos mais evidentes e respeitados da época.

²⁰⁰ DE LA CRUZ. *Lírica Personal*, p. 248.



Portada de *Carta athenagorica de la Madre Juana Ynes de la Cruz, religiosa, en el Convento de San Geronimo de Mexico [en que impugna las finezas de Cristo, que discurrió el Padre Antonio de Vieira en un sermón de el mandato]*, Puebla de los Ángeles, Diego Fernández de León, 1690 (Biblioteca Nacional de España)

Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/imagenes_cartas/imagen/imagenes_cartas_14_sor_juana_carta_athenagorica>. Acesso em: 7 abr. 2015.

Em 1691, Juana tenta defender-se das acusações publicando “Respuesta a Sor Filotea”, muito conhecida e analisada pelos críticos e estudiosos. Trata-se de um texto longo, no qual Sórora Juana dá a conhecer vários de seus dados biográficos e intelectuais. Os argumentos usados por ela para defender-se, centram-se na declaração de que “no quiero ruidos com el Santo Oficio”²⁰¹ e na desvalorização de seu talento de escritora e poetisa: “El escribir no há sido dictamen próprio, sino fuerza ajena”²⁰². Muito se pode pensar sobre essa afirmativa, se pensarmos na extensa obra de Sorora Juana e na sua vida dedicada praticamente à escrita. Em seguida, ela diz:

[...] desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones --que he tenido muchas--, ni propias reflejas --que he hecho no pocas--, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí²⁰³

Como se observa, Juana sabe que sua inclinação para a escrita é decorrente de uma energia sobre a qual ela própria não tem controle e, por isso, entrega-se de corpo e alma a esse “natural impulso”, cujo resultado atrai a atenção de quem lê seus poemas.

A *Inundación Castálida*, editada na Espanha, ficou conhecida também em Portugal, ocasião em que se desenvolveu, pela comunidade da Casa del Placer, admiração pela obra de Sórora Juana. A Casa del Placer foi uma espécie de agremiação de religiosas-literatas portuguesas amantes da poesia que trocavam informações de leitura, cartas contendo comentários, análises, críticas sobre o que liam. Elas se relacionavam, porém não se reuniam, uma vez que estavam submetidas às regras da clausura. O mais interessante nessas freiras é que elas não se sentiam obrigadas a escrever poesia de temática religiosa. Ao contrário, como o próprio nome da “academia” aponta, a intenção era produzir e ler poesia mundana, isto é, poesia de prazer. Considerando sua profissão de fé, elas reivindicavam uma liberdade de escrita e leitura incomum, pouquíssimo usual para a época.

²⁰¹ CRUZ. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, p. 4.

²⁰² CRUZ. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, p. 4.

²⁰³ CRUZ. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, p. 4.

Em decorrência dessa admiração e, atendendo pedidos das religiosas, Sórora Juana escreveu, 1695 o opúsculo intitulado *Enigmas ofrecidos a La Casa del Placer*.

Muitos dos seus poemas foram criticados, como este romance – nº 2 –, cujo teor era considerado inadequado para uma freira, a qual, por questões julgadas óbvias, tinha que ser alguém confiante, esperançosa e dedicada a cumprir somente suas funções conventuais.

2²⁰⁴

Acusa la hidropesía²⁰⁵ de mucha ciencia, que teme inútil aun para saber, y nociva para vivir.

Finjamos que soy feliz,
triste pensamiento, un rato;
quizá podréis persuadirme
aunque yo sé lo contrario:
que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.

Sírvame el entendimiento
alguna vez de descanso,
y no siempre esté el ingenio
con el provecho encontrado.²⁰⁶
[...]

Si es mio mi entendimiento,
¿por qué siempre he de encontrarlo
tan torpe para el alivio,
tan agudo para el daño?

El discurso en un acero
que sirve por ambos cabos:
de dar muerte, por la punta;
por el pomo, de resguardo.²⁰⁷

²⁰⁴ Seus poemas, em geral, não tinham título, motivo pelo qual foram organizados pela numeração constante na edição consultada. Esta, por sua vez, manteve a mesma numeração disposta por Alfonso Méndez Plancarte na edição de 1951, pelo Fondo de Cultura Económica del México. A maioria dos poemas, entretanto, se inicia com uma epígrafe em homenagem a alguém ou mesmo adiantando o tema que será tratado no texto.

²⁰⁵ Hidropesía = de acordo com a nota de rodapé da edição aqui usada de *Lírica Personal*, significava, na época de Juana, "sede insaciável, patológica".

²⁰⁶ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 9.

²⁰⁷ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 11.

Cito, a propósito, que a ideia central do poema discute o tema proposto nesta pesquisa: o peso que representa para certos escritores não conseguir deixar de escrever:

Este pésimo ejercicio,
Este duro afán pesado,
a los hijos de los hombres
dio Dios para ejercitarlos.

¿Qué loca ambición nos lleva
De nosotros olvidados?
Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?
¡Oh, si como hay de saber;
hubiera algún seminario
o escuela donde a ignorar
se enseñaran los trabajos!
[...]²⁰⁸

Conforme nota de rodapé, a palavra *hidropesía*, na época de Juana, significava uma sede insaciável, patológica mesmo. Certos detalhes linguísticos que, às vezes, poderiam passar despercebidos, servem ao propósito de ratificar a reflexão de que, semelhante a Ana Cristina Cesar, a força da pulsão foi o motor, ou melhor, a meada com a qual Juana teceu sua vida escrita. Lembro que a poetisa carioca costumava fazer o jogo com os vocábulos *pathos*/*patos*, relacionando sua escrita ao seu *pathos*, conforme relatei em trecho do seu “Depoimento no curso Literatura de Mulheres no Brasil”.²⁰⁹

Juana se sentiu, algumas vezes, obrigada a usar subterfúgios para que seu nome não fosse descoberto. Em 1683, em um concurso poético na Universidade do México, para celebrar a Imaculada Conceição de Maria, recebeu dois prêmios: um, pelo romance em homenagem ao marquês de La Laguna – nº 22 –, no qual assinou “don Juan Sáenz del Cauri”, anagrama de Juana Inés de la Cruz. No outro romance premiado, usou o pseudônimo Felipe de Salayzes.

Há muitos poemas a respeito da escrita, cujo teor ilumina o significado dessa atividade para ela, a exemplo do nº 2, citado acima. Outro muito conhecido e bastante contestador, tomado como título deste subitem, é o que se segue:

²⁰⁸ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 13-14.

²⁰⁹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 198-199.

Pese a quien pesare, escribo, que es cosa recia,
no importando que haya
a quien le pese lo que sea.²¹⁰

Esses versos expressam, dentro do contexto da obra, o pensamento de Sórór Juana a respeito da escrita no sentido de que, para ela, escrever é fundamental, embora não seja fácil nem escrever e nem enfrentar aqueles que a recriminam, como já se sabe sobre o seu percurso de vida escrita.

São muitas as metáforas que ela usa como tema da escrita: papel, tinta, letras, pena e, resalte-se, a solidão. Apesar de rodeada por muita gente (no convento, no parlatório, pessoas da corte que vinham com ela conversar e, mesmo, encomendar poemas), sentia-se solitária. Como disse Paz, solitária e não sozinha, pois, "Num soneto fúnebre dedicado a Laura (Leonor Carreto), ao se ver escrevendo, diz: "Y hasta estos rasgos mal formados sean/lágrimas negras de mi pluma triste"". ²¹¹ A escrita foi sua companhia nas horas mais tristes e nas mais alegres.

Juana (a)bordava sua escrita com uma meada semelhante à de Ana Cristina e, pelo teor dela, pode-se afirmar que as cores eram as mesmas: solidão, tristeza, melancolia. Nos versos acima, ao modo de Ana Cristina, ela também fala de sua escrita como líquido, no caso: "lágrimas negras", o que se pode articular com a reflexão discutida da escrita como uma secreção corporal em vários poemas já citados ("as palavras escorrem como líquidos/lubrificando passagens ressentidas", ²¹² ou no bilhete para Navarro que é finalizado com a advertência: "Falava-te de vísceras. Guarda este segredo; esta secreção". ²¹³)

Esses temas, em Juana, são ancorados, frequentemente pela ausência de um amor nomeado:

211
Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas,
pues del viento las fío,
que breve las conduzga a tus orejas,
si no se desvanece el triste acento,
como mis esperanzas, en el viento.

²¹⁰ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 131.

²¹¹ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 390.

²¹² CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 87.

²¹³ CESAR. *Poética*, p. 317.

Óyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.
[...]²¹⁴

Apesar dos três séculos que separam Sórora Juana de Ana Cristina Cesar – e guardadas as devidas diferenças estruturais poéticas e vocabulares, entre outras, a época, os costumes, os hábitos –, observa-se o apelo doloroso, por meio da escrita, para que seja ouvida nos versos acima: “Óyeme con los ojos”. Juana tem ânsia de ser ouvida, precisa de um interlocutor. Surpreendentemente, há os poemas em que o interlocutor é um ausente que faz sofrer quem está à espera de um amor (?) platônico:

Así que, Fabio²¹⁵ amado,
Saber puedes mis males sin costarte
La noticia cuidado,
Pues puedes de los campos informarte;
Y, pues yo a todo mi dolor ajusto,
Saber mi pena sin dejar tu gusto
Mas ¿cuándo, ¡ay gloria mía!,
Mereceré gozar tu luz serena?
¿Cuándo llegará el día
Que pongas dulce fin a tanta pena?
¿Cuándo veré tus ojos, dulce encanto,
Y de los míos quitarás el llanto?
¿Cuándo tu voz sonora
Herirá mis oídos, delicada,
Y el alma que te adora,
De inundación de gozos anegada,
A recibirte con amante prisa
Saldrá a los ojos desatada en risa?
[...]²¹⁶

Poderíamos aproximar esse pequeno trecho do poema de um “fragmento de um discurso amoroso”? Ainda que fosse comum esse modelo amoroso de lira naquele século, há que se levar em conta que quem escreve é uma freira. No “Depoimento no

²¹⁴ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 455.

²¹⁵ Esse nome “Fábio” é recorrente em outros poemas.

²¹⁶ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 457.

curso Literatura de Mulheres no Brasil”, quando perguntada sobre o título do seu último livro, Ana Cristina Cesar responde:

Tem uma porção de coisas em “A teus pés”. Eu gosto desse título, porque, em primeiro lugar, ele sugere uma devoção religiosa, é a primeira coisa, não é? [...] Agora, “a teus pés”, como eu te disse, eu sinto como uma referência ao outro. Inclusive o assunto do texto é uma paixão. Quando você fala em “a teus pés”, você está fazendo “fragmentos de um discurso amoroso”.²¹⁷

Juana fala, no poema, a sós com um amado ausente e se evidencia a imagem da escrita em suas metáforas. E seu amor não é feliz como nos poemas de amizade amorosa por María Luisa, que são inúmeros e causadores de polêmicas.

Sua escrita parece ser movida por uma pulsão que arrisquei denominar *pulsão poética* para todas essas poetisas incluídas na *comunidade do mundo sensível* que, nesta tese, são agregadas. Observo que, semelhante a Ana Cristina Cesar, algo da ordem da melancolia faz Juana tecer, perigosamente, o seu manto, para o qual puxa um fio qualquer da meada para (a)bordar a escrita:

212

Pues estoy condenada,
Fabio, a la muerte, por decreto tuyo,
Y la sentencia airada
Ni la apelo, resisto ni la huyo,
Óyeme, que no hay reo tan culpado
A quien el confesar le sea negado
[...]
Si a otros ojos he visto,
Mátenme, Fabio, tus airados ojos;
Si a otro cariño asisto,
Asístanme implacables tus enojos;
Y si otro amor del tuyo me divierte,
Tú, que has sido mi vida, me des muerte.²¹⁸

Esses versos de Sórora Juana causam certo impacto, sem dúvida: uma freira escreve a um amante ausente, sobre o que parece ter sido uma experiência real, ainda que tenhamos em mente que uma realidade imaginada, muitas vezes, não é menos vívida que a real. Mas é curioso observar que são poemas de solidão, nostalgia, desejo,

²¹⁷ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 199-200.

²¹⁸ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 458-459.

revestidos de certa dor motivada também pelo sentimento de perda. Quem é esse interlocutor? Intenção estética ou angústia de desamparo?

Mas, seguindo os rastros da sua biografia e sabendo, de antemão, que o final da sua vida não foi um “final feliz”, a certeza é a de que Juana caminhava por um *beirabismo* ao cantar um jogo amoroso que lhe seria proibido em decorrência da sua condição de religiosa. Porém, sua poesia denuncia uma pulsação contínua, melancólica, que se faz notar pelos temas da ausência, do amor, da morte, do silêncio, aliás, pouco enfatizados pelos estudos já existentes.

Cito, entre outros, os poemas nº 149: “Encarece de animosidade la elección de estado durable hasta la muerte”²¹⁹ e nº 148: “Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez”.²²⁰

Em 1700, em Madri, publica-se o terceiro e último volume das obras de Sórora Juana: *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana etc*, prefaciado pelo padre Calleja que, segundo Paz, tudo faz para obscurecer a reputação da freira e, inclusive, nada diz sobre os seus dois grandes enigmas: as razões que a levaram a professar e as que a levaram a renunciar às letras.²²¹ Acrescenta, ainda, que a maior parte dos escritores católicos que se ocuparam da vida de Sórora Juana seguiu o mesmo exemplo, o que modifica a verdadeira Sórora, oculta para sempre sob a máscara da santidade. A ideia era sempre procurar um modo de suavizar as manifestações que apareciam como profanas aos olhos da sociedade vigente.

Sua opinião a respeito dos muitos poemas eróticos é que Juana sofria com a solidão e precisava desabafar, asfixiada que era pelo convento e pelo país, limitados para ela:

Seus verdadeiros contemporâneos não estavam nem em Madri, nem em Lima, nem no México, mas naquela Europa de fins do século XVII que se preparava para inaugurar a era moderna e à qual a Espanha dera as costas... Estarão perdidos para sempre esses papéis, escritos com tanta paixão e ditados pela necessidade de ouvir e ser ouvida?²²²

A opinião do autor é que ela nunca renunciou à razão, não se deixando seduzir pela santidade, embora, no final de sua vida, tenham-na obrigado a renunciar às letras.

²¹⁹ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 391.

²²⁰ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 390.

²²¹ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 97.

²²² PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 190.

1725 foi o ano da última reedição dos quatro volumes da obra da poetisa. A partir de 1750, Sórora Juana ficou esquecida, tendo sido revisitada somente no início do século XX.

Não se tem muito conhecimento, portanto, de como foi a sua vida em certos períodos e, especificamente, na casa dos tios na cidade do México e nos dez anos em que viveu na Corte. Apesar da escassez de informações, da falta de registros escritos, segundo uma análise psicológica feita por Octavio Paz, Juana, também nesse período, deve ter se sentido muito sozinha, por mais afetuosa que tenham sido seus tios e primos:

A solidão, de novo, apresenta-se como seu elemento natural, sua condição original [...]. Seu caminhar pelo mundo é um desprendimento dele e um internar-se nela própria. [...] Durante os anos passados na casa dos Mata deve ter se consumado totalmente o processo psicológico de recolhimento em si mesma. Ao sentimento de estar sobrando em sua casa uniu-se quase certamente o mal-estar de ser uma protegida, mais ainda, uma filha de criação. Podemos imaginar que, se não sofreu humilhações [...] logo percebeu que não tinha lugar no mundo.²²³

Observa-se que a reflexão refere-se à solidão e não ao isolamento, pois ela estudava muito e aprendeu, inclusive, latim em dez lições, levando esse conhecimento para sua escrita própria e a de tradução também nessa língua, considerada erudita na época. Segundo consta em suas biografias, ela aprendeu também a língua náuatl com os vizinhos quando morava em Neplanta com a família. Além disso, a exemplo de Ana Cristina Cesar, Juana também vivia cercada por pessoas que a admiravam e incentivavam, sem problemas financeiros e dedicando-se à escrita e à leitura como sempre almejou. Entretanto, essas condições não tornavam feliz nem Juana, nem Ana.

Algo da ordem da insatisfação é revelado nas declarações de Juana, como no excerto extraído da *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*:

Fiz-me religiosa porque, embora soubesse que essa condição tinha muitas coisas (falo das acessórias, não das formais) repugnantes ao meu temperamento, contudo, para a total negação que possuía ao matrimônio, era o menos desproporcionado e o mais decente que

²²³ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 134.

podia escolher em matéria da segurança que desejava para minha salvação; e por isso cederam a todas as pequenas impertinências do meu caráter: querer viver sozinha; não querer ter ocupação obrigatória que atrapalhasse a liberdade do meu estudo, nem rumor da comunidade que impedisse o sossegado silêncio de meus livros.²²⁴

Essa confissão é suficiente para mostrar que não foi à toa que algo de estranho, de estrangeiro a excluía de alguma maneira do cotidiano do convento, visto que, para ela, não vinha ao caso passar pela terra abstendo-se de todo e qualquer prazer, numa aceitação das provações cruéis que a vida conventual impingia.

Ao vazio deixado pelo momento inapreensível do surgimento do desejo, próprio do ser humano, Juana corresponderia com o que se pode denominar de sentimento de estrangeiridade. Estrangeira que era em relação às colegas de monastério, pode assim também ser considerada em relação a religiosos místicos já tão conhecidos, como Thérèse de Lisieux (séc. XIX) – a Doutora da Igreja Católica –, San Juan de la Cruz (séc. XVI), Santa Tereza de Ávila (séc. XVI), ou mesmo às beguinhas místicas e aos poetas como Hadewijch D’Anvers, do séc. XIII.

Em sua clausura, com sua veste branca, cercada por objetos que são, de fato, os seus pessoais – instrumentos musicais, incluindo uma harpa, livros, uma tiara de penas de colibri que lhe deu sua amiga e mecenas Maria Luísa, um telescópio –, ela escreve na solidão, como explica Octavio Paz: “Juana Inés é uma planta que cresce numa terra de ninguém. Também é um destino: a solidão é a estrela – o signo, a sina – que guia seus passos”.²²⁵

Há notícia de que ela teria, também, escrito um tratado musical denominado *El caracol*, que se encontra desaparecido. Abaixo, uma página de um exemplar pertencente a Sórora Juana do livro *El Melopeo y Maestro, Tractado de Música Theórica y Práctica*, composto por R.D. Pedro Cerone, de Bérgamo, música de La Real Capilla de Nápoles, editado por Juan Bautista Gargano e Lucrecio Nucci, em 1613. Contém anotações manuscritas de Sórora Juana nas margens. (Margo Glantz, *Sórora Juana Inés de la Cruz – Saberes y placeres*, Toluca – Instituto Mexiquense de Cultura, 1996).

²²⁴ CRUZ. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, p. 5.

²²⁵ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 134.

*Pythagoras
y otros praxicos
dixen que el
dicho Semitonio
no es de quatro
Comas, lo
que es falso.
Titum. cap. 4.
lib. 1.*

conformamos, confesando que el dicho *Semitono cantabile*, es de cinco Comas, como generalmente todos los Musicos afirman y otorgan; salvo pero los Pythagoricos y algunos pocos praxicos, como es Don Pedro Aaron, Marcheto de Padua, Lusitano y otros, los quales dicen, que es el de menor cantidad: la qual opinion esta del todo fuera de razon, y por ser tal de todos es rehusada y aborrecida.

Exemplo vulgar y casero para dar à entender à los nuevos profesores esta contrariedad. Cap. LIII.

Obispo

SI yo, y los demas que son de mi parte confesamos, que aquel espacio ò *diferencia de Mi à fa*, es de cinco Comas, y no de quatro; si el numero cinco es mayor en cantidad, que el numero quatro, veamos agora con que razon ò termino musical diximos, que de los dos numeros 4 y 5, el quatro que es menor, forme el *Semitono* mayor, y al contrario, el cinco que es numero mayor, forme al menor.

Resposta.

Vna mesma cosa muy bien puede ser (ò parecer) buena y mala, fea y hermosa, blanca y negra, blanda y dura, y esto segun el parangon que se haze; y assi como no es inconveniente llamarle vna mesma cosa larga y corta segun diversos respectos, porque un monte se puede llamar alto en respeto de otro hazo, y bajo en respeto de otro alto. Assi tambien se puede llamar el mismo espacio que ay de *Mi à fa* *Semitono mayor*, y *Semitono menor*, segun la intencion del que escrive; y para que entienda mejor quiero declararme con este exemplo.

Exemplo para entender como el Semitonio de Mi à fa, si yo de la una mano, y menor de otra.

Son dos hermanos muchachos, Antonio y Pedro, Antonio nació primero, y es de edad de cinco años, alto de cuerpo solamente quatro palmos; y Pedro (por el contrario) es de quatro años, y es alto de cuerpo cinco palmos. Acontece agora que dos hombres cabeçudos y de dura cerviz vienen a discutir entre ellos de los dos hermanos; y assi (entre las demas particularidades) el vno de los dos hombres dice, que Antonio es mayor que Pedro; mas el compañero respòde luego no ser verdad, si no al contrario, es à saber que Antonio es menor y Pedro mayor; y en esto estanse ambos à dos pensando.

CA.

En que el vno quiera conceder al otro. Considera agora muy de proposito el deseo de saber la verdad, estas dos opiniones tan contrarias, y vera que entrambos dicen bien, puesto caso no se entiendan en sus lenguas; porque el que dice, que Antonio es mayor de Pedro, tiene su consideracion no à la grandeza del cuerpo, si no à la edad, que es de cinco años, y la de Pedro de quatro; y assi dize muy bien ser Antonio mayor; porque de mayor edad se dize ser quien tiene cinco años, que quien tiene solamente quatro años.

Pedro es mayor de Antonio.

Tambien por otra parte, el que dize no ser Antonio mayor si no menor, dizeo verdad; y la diferencia es, que tiene su consideracion no à la edad (como haze el otro) sino à la grandeza del cuerpo, que es de quatro palmos solamente, y la de Pedro de cinco. Y assi esse segundo dizeo muy bien ser Antonio menor, y la de Pedro de cinco. Y assi grandezza se dize ser, el que es alto quatro palmos, que el otro que es de cinco palmos. Examinando muy bien este exemplo, vera el que fuere de sano juicio, que toda la dificultad consiste en esto, que el vno considera la cantidad de los dias y la edad, y el otro la medida y grandeza de la persona; confundiendo el vno al otro con los mismos vocablos de mayor y menor, però diferentemente considerados. Y assi como de lo dicho concluimos que Antonio es mayor respecto à la edad, y menor respecto à la grandezza; *Assi concluimos, que el Semitonio cantabile es mayor, respecto à la participacion de la perfeccion, y menor respecto à la participacion de la imperfeccion.* Digo que esa contrariedad semejante à la pasada acontece entre estas dos opiniones; porq la vna considera la cantidad de la participacion de la perfeccion del *Tono Sexquialtavo*, y la otra consideracion tiene à la cantidad de la participacion de la imperfeccion del mismo *Tono*.

Creo lo.

Es un atrezo.

Señor de cinco Comas, porque es la mayor.

Porque el *Semitono de cinco Comas* (teniendo consideracion à la cantidad ò participacion del *Tono perfecto y entero*, segun Martinez y los de mas) diremos ser mayor; porque en cantidad mas son cinco q quatro, y tambien porque *las cinco Comas* participan mas del *Tono*, que las quatro. Però si queremos hablar con los verdaderos terminos theo-

ricos
sico tambien q. La razon de la mayor semitono menor
al de cinco Comas y mayor al de quatro es respect de la
porcion por quanto en su quantidad es mayor como ya
dexo nominacion y al contrario q. nominacion es de no
nominacion es Mayor como en quatro es mayor en

Paz mostra que, entre os poemas de amor dedicado ao divino, há um romance (nº 56) que contém versos que muitos críticos consideram confessionais de um amor terreno:

Yo me acuerdo, oh nunca fuera!,
que he querido en otro tiempo
lo que pasó de locura
y lo que excedió de extremo;
Mas como era amor bastardo,
y de contrarios compuesto,
fue fácil desvanecerse
de achaque de su ser mismo.²²⁶

[...]
Si es delito, ya lo digo;
Si es culpa, ya la confieso;
Mas no puedo arrepentirme
Por más que hacerlo pretendo.

Bien ha visto, quien penetra
Lo interior de mis secretos,
Que yo misma estoy formando
Los dolores que padezco;

Bien sabe que soy yo misma
Verdugo de mis deseos,
Pues, muertos entre mis ansias,
Tienen sepulcro en mi pecho.

[...]
Muerdo (¿quién lo creará?) a manos
de la cosa que más quiero,
y el motivo de matarme
es el amor que le tengo²²⁷

Antonio Alatorre, na edição das *Obras completas*, não tem dúvida alguma sobre a temática desse poema e afirma que Mendes Plancarte está equivocado quando diz que o poema expressa amor místico:

MP no ve que los dos romances expresan conflicto y angustia, y no serenidad mística (Estamos muy lejos de san Juan de la Cruz, cuya alma se abandona dulcemente en brazos de aquel a quien ama, dejando su cuidado “entre las azucenas olvidado”).²²⁸

²²⁶ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 155.

²²⁷ CRUZ. *Lírica personal*, p. 234-236.

²²⁸ ALATORRE. Introducción. *Lírica Personal*, p. XXXIV-XXXVII.

Sem dúvida alguma, Juana transitava por um terreno extremamente perigoso para sua própria vida por estar situada em uma sociedade católica fechada e ainda ligada aos procedimentos da Inquisição, para a qual Juana feria os preceitos religiosos vigentes. Apesar de saber-se perigosamente em um *beirabismo*, sua grande paixão foi, sem dúvida, o que se nota materializado por meio da escrita, à qual se entregou de corpo e alma, sem restrição aos temas.

A única possibilidade de fazer ouvir seus gemidos, sua dor, foi por meio da pena, da escrita e, mesmo assim, ela tinha que se conter. Se a *pulsão poética* representa um caminho possível para um esvaziamento das angústias, na época de Ana Cristina – que dispõe de toda liberdade de expressão –, essa via se tornou mais acessível, porém, no século XVII, e para uma freira, o recurso à escrita era muito restrito.

Baseando-me no conhecido aforisma de Lacan, segundo o qual a verdade tem estrutura de ficção, bem como nos estudos sobre Sórora Juana, penso, literalmente, nessa frase para (quase) afirmar que a verdade tem estrutura de ficção na poesia dessa monja mexicana. Embora praticamente três séculos e a condição religiosa as separem, cito outro trecho desse mesmo depoimento de Ana Cristina Cesar para aproximar um pouco mais as duas poetisas. Quando alguém da plateia pergunta o que ela queria dizer – em um trecho do livro *A teus pés* – com a frase “Opto pelo olhar estetizante...”,²²⁹ ela responde:

Olha aí [no livro] um pouquinho antes: “Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante”. A ideia seria a seguinte. Ao escrever, você poderia ser movida... Ao falar também, você pode ser movida pelas duas intenções. Você pode ser movida pela intenção de rasgar a verdade, dizer a verdade, ter rasgos de verdade, traduzir a verdade, seja essa uma verdade política, social ou a verdade acerca da sua intimidade ou você pode ter um olhar estetizante.²³⁰

Penso, a partir dessas reflexões de Ana Cristina, a questão da escrita de Sórora Juana: escapar da suspeita de heresia pela via da estética não estava em causa; servir-se das convenções do amor cortês para dizer a verdade de uma experiência que só podia registrar pela mediação da linguagem, talvez. É o que se diz a respeito de seus

²²⁹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 208.

²³⁰ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 209.

poemas de amor cortês para Maria Luísa de Manrique. Entretanto, sem dúvida, ela deixou por escrito uma erótica radicalmente proibida a quem opta pelo convento, revolucionária ao afrontar a doutrina oficial da Igreja, pois, com sua escrita e atitudes libertárias, colocou em risco o poder eclesiástico vigente, bem como sua própria vida.

As duas escritoras viveram em um *beirabismo* – em contingências diferentes –, procuraram a escrita própria como uma forma de sublimação (e ainda a escrita criativa de tradução) e, coincidentemente, tiveram em seu nome próprio significados idênticos. Vejamos: Ana Cristina (“cristã cheia de graça”), Cruz (relativo a sofrimento) Cesar (remete à ideia de rei ou governante); **Ju-ana** (Ana= cheia de graça ou Juana = agraciada por Deus = governante/rei) de la Cruz (sofrimento).

Assim como Ana Cristina, embora em situação diversa, Sórora Juana, ciente do perigo que a rondava, colocou-se bem no centro do vulcão em lava incandescente, dedicando-se ao prazer da escrita proibida, embora lhe houvessem permitido a realização de seu desejo por algum tempo, em decorrência da proteção que recebia dos vice-reis.

Seus poemas de amor são muitos e revelam um conhecimento vivo da dialética tradicional do amor: ciúmes, ausências, sofrimento, dor, alegria, rompimentos, além de demonstrar experiências reais, no sentido de que a realidade imaginada não é menos real que a vivida. A exemplo, os seguintes versos do poema 84, que falam dessa ambiguidade:²³¹

Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento, y no sé
la causa por que lo siento.

Siento una grave agonía
lograr un devaneo,
que empieza como deseo
y para en melancolía.
[...]
Ya sufrida, ya irritada,
con contrarias penas lucho:
que por él sufriré mucho,
y con él sufriré nada.

²³¹ CRUZ. *Lírica personal*, p. 296

É claro que, para a leitura que faço da sua obra, também é imprescindível conhecer o momento histórico em que vivia para que se possa distinguir minimamente o tipo de escrita dessa mulher completamente atemporal em termos de temática, volume da escrita, diversidade, dedicação, insistência, originalidade, ousadia. Sabe-se que o momento histórico em que ela vivia contribuiu para que chegasse a um ápice ainda indefinido em sua escrita, momento em que para de escrever, aparentemente submetendo-se – abjurando – ao que dela a Igreja exigia.

Talvez se possa comparar sua obra poética ao *Heptameron*, verdade que se quer jogo e não um jogo da verdade, como quer Marguerite D'Angoulême (séc. XVI)²³² – ou Marguerite de Navarro – uma mística. Ainda que se trate de ficção, interessa o que aí se encena como verdade – talvez como real – algo, como disse Lacan, que não cessa de não se escrever. Um excesso que transborda, porém sem os êxtases místicos. Nem a ausência do amor terreno, nem a urgência do amor divino a levaram ao Convento de São Jerônimo, que significou um expediente uma solução razoável que lhe ofereceria refúgio, abrigo para as necessidades básicas de sobrevivência e onde poderia dedicar-se ao que lhe era imperioso: a escrita – uma embriaguez poética sem causa.

Ao alcançar o cume – parte da obra publicada inicialmente somente na Espanha –, a conclusão é radical. Sua escrita desemboca no silêncio. Silêncio da obra, silêncio da escrita à qual ela é obrigada a renunciar. Como parte dessa “renúncia”, muitos dos seus livros e manuscritos foram queimados, alguns objetos, vendidos, outros, doados. Ela já havia se desfeito anteriormente de outra biblioteca – ainda incipiente – que tinha quando decidiu entrar para o Convento das Carmelitas e, em cada livro que abandonava, “degollarle a Dios un Isaac”:

Pensé yo que huía de mí mesma, pero [...] trájeme a mí conmigo y traje mi mayor enemigo en **esta inclinación que no sé determinar si por prenda o castigo me dio el Cielo**, pues [lejos] de apagar-se o embarazarse con tanto ejercicio que la religión tiene, *reventava como pólvora*.²³³

Numa época anterior lhe foi proibida a leitura durante três meses. Conta Alatorre que não conseguiu terminar o “castigo”, adoeceu e “volvió a sus libros com

²³² A esse respeito, remeto a Jacques Lacan, *Seminário VII – A ética da psicanálise*.

²³³ ALATORRE. Introducción. *Lírica Personal*, p. XXXVIII.

sed de prohibida”.²³⁴ Se três meses a fizeram adoecer, imaginemos o que teria sido sua vida depois que o prepotente arcebispo Aguiar y Seixas, seu principal perseguidor, tirou-lhe todo o seu acervo cultural. Alatorre afirma que Juana era uma alma atormentada por sua paixão e irracionalmente perseguida:

[...] en la Carta a su confesor dice que su amor a las letras le viene de Dios (*el cual, por desgracia ;se olvidó de preguntarle a Núñez si él lo aprobaba!*)²³⁵ y después vuelve a decirlo: “Dios me inclinó a eso”. [...] entre la causa y el efecto están las torturas irracionales a que la somete el confesor.²³⁶

Alatorre afirma que a análise da obra mostra que ela não era uma alma cativada pelo amor divino, porém pelo amor ao saber. Muito mais que o “amor ao saber”, observo que Sórora Juana se dedicava à escrita poética como um suporte vital de um lirismo voltado para lidar com sua própria angústia.

Apesar da grandiosidade e da complexidade da sua escrita autoral – era muitíssimo solicitada, também, para a escrita poética de encomenda, comum na época –, algo nela se movimentava em direção à escrita também de tradução, o que a fazia exercitar-se, tanto do espanhol para o latim e para o português, como ainda escrevia poemas diretamente em latim, em náuatl, em basco, ou na mistura dessas línguas num mesmo texto.

Enfim, de acordo com o breve percurso feito pela sua vida e obra nesta pesquisa, algo da ordem da melancolia parece ter alimentado um núcleo pulsional criativo, no qual o fazer poético teria sido uma possibilidade de apaziguamento desse afeto.

Tradução e melancolia

Júlia Kristeva, em *Sol Negro – Depressão e Melancolia*, também analisa a tradução em alguns escritores, buscando o “cerne melancólico” de Marguerite Duras, entre outros, a partir da ideia de que o sublime tem suas raízes na melancolia. Ela procura responder à questão: “Colocar a existência de um objeto originário, até

²³⁴ ALATORRE. Introducción. *Lírica Personal*, p. XXXVIII.

²³⁵ Grifo meu.

²³⁶ ALATORRE. Introducción. *Lírica Personal*, p. XL.

mesmo de uma Coisa, para ser traduzido para além de um luto realizado, não é isto um fantasma do teórico melancólico?”²³⁷

Derrida afirma que a escritura é um “suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que [a memória] gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir [...]”.²³⁸ A escritura, então Derrida, é nociva no sentido de que ela infecta a memória que estaria intacta sem ela, portanto, ela age como “substância maléfica e filtro do esquecimento”.²³⁹

Essas duas reflexões – a de Kristeva e a de Derrida – em articulação incitam à reflexão de que a escrita também pode ser colocada em lugar de um objeto originário, esse fantasma que resulta na melancolia, pois que não traduzido adequadamente. Fantasma que também perseguia Sórora Juana e que deixa seus rastros, suas marcas na escrita:

Nos termos de economia psíquica – para empregar a expressão de Freud – o mal de Sórora Juana não era a pobreza, mas a riqueza: uma libido poderosa sem função. Essa abundância, e sua carência de objeto, se mostram na frequência com que aparecem em seus poemas imagens do corpo feminino e masculino, quase sempre transformadas em aparências fantasmagóricas – ela viveu entre sombras eróticas. Seus poemas revelam, além do mais, que foi uma verdadeira melancólica.²⁴⁰

No texto em que coloca um título muito sugestivo, “Religiosos incêndios”, ele procura mostrar que Juana, por seu talento e estado religioso, era uma mulher fora do comum, porém sofria. Essa conclusão é pertinente e condiz com esta pesquisa, lembrando que Sórora Juana foi também tradutora. Entre tantas aptidões para a escrita, ela traduzia não somente pelo prazer estético, mas, ao que sua vida e obra indicam, porque precisava, como Ana Cristina: “falar, falar, falar... para abrir brecha. Se não a gente angustia muito”.²⁴¹

Entre outras traduções, na edição do volume I – Lírica Personal das *Obras Completas*, constam: sob o nº 98 uma “Oración publicada em latín por la Santidad del

²³⁷ KRISTEVA. *Sol Negro* – Depressão e melancolia, p. 66.

²³⁸ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 57.

²³⁹ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 57.

²⁴⁰ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 297.

²⁴¹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 209.

Papa Urbano Octavo” e traduzida por ela para o castelhano;²⁴² um “Anagrama que celebra la Concepción de Maria Santísima”, de nº 59, escrito em latim;²⁴³ sob o nº 60, “Estos cinco dísticos, traducidos em cinco coplas castellanas”²⁴⁴; em 132 bis, “Décima que se dio, en la forma que está, a la madre Juana, para que la tradujese a latín”, para a qual constam as duas versões feitas por ela.²⁴⁵ Duas versões.

Curiosa é a observação na epígrafe do escrito 98: “[...] de feliz memoria, traducida em castellano, para edificación del que leyere, por la delicadíssima viveza y claridade de la poetisa”, ou seja, a tradução não foi por encomenda, não foi pedida por ninguém. Segundo nota de rodapé, cada redondilha corresponde a um “versículo” do original, ou seja, ela ainda se deu ao trabalho de mudar a forma de oração para a forma poética.

Juana escreveu, também, vários poemas que, derivados dos “vilancicos” foram denominados *tocotín* – provavelmente uma dança indígena –, que se originou nas primeiras obras do teatro de evangelização dos missionários. *Tocotín* se chamava a letra escrita em náhuatl ou cheia de astequismos.²⁴⁶

224

Tla ya timohuica,
Totlazo Zuapilli,
Maca amno, Tonantzin,
Titechmoilcahuiliz...²⁴⁷

Ángel M. Garibay fez uma versão literal que, segundo ele, “é de notável graça e fluência”:

Si ya te vas,
Nuestra amada Señora,
No, Madre nuestra,
Tú de nosotros te olvidas...²⁴⁸

²⁴² CRUZ. *Lírica Personal*, p. 325.

²⁴³ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 239-240.

²⁴⁴ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 241.

²⁴⁵ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 366.

²⁴⁶ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 442.

²⁴⁷ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 442.

²⁴⁸ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 442.

Segundo Paz, Góngora fizera maravilhas com a fala dos mouros e dos negros. As “fantásticas onomatopeias de seus vilancicos anunciam a ‘poesia negra’” de escritores como Nicolás Guillén. E compara “o ouvido e o dom verbal de sóror Juana [...] que rivalizam com os de Góngora, como vemos nestas vivas e estranhamente modernas invenções sonoras”.²⁴⁹

258

¡Ha, ha, ha!
¡Monan vuchilá!
¡He, he, he,
Cambulé!
¡Gila coro,
Gulungú, gulungú,
Hu, hu, hu!
!Menguiquilá,
Ha, ha, ha!

A respeito dessa criação, pergunta Paz: “Como teriam soado essas sílabas sob as abóbadas da catedral *criolla*”?²⁵⁰ E cita em outro estribilho as onomatopeias que se juntam à fala dos negros com efeitos, segundo ele, cômicos e ternos:

241

¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;
Que donde ya Pilico, escrava no quede!
¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la,
Que donde ya Pilico no quede escrava!²⁵¹

Abaixo, versos em um “latim híbrido e empedrado de vozes castelhanas, latim macarrônico de estudantes e sacristãos. É divertido o diálogo entre um “estudentezinho” [...] e um bárbaro que lhe responde”:

Hodie Nolascus divinus
In caelis est collocatus.
Yo no tengo asco del vino,
Que antes muero por tragarlo²⁵²

²⁴⁹ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 442.

²⁵⁰ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 443.

²⁵¹ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 443.

²⁵² PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 443.

Esse exercício de criatividade não era uma prática incomum, porém, bastante incomum para uma freira que, em sua “hidropesía”, apesar de muito escrever, ainda sentia necessidade de “minar” a língua espanhola, não somente com a língua dos seus avós maternos – lembrando que Juana era *criolla* –, como também mesclando-a com a língua erudita da época, o latim. Essa prática muito se assemelha à de Ana Cristina Cesar, abordada no próximo Capítulo 3, item 3.1 – Paris muda, mas a minha melancolia não se move.

Em “Traduzir é escrever”, Henri Meschonnic evidencia que não se escolhe o que traduzir – ou o que escreve. Traduzir só é traduzir quando é um laboratório de escrita. De outro modo é decalque. Uma tarefa executada. Pelo signo. E talvez mesmo que não possamos escolher o que se escreve, realmente não escolhemos o que traduzir. O que se chega a traduzir-escrever. Antes seríamos quase escolhidos tanto pelo que se traduz quanto pelo que se escreve. [...] Escrever não é talvez senão aceder, inventando-se, à língua materna. Escrever é, por sua vez, materno, pela língua. E traduzir só é traduzir se aceitar o mesmo risco.²⁵³

Considerando essa constatação de Meschonnic, pode-se afirmar que existia em Sórora Juana uma predisposição para correr o mesmo risco, tanto na escrita própria quanto na de tradução. Ambas as suas tarefas parecem inserir-se, de certa maneira, no mesmo “pronto-a-pensar, no pronto-a-escrever” ao qual Meschonnic se refere.

“A relação entre escrever e traduzir é uma parábola, uma história aparente, cujo sentido se esconde”. Faço, aqui, a mesma pergunta feita em relação a Ana Cristina Cesar: o que incitava Sórora Juana a traduzir, a defrontar-se com a escrita do outro, bem como a “minar” a língua espanhola com outras línguas e vice-versa? Ana Cristina, de outro século, outra época, outras línguas, se dividia entre umas cinco ou seis línguas. Sórora Juana, embora mais limitada, em decorrência da época e do seu país – ainda colônia espanhola – mesmo assim fez uso das línguas disponíveis, criando em latim, espanhol, português, náhuatl.

Continuando as citações, Paz mostra outro vilancico no qual se enlaçam os versos latinos aos castelhanos; por seu ritmo breve e a diafanidade das vogais, os

²⁵³ MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p. 268.

versos têm a melancolia “um pouco antiga de um pátio, uma fonte e a Lua, que é Maria”, na interpretação dele:

252

Luna, quae diversas
ilustrando zonas,
peregrina luces,
eclipses ignoras.
Angelica Scala,
Arca prodigiosa,
pacífica Oliva,
Palma victoriosa.²⁵⁴

Ela se vangloriava de sua ascendência basca, de modo que “quando canta um basco de voz áspera, ela nos avisa para que ninguém murmure: *que aquésta es la misma lengua/cortada de mis abuelos*”.²⁵⁵ Avós paternos, no caso

274

¡Ay, que se va Galdundi,
Nere Bizi, guzico Galdundi!

Para falar dessas questões, totalmente incomuns a uma mulher – e freira – no século XVII, não se pode esquecer de mencionar que ela foi, talvez, a primeira a reproduzir a fala dos caipiras mexicanos, como se observa, no exemplo dado por Octavio Paz, nesta estrofe de camponeses que entram “com soalhas nos pés”, cantando “sem estribilho” *porque hasta ahora sus pies/de estribillos no han gustado* (montavam sem estribos?).²⁵⁶

Cito outros versos mencionados por Paz – poema de nº 311,²⁵⁷ embora acredite que, para nós, seja difícil perceber o que há exatamente de “caipira” neles, a não ser quando ele lembra que “a verdadeira salada não é de metros nem de línguas, mas de alface fresca de Toluca, azeite, vinagre, sal e limão”.²⁵⁸ Esse estudioso de Sórora Juana diz que o mais importante nas criações/inovações de Juana, nos vilancicos, não são os valores “histórico, social, filosófico, métrico ou literário, mas, no sentido mais rigoroso

²⁵⁴ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 444.

²⁵⁵ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 444.

²⁵⁶ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 444.

²⁵⁷ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 445.

²⁵⁸ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 445.

da palavra, poético [...]; nos seduzem [...] sempre, pelas razões imponderáveis da poesia”.

A propósito, Juana escreveu, também, alguns poemas (“Al Doctor Máximo de la Iglesia”)²⁵⁹ em homenagem àquele a quem ela denominava “meu pai”, São Jerônimo, considerado o patrono dos tradutores. Embora vivesse no Monasterio de Sán Jerónimo del México (atualmente Universidad del Claustro de Sor Juana), ela pertencia à ordem de Santa Paula e, curiosamente, não há poemas dedicados à santa.

Juana vivenciou intensamente a tarefa da tradução, seja traduzindo do espanhol para o latim, do latim para o espanhol, do espanhol para o português, minando o espanhol com náhuatl mesclando espanhol com latim ou ainda criando em linguagem “caipira”. Sua atividade tradutória foi, portanto, rica e criativa, talvez se possa mesmo falar de um tipo de “transcrição” no sentido de Haroldo de Campos. Não há como não associar suas traduções às suas composições. De acordo com Adriana do Carmo Figueiredo em seu trabalho de análise aos “vilancicos sorjuanistas”:

Esse tipo de composição, tradicionalmente definido como uma construção literária menor, em estilo popular e permeado de temas variados, parece-me particularmente intrigante pelo tom específico empregado por sóror Juana na elaboração desse gênero poético. Imagens, rimas, palavras, línguas e dialetos são temperos de ensaladillas, jácaras e tocotines, engenhosamente arquitetados pela poeta mexicana.²⁶⁰

Ela cita alguns villancicos e mostra exemplos das “ensaladas lingüísticas”

que a monja mexicana compôs misturando o espanhol e a língua náhuatl. [...] villancicos que em que se misturam outras línguas e dialetos foram criados pela poeta e cantados na Catedral do México, no século XVII, em honra aos festejos dedicados à Virgem Maria e a outros santos. Interessante observar que, no exemplo citado, sóror Juana evoca uma divindade asteca, Tonantzin, para homenagear a Virgem Maria.²⁶¹

No sentido amplo de tradução, há que se levar em conta o fato de que ela leu muito em latim, italiano, português, grego. O lugar principal de sua biblioteca – ao

²⁵⁹ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 379.

²⁶⁰ FIGUEIREDO. Villancicos sorjuanistas: ensaladillas performáticas?, p. 81.

²⁶¹ FIGUEIREDO. Villancicos sorjuanistas: ensaladillas performáticas?, p. 81.

lado da poesia espanhola, dos tratados de mitologia, filosofia, jurisprudência, história – era ocupado pela literatura latina, cujo gosto era o da época: Virgílio, Horácio, Ovídio e Lucano.²⁶²

Chama a atenção, tanto o fato de Sórora Juana traduzir numa época em que não era tão comum quanto hoje e pelo fato de ser mulher. Entretanto, esse trabalho de mesclar línguas em seus textos é mais *sui generis* ainda, por tratar-se de um exercício bastante invulgar mesmo nos tempos atuais. Ana Cristina Cesar fez muito esse tipo de exercício:

Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not!
Fini le voltage atroce.
Fico olhando para o desenho e não vejo nada.
Certains regardant ces peintures, croient y voir des batailles.
Desisti provisoriamente de qualquer decisão mais brusca.²⁶³

Nesse poema, quatro línguas. Não é o único. Há muitíssimos textos como esse em sua obra. No próximo capítulo serão citados outros.

No livro *Torres de Babel*, Derrida traz como centro a ideia de que o tradutor seria inimigo de Deus, aspiraria à reconstrução da torre, tiraria partido e lucro, ironicamente, do castigo celeste imposto aos homens pela confusão das línguas. Com certeza, o tradutor tira partido e lucro, de acordo com as necessidades de cada um. Em decorrência do aumento dessa atividade, foram geradas várias teorias a respeito da tradução, principalmente desde quando a tradução começou a ser vista como um fator importante no trânsito entre culturas.

Entretanto, segundo Derrida, os teóricos da tradução frequentemente se preocupam com a passagem de um texto de uma língua para outra, sem considerar a implicação de mais de duas línguas num mesmo texto. Esse seria, para ele, um dos limites das teorias da tradução: "Como traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como "devolver" o efeito de pluralidade? E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chamar-se-á isso traduzir?"²⁶⁴

Por tratar-se de poesia, no caso das duas escritoras, maior a ambiguidade, a proliferação de sentidos, talvez o texto estivesse "em situação de tradução

²⁶² PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 342.

²⁶³ CESAR. *A teus pés*, p. 132.

²⁶⁴ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 20.

intralingual e inadequada, como metáforas, em suma, dos tornos ou torneamentos (tours ou tournures) da tradução no sentido próprio".²⁶⁵

Essas areias pesadas são linguagem

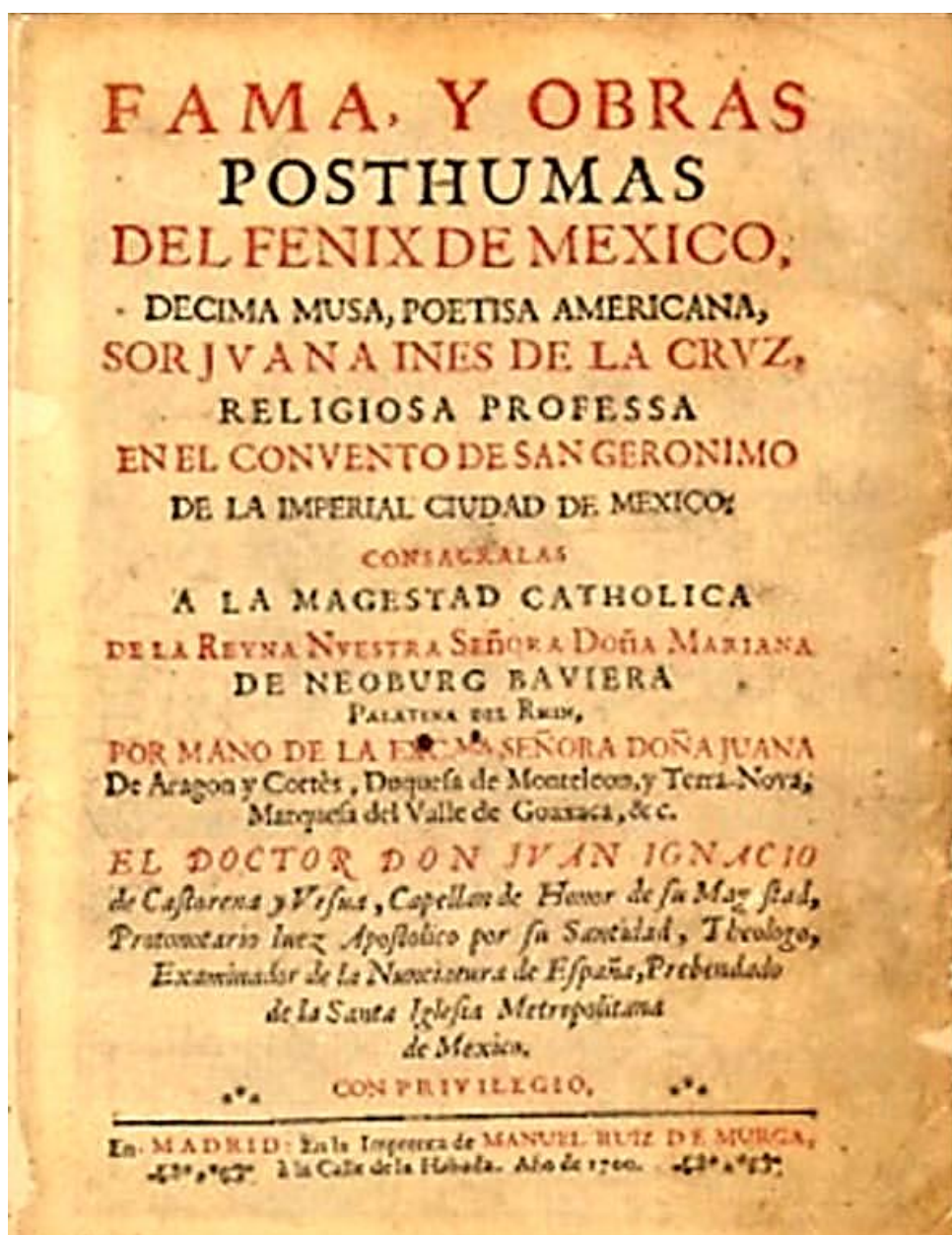
Qual a palavra que
Todos os homens sabem?²⁶⁶

Talvez a resposta fosse: a *língua pura* à qual se refere Walter Benjamin.

Sóror Juana Inés de la Cruz com certeza muito sabia sobre a mitológica Babel, porém não imaginaria o texto de Derrida. Porém, ela também procurava algo na tradução, ela também se apropriava criativamente de mais de duas línguas.

²⁶⁵ DERRIDA. *Torres de Babel*, p.24.

²⁶⁶ CESAR. *Inéditos e Dispersos*, p. 124.



Publicação original (1700) de *Fama y Obras Póstumas del Fenix de México, Décima Musa, Poetisa americana Sórora Juana Inés de la Cruz*, religiosa profesa en el Convento de San Gerónimo de la Imperial ciudad de México.

Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/sorjuana/>

Acesso em: 07 abr. 2015.

TERCEIRA PARTE

A TRADUÇÃO

*Sentada na escrivaninha do quarto depois da toaleta.
Tentei traduzir e não pude muito com aquilo.
A teus pés, p. 129.*

3. COM A GRAÇA DE SÃO JERÔNIMO

Não por acaso – ou por encomenda –, Sórora Juana Inés de la Cruz escreveu alguns poemas “Al Doctor Máximo de la Iglesia”²⁶⁷ em homenagem àquele a quem ela denominava “meu pai”, São Jerônimo, considerado o patrono dos tradutores:

*Siguiendo un mudo clarín,
Por caminho y sin caminho,
Por atinar, desatino,
A buscar un fin in fin.*

Jerónimo meditaba
La trompa²⁶⁸ del postrer día;
Y de suerte le asombraba,
Que lo que sólo temía,
Parece que lo escuchaba;
Y así, contemplando el fin
Que al más alto serafín,
Pondrá temores no escasos,
Sin moverse daba pasos,
Siguiendo un mudo clarín.

Camina a aquella ciudad²⁶⁹
Donde su espíritu mora
Con ardiente caridad;
Que aunque el camino se ignora,
Dios es vía de verdad;
Y con modo peregrino
Mide, sin perder el tino,
Solamente con un vuelo,
Lo que hay de la tierra al cielo,
Por camino y sin camino.

Matizando, pues, las hiedras,
Teniendo su sangre en poco
Por ganar diversas medras,
Llegó a parecer tan loco,
Que le vieron tirar piedras²⁷⁰,
Diciendo el Doctor divino:
“Pues que por blando camino
Al cielo nadie subió,
No cause espanto si yo,
Por atinar, desatino”.

²⁶⁷ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 379.

²⁶⁸ Nota de rodapé nº 6. In: CRUZ. *Lírica Personal*, p.379 (*trompa* = trombeta – dizia São Jerônimo que lhe causava espanto só de pensar na trombeta do Juízo Final; nas pinturas que o representam há, às vezes, uma trombeta que sai das nuvens). (tradução minha)

²⁶⁹ Nota de rodapé nº 25. In: CRUZ. *Lírica Personal*, p.380 (*aquella ciudad*: sem dúvida o céu). (tradução minha).

²⁷⁰ Nota de rodapé nº 29. In: CRUZ. *Lírica Personal*, p.380 (*piedras*: durante um tempo, São Jerônimo teve uma vida de eremita penitente; em algumas pinturas ele se encontra de joelhos, seminu, martirizando o peito com uma pedra). (tradução minha)

Que a ser conveniencia viene
No mitigar el ardor
Que mi espíritu contiene,
Pues término de mi amor
Es quien término no tiene.
Desperdiciese el carmín
Que guardan mis vena, sin
Que alto reserven hoy,
Pues ansiosamente voy
A buscar un fin sin fin.

São Jerônimo nasceu na Dalmácia, hoje Croácia, no ano de 340, em uma família rica, culta e de raiz cristã. Filho único, herdou a fortuna dos pais e foi morar em Roma, onde estudou retórica e oratória com os melhores mestres da época. Apesar de vir de uma família cristã, só foi batizado aos 25 anos e por decisão própria. Conta a história que, em oração, ouviu o chamado para a vida monástica, na qual se dedicou à oração, ao recolhimento e ao estudo. Indo viver com os monges da Gália, atual França, formou uma comunidade com amigos e discípulos e estudava a Bíblia e obras de teologia.

De temperamento forte e radical, Jerônimo procurou o deserto para jejuar e rezar, chegando, muitas vezes, a desfalecer de fraqueza. Após julgar-se forte o bastante, foi para Constantinopla, onde se encontrou com (São) Gregório e, com ele, continuou o seu caminho do amor pelo estudo das Sagradas Escrituras. Dedicado, então, a transmitir o cristianismo em sua “máxima fidelidade” e ao maior número possível de pessoas, usou sua aptidão para as línguas e aprendeu hebraico e grego, com a intenção de compreender as Escrituras em suas línguas originais.

Sua fama de cultura e sabedoria chegou até Roma, o que motivou o Papa Damaso a contratá-lo como seu secretário e encomendar-lhe a tradução da Bíblia para o latim – língua que o povo compreendia e, por isso, a tradução ficou conhecida como *Vulgata*.

Esse trabalho durou muitos anos, pois Jerônimo procurava, em cada versículo, a tradução mais “fiel” possível, para que o povo compreendesse a grandeza da Palavra de Deus. Ao final desse intenso trabalho, foi para Belém, onde viveu em um mosteiro

fundado por Santa Paula,²⁷¹ amiga e integrante de outra comunidade erigida por eles. São Jerônimo – Doutor da Igreja pela Igreja Católica –, em geral, é representado escrevendo e cercado de muitos livros, imagem que faz referência à tradução da Bíblia Sagrada. A *Vulgata*, considerada versão autêntica pelo Concílio de Trento em 1546, tornou-se a base para as outras traduções da Bíblia que, desde então, não parou de ser traduzida.

Henri Meschonnic, no Capítulo 8 de *Poética do traduzir*, afirma: “Traduzir é retraduzir – A Bíblia”;²⁷² percorre a história das traduções da Bíblia desde a *Vulgata* e a *Septuaginta*, tecendo considerações sobre o seu próprio laboratório com a tradução do Antigo Testamento:

Traduzir, mesmo o que nunca foi traduzido, é sempre retraduzir. Porque traduzir é precedido pela história do traduzir. Traduzir a Bíblia, mais ainda do que qualquer outro texto, considerando-se a história dos efeitos de Bíblia, é um retraduzir. Que impõe, como se sabe, uma crítica.²⁷³

A preocupação de Meschonnic é com a subjetividade e a historicidade dos discursos. Traduzir, como se sabe, não é simplesmente passar de uma língua para a outra, é “uma passagem através de hábitos culturais, um filtro tanto mais opaco e espesso que parece ser mais transparente”,²⁷⁴ o que mantém, dessa forma, a diferença das línguas como o “mal absoluto da linguagem”, barrando o desejo do tradutor de querer apagar essa distância. Situado em historicidade distinta do texto a ser traduzido, o sujeito tradutor enuncia – através de si – o outro sujeito: implicações éticas e políticas, então, devem ser pensadas no ato de traduzir.

Ao sistematizar, nessa obra, a sua concepção do traduzir e daquilo que está em jogo em sua poética, ele discute, principalmente, as tensões entre a prática e a teoria da tradução, trazendo suas reflexões sobre como traduzir o sagrado e a sua retradução.

²⁷¹ A propósito, essa é a explicação para a existência da Ordem de Santa Paula no Mosteiro de São Jerônimo, onde vivia Sórora Juana.

²⁷² MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p.241-249.

²⁷³ MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p.241.

²⁷⁴ MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p.241.

Sua concepção de ritmo é um exemplo de sua grande contribuição para a tradução nos Estudos Literários, compreendido como uma “organização do movimento da fala por um sujeito”, o que implica a questão da oralidade, tão cara a Meschonnic.

Não se pode dizer que Ana Cristina Cesar leu esse pensador, embora tenha circulado pela França em várias ocasiões e, também, falasse francês. Em minha visita para pesquisar o seu acervo no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, nada encontrei que fizesse referência a ele, apesar de, como já disse, a biblioteca pessoal dela esteja incompleta. O que se pode afirmar é que Ana Cristina muito leu as teorias sobre tradução, procurando enfaticamente aqueles cujos nomes eram referência. E, ao verificar seus comentários tanto nas traduções dos textos poéticos como naqueles em prosa, observa-se que o ritmo e a melodia foram temas relevantes para ela, haja vista o seu interesse por duas traduções do português para o inglês, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Intitulado “O ritmo e a tradução da prosa”, Ana Cristina inicia o texto comentando sobre o fascínio da leitura. O leitor se deixa envolver após debruçar-se sobre um romance “durante toda uma tarde”:

[...] pode se entranhar em nós uma espécie de melodia, um ritmo de narração, que flui e retorna como uma canção – e que pode até mesmo moldar o rumo do nosso pensamento. É mais do que uma melodia, é uma corrente sintática, uma coerência musical que organiza o mundo do romance e que teima também em organizar o nosso próprio mundo interior. É uma impressão que pode nos marcar mais profundamente do que a própria trama, porque vai penetrando imperceptivelmente, tal qual uma voz inesquecível; esse dom, nós não o pedimos, mas ele não nos abandonará.²⁷⁵

Ana Cristina demonstra um saber a respeito da voz e da melodia na prosa que, para a época, ainda significava inovação nos estudos sobre a oralidade. Paul Zumthor, para citar um pensador que é referência no assunto, teve o livro *A letra e a voz* traduzido para o português em 1993, dez anos após a morte dessa poetisa. Outro livro com o qual poderíamos dizer que Ana Cristina estabelece um diálogo é *Introdução à poesia oral*, não fosse o fato de ter sido editado em 1883 e traduzido para o português somente em 1993.

²⁷⁵ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 95.

No primeiro – *A letra e a voz* – Zumthor afirma: “É estranho que, entre todas as disciplinas instituídas, ainda não haja uma ciência da voz. Esperemos que ela se forme em breve”.²⁷⁶

Interessante notar que a escrita poética não abandona, também, Ana Cristina – como se pode observar no excerto acima –, nem quando ela se dedica a escrever um ensaio ou artigo que, *a priori*, seriam escritos em linguagem acadêmica. Vale a pena citar mais um trecho para acompanhar suas lúcidas reflexões a respeito do ritmo na prosa:

Essa memória do ritmo da narração perdura de forma particularmente viva, quando lemos um romance em que a consciência do uso de possibilidades rítmicas é muito forte – romances cuja trama se desenvolve em ondas sintáticas intencionais. Esse fato ocorre principalmente quando a narração está diretamente voltada para o leitor, quando há a intenção clara de seduzi-lo através do estabelecimento de laços entre o leitor e o narrador. O efeito da narrativa se baseia na existência de uma voz que narra. [...] Estou escrevendo este ensaio ainda sob o impacto da leitura de *The Turn of the Screw* [romance de Henry James], que aprisiona o leitor através de um jogo narrativo assim armado: uma caixa maior, que contém outra caixa menor, que contém outra menor ainda.²⁷⁷

Ela comenta que Machado de Assis levou esse efeito a extremos, em seus últimos romances:

O narrador está eternamente presente, contestando sua própria narração e as convenções literárias [...] Penso que essa presença se apoia muito no ritmo, num certo fluir sintático, na preferência (ou talento) para algumas alternâncias cuidadosas entre movimentos sintáticos curtos e longos, que tendem ao paralelismo. [...] As frases de Machado de Assis mergulham umas nas outras.²⁷⁸

E segue analisando a questão do ritmo ao afirmar que, como se sabe, o tradutor deve levar em conta, acima de tudo, o ritmo, quando se trata de poesia. Porém, no caso da prosa, o tradutor tende a concentrar-se na semântica em que, aliás, ele não pode “se dar ao luxo” de se aprofundar, em decorrência da extensão, do tempo de que ele dispõe, bem como das questões de marketing. Entretanto, ela

²⁷⁶ ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 11.

²⁷⁷ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 95-96.

²⁷⁸ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 96.

questiona esses três fatores, dizendo que são uma “desculpa”, embora releve o fato de que romances são mais vendidos que livros de poesia.

Ao enfatizar a necessidade óbvia da “fluência” em traduções de prosa, a autora se refere à especificidade que denomina “ritmo poético da prosa”. Sob esse enfoque, apresenta as duas traduções inglesas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, comparando-as, tentando observar se as traduções levam em conta o ritmo do texto original e se respondem ao primeiro *approach* (expressão usada por ela): “Será que a tradução reproduz ou tenta reproduzir a pontuação, o movimento, o compasso, a estrutura da frase original? Poderíamos apontar um movimento não-machadiano [...]na tradução?”²⁷⁹

Sem entrar no mérito da conclusão a que Ana Cristina chega, poderíamos dizer que através da “arte da magia” há quem chegue a fazer do original um clone. Esta foi a magia borgiana com o seu *Pierre Menard, autor de Quixote*.

Na esteira dessas reflexões, cito Rosemary Arrojo, relevante pensadora a respeito do tema, em seu texto “Desconstrução, Psicanálise e o Ensino de Tradução”:

[...] atingir a “correlação ideal” entre o original e a tradução é equivalente a produzir uma tradução que pudesse ser livre do perigo de qualquer erro, ou seja, uma tradução que pudesse ser uma reprodução total do original, livre de qualquer suposta “infidelidade” ou “desvio”.²⁸⁰

Essa correlação ideal entre o original e a tradução é uma concepção bastante simplista, segundo ela, e pode trazer consigo implicações sérias que a autora segue articulando em questões relacionadas à criatividade no trabalho de tradução: existe um limite entre a realidade, o original e a criação do tradutor? O tradutor também é um autor?

A “Nota da tradutora” de *Torres de Babel* aborda a sua própria dificuldade em traduzir esse livro de Jacques Derrida: “Traduzir um texto que aborda e expõe os limites intransponíveis da tradução [lembra] incessantemente ao tradutor sua incapacidade de reproduzir a verdadeira intenção do texto original”.²⁸¹ Barreto lembra que as dificuldades de tradução de *Des tours de Babel* “começam pela intradutibilidade

²⁷⁹ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 97.

²⁸⁰ ARROJO. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*, p. 137.

²⁸¹ BARRETO. Nota da tradutora. In:_____. DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 7.

do título [...]. Torres, giros, voltas, circunlocações, viagens, passeios, vias, peças, vezes, tornos, truques, e até mesmo desvios se confundem na confusão de Babel”.²⁸²

Babel nomeia “uma torre ou uma cidade que recebe seu nome de um acontecimento durante o qual YHWH ‘clama seu nome’”.²⁸³ Portanto, continua Derrida, Babel é um nome próprio que traz consigo uma característica *sui generis*, visto que não está traduzido na sua aparição de nome próprio. Babel tem um sentido comum de *confusão* em alguma língua “original” e, se é nome próprio, confusão também o é – pois é também nome comum: “um como o homônimo do outro, o sinônimo também, mas não o equivalente, pois não seria questão de confundi-los no seu valor. É para o tradutor sem tradução satisfatória”,²⁸⁴ pois há “o efeito do nome próprio apagando o equivalente conceptual (como pedra em Pedro, e são dois valores e duas funções absolutamente heterogêneas)”.²⁸⁵

Ana Cristina – a ungida cheia de graça, ou cristã graciosa – faz de seu nome próprio uma Babel, que ela traduz em diversos outros nomes: A., Ana, Ana C., A.C., Ana Cristina, Ana Cristina C., Ana Cristina Cesar, Ana Cristina Cruz Cesar, Júlio, Júlia e ainda inclui um duplo Ana C./Ana e alguma vez, simplesmente: Eu. Nos bilhetes para Navarro, ainda assina: **r.**

Traduzir o seu nome próprio em outros nomes próprios resulta em Babel: em Ana, ela é somente *graciosa*; em Júlia, ela é *jovem, fofo*; ou Júlio, também jovem ou filho/filha de Júpiter. E “Eu”? E “r.”? E em A.C.? ou em A.? E no duplo Ana C./Ana? Por que ela nunca assina somente Cristina? E nunca assina o nome completo: Ana Cristina Cruz Cesar?

Mais radical ainda, ela transforma seu nome próprio em letra. Se a história da Torre de Babel conta a origem da confusão das línguas, da multiplicidade dos idiomas, a tarefa da tradução “necessária e impossível como o efeito pela apropriação do nome, necessária e interdita no intervalo entre dois nomes absolutamente próprios”, Ana torna desnecessária, pois impossível, a compreensão/interpretação/tradução do seu nome próprio ou, para usar a expressão de Derrida, transforma numa *a-tradução* o

²⁸² BARRETO. Nota da tradutora. In: _____. DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 7-8.

²⁸³ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 20.

²⁸⁴ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 21.

²⁸⁵ DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 22.

seu nome próprio. De suas derivações – ou polissemia – resulta a letra A. Quando assina Ana C. pode estar abreviando Ana Cesar, Ana Cristina ou Ana Cruz.

Ana Cesar – o primeiro e o último nome. Entre esses dois: Cristã (Cristina) e Cristo (Cruz). Qual seria a cruz carregada por essa graciosa cristã? Qual seria a diferença com a cruz carregada por Sórora Juana Inés de la Cruz? Onde as duas se encontram em sua *Via Crucis*? Aqui, posso dizer que há um encontro de afetos. Afeto de obsessão pela escrita. Já posso adiantar que, para Juana, a escrita poética traz, sim, algum alívio, algum consolo; porém, ela não pode prescindir da escrita, cruz que deverá carregar sempre. Sórora Juana também mudou o seu nome próprio para adquirir o direito (e o poder) de dedicar-se à escrita. O nome que lhe foi dado inicialmente – Juana Inés Ramírez de Asbaje – transformou-se em Sórora Juana Inés de la Cruz. Embora tenha sido por força das circunstâncias, ela usou alguns pseudônimos, a exemplo daquele citado no capítulo anterior: “don Juan Sáenz del Cauri”, anagrama de Juana Inés de la Cruz.

No rastro da polissemia de *Cruz*, para aqueles que traduzem, há dois caminhos: dedicar-se à criação somente por meio da tradução ou a um trabalho de dupla criação: a própria e a de tradução. Se se pode denominar isso de *via crucis*, essas duas escritoras a percorreram. Adianto que Henriqueta Lisboa também se enquadra aí; no próximo capítulo serão feitas algumas articulações.

Em ambos os casos, o sujeito da tradução faz uma escolha, seleciona, pontua, reescreve o texto alheio, dele apropriando-se via outra língua. Estaria (re)escrevendo o próprio texto no texto alheio? Como disse Michel Schneider em *Ladrões de palavras*, o poeta não tem identidade, ele é “sempre um pouco aquela criança que a identidade de todos os que se encontram na sala aberta, oprime e aniquila”. Assim, vivenciar a escrita, nesse sentido, torna-se mesmo um sofrimento, uma *via crucis*, já que alguns só conseguem não escrever.

Escrever para não ser os outros; escrever para fazê-los calar em si mesmos, dar um recuo a essa fraqueza, a essa dispersão do ser, enfrentar essa invasão do pensamento quando falam os outros; na floresta das vozes, distinguir a sua, tudo isso é um destino do escritor. [...] Sentado à mesa, tenta escrever, mas entre a mão e a

página, um livro vem se interpor, projeta sua sombra, escava uma distância, uma morte.²⁸⁶

Entretanto penso que o poeta-tradutor (aquele que, além de escrever seus próprios poemas, traduz os de outros), ou o tradutor de poesia (aquele que também pode ser chamado de poeta, mas não escreve o seu próprio poema), paradoxalmente, querem fazer falar os outros em si mesmos. Afinal, como diz Henri Meschonnic em *Poéticas do traduzir*, a tradução é um lugar privilegiado de reflexão, pois implica a enunciação de sujeitos por meio de outros sujeitos. Em ambos – o poeta-tradutor e o somente-tradutor – o destino do escritor, ao qual se refere Schneider, encontra-se em uma encruzilhada. O que levaria alguns a permanecer entre sua própria poética e a do texto a traduzir, e outros a reverberar unicamente na tradução? As palavras, em língua estrangeira, teriam o poder de fazê-los escutar algo que, em sua língua materna, não conseguem? Seria a experiência literária de tradução um encontro com o estranho – *Unheimeliche* –, uma espécie de encontro com o duplo?

Entre as reflexões de Ana Cristina a respeito das suas próprias traduções da poetisa Emily Dickinson, uma revelação é bastante interessante sobre o poema nº 485:

A tradução [do poema 485] obedece ao princípio da simplificação ou depuração da forma e é, na realidade, ainda mais simples do que o texto original – o que poderia ser um princípio válido ou um instrumento para se tentar “imitar” o que Emily Dickinson faz com a língua inglesa, em sua obra poética.²⁸⁷

E, então, ela se pergunta: “É isto que me estimula como tradutora: será que outra língua (a minha!) poderia se expressar tal qual a língua inglesa o faz neste poema? Até que ponto?”²⁸⁸ Já no início desse texto “Cinco e meio”, antecipa:

Ficamos perplexos com o estilo da autora: palavras usadas de forma concisa, seca, quase matemática, levando a extremos o caráter monossilábico da língua inglesa. [...] Sentimos, mais do que nunca, o peso inegável da língua portuguesa – sua pesada doçura e marcação silábica, sua sintaxe intrincada, todas as qualidades que são mais visíveis no ato de traduzir, escrever ou ler uma poesia.²⁸⁹

²⁸⁶ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 151.

²⁸⁷ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 133.

²⁸⁸ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 133.

²⁸⁹ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 119.

Essa constatação por parte da tradutora da diferença entre as línguas é fundamental, porém, parece haver nela certo frenesi à procura da palavra “certa” que, talvez, suprimisse a diferença entre as línguas, busca que aparece em:

Estas areias pesadas são linguagem.

Qual a palavra que
todos os homens sabem?²⁹⁰

A sua busca, na tradução poética, é de escuta, ouvido atento ao sentido em outra língua, principalmente das escritoras preferidas, todas elas trazendo marcas da melancolia. O “objeto amado” de Ana Cristina parece se perder na confusão das línguas. Talvez, chegando a isso, a palavra exerça uma função terapêutica para essa mulher melancólica à procura da palavra que todos os homens sabem.

Há momentos em que Ana Cristina parece querer desistir da escrita, desistir de cuidar-se e das armas que usa para livrar-se da angústia de desamparo que a domina. É quando se manifesta como em: “Não escrevi logo porque me deu um enjoo do meu excesso de verbalização, das minhas tortuosidades”.²⁹¹ Análise, ioga, viagens, escrita, lê psicanálise e Walt Whitman e revista de domingo do *Observer*. Tudo e nada acontece, então ela se volta para a tradução e conta para Heloisa Buarque de Hollanda em carta de 24 de março de 1980: “uns poemas de Emily Dickinson com rima e tudo, e métrica, e notas, e vesti a malha e fiz flexões, yoga e discoteca”.²⁹² A força pulsional, implícita nessa fala, aponta para a escrita de tradução como algo que, juntamente com o corpo, poderia fazer alguma diferença.

A escrita criativa de tradução se apresenta, para ela, como um velame que a faz sirgar, então ela diz com um sorriso: “O céu, quando entra em mim, o vento não faz, voar, esses papéis”.²⁹³ Entretanto, às vezes, ela sente que o vento para de soprar. São momentos em que ela se volta, de novo e de novo, para esses papéis com muita “paixão e técnica” (subtítulo do trabalho de mestrado em tradução).

Um mês após a carta acima, em 07 de maio de 1980, escreve de novo para Heloisa, decidida a fazer “doutorado com o Augusto de Campos, que seria

²⁹⁰ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 124.

²⁹¹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 95.

²⁹² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 46.

²⁹³ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 153.

simplesmente isso: poemas traduzidos seguindo-se comentário da tradução²⁹⁴ e, enquanto isso, traduz “cinco poemas e meio” de Emily Dickinson. Parece tão imersa na poética dessa inglesa que tem a ideia de “um texto sobre Emily/Maria Ângela Alvim, que tal? Tipo literatura, que atualmente eu quero é fazer literatura mesmo”.²⁹⁵

Novamente, alternando períodos curtos de depressão com euforia, escreve dia 28 de maio de 1980, também para Heloisa:

[...] fiquei puta sim, com que então você não deu bola pro meu *pathos*? [...] Eu me derramando por páginas sem fim e você me rabiscando um mísero bilhete. [...] eu estou aqui, sem muita ocupação, e tenho um ritmo na cabeça que fica falando e não me deixa adormecer, então o jeito é escrever [...] Tem uma coisa meio decadente, um ritmo narcisista com ironia sacaneando o *pathos*, Sylvia Plath é muito bom mas sai, azar!²⁹⁶

Lembro, nesse ponto, Walter Benjamin e suas reflexões sobre o fazer literário nas traduções. Entre elas, no texto de 1921, intitulado “A tarefa do tradutor”, que serviu de prefácio à tradução dos poemas de Baudelaire para o alemão, ele concebe a ideia do trabalho de tradução como uma operação de “salvação”, resultado de movimento ao mesmo tempo violento e redentor do original, ao transportá-lo para outra língua e cultura.

Para Benjamin, a tradução não tem como objetivo *primevo* trazer o sentido original de uma língua para a outra; remete, antes, ao conceito de *origem* e ao fazer poético do tradutor, sua capacidade de entrar no ritmo, na dinâmica, nos timbres da escrita do texto estrangeiro, aproximando-se do que denomina *língua pura*. Essa *língua pura* não seria exatamente no sentido de uma língua universal, mas de uma comunhão entre as línguas, algo que desvela um caráter complementar entre elas, como uma promessa de reconciliação.

Entretanto, acredito que essa metáfora da “salvação” pode ser pensada por outro viés; além da função analisada por Benjamin, teria – sub-repticiamente – a função de “salvar” determinados escritores que necessitam do trabalho de tradução para dar algum sentido à própria vida.

²⁹⁴ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 49.

²⁹⁵ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 49.

²⁹⁶ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 57.

Uma via de mão dupla, portanto, se vislumbra nessa “operação de salvação”.

(Essa história de escrever é basicamente terapia ocupacional, posso ligar minha cabeça num ritmo e desfiar discursos inteiros que ouço mentalmente. [...] Me distraio muito com essas coisas. Mas não tenho pique de escritor, paro tudo pelo meio, me disperso.)²⁹⁷

No excerto, ela se refere à escrita em geral, não somente a de tradução, sobre a qual, alguma vez, afirma: “Bom é traduzir. Técnica é para fora”;²⁹⁸ outras vezes, diz: “Em princípio, traduzir um poema é como nadar contra a correnteza”.²⁹⁹ Trabalho, suor, dor, mesmo assim ela se submetia à tortura (*tripalium*) de traduzir e também de teorizar a respeito de.

O texto “Bastidores da tradução” é exemplar de sua prática em teorizar. Nele, Ana Cristina avalia dois livros de poesias traduzidas para o português: *Poemas traduzidos*, de Manuel Bandeira, e *Verso reverso controverso*, de Augusto de Campos. Analisa as traduções dos dois e dedica-se a responder algumas perguntas tais como: O que é que essas duas práticas diversas de tradução (que implicam uma escolha constante: quem, o quê e como traduzir) revelam a respeito de uma atitude geral relacionada com os problemas da tradução de poesia? O que pensam esses dois escritores sobre o ato de traduzir?

Ao deparar-se com a antologia de Manuel Bandeira, que não é bilíngue e na qual aparecem apenas as traduções, sem os textos originais, conclui tratar-se de “um livro de poesias de Manuel Bandeira, cuja autoria é compartilhada com 57 poetas”.³⁰⁰ Ou seja, o leitor estará lendo o próprio Bandeira, já que não há referências, notas ou prefácio.

É a habilidade profissional do poeta que dá unidade à coletânea, ou, mais precisamente, seu nome, como sinal de autoria – se preferirmos usar o enfoque de Foucault, diz a ensaísta.³⁰¹ Ela afirma que a seleção dos poetas estrangeiros e a técnica usada por Bandeira são “ditadas pela necessidade de expressão”, e os temas são aqueles usuais tanto na escrita autoral quanto nas traduções do poeta: **morte**,

²⁹⁷ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 269.

²⁹⁸ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 61.

²⁹⁹ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 156.

³⁰⁰ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 140.

³⁰¹ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 140.

sofrimento, fim de amor, melancolia, fugacidade da vida, a noite e seus presságios, a beleza, a sensualidade, a mulher.³⁰² Coloco em evidência as expressões acima, temas de Bandeira que, mais uma vez, apontam para as preferências, também, de Ana Cristina, como já enfatizei neste trabalho.

Ela observa que é possível apontar a presença de Bandeira em alguns poemas traduzidos e em outros, como o soneto de e.e. cummings intitulado “Unrealities”, que foi “desmodernizado” e transformado num poema romântico por meio das palavras, da pontuação “corrigida”, dos adjetivos suavizados. O soneto de Christina Rossetti, intitulado “Remember” e o poema “Song”, segundo ela, foram traduzidos adequadamente. Assim, pergunta finalmente:

O que poderia, porém, ter ditado tal discrepância entre poeta e tradutor? Talvez sua fixação em determinados temas? Ou uma relação particular com o ato de tradução, que pode ser considerado como um desafio técnico, no qual a subjetividade pode se expressar livremente, sem a obrigação de ser “moderna”? Talvez pudéssemos até mesmo fazer a seguinte indagação: não seria a modernidade, a esta altura, uma espécie de fardo para uma pessoa tão intensamente subjetivista como Manuel Bandeira?³⁰³

Traduz também, ela mesma observa, cinco poemas de Emily Dickinson (Ana traduz cinco e meio!). O resultado é desconcertante, afirma, pois indica uma prática de tradução na qual a individualidade do poeta no original se dissolve na antologia.

Entre outros, Bandeira traduz também dois poemas de Sórora Juana Inés de la Cruz: “Redondilhas” e “Acalanto para Deus menino”. Um excerto do primeiro:

O mal que venho sofrendo
E que em meu peito se lê,
Sei que o sinto, mas por que
O sinto é que não entendo.

Sinto uma grave agonia
No sonhar em que me vejo:
Sonho que nasce em desejo
E acaba em melancolia.

Quando com maior fraqueza
O meu estado deploro,
Sei que estou bem triste, e ignoro
A causa de tal tristeza.[...].³⁰⁴

³⁰² CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 140.

³⁰³ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 141.

³⁰⁴ CRUZ. Redondilhas. In: BANDEIRA. *Alguns poemas traduzidos*, p. 48.

Nessas “Redondilhas”, os temas se identificam claramente com os temas comuns tanto a Ana Cristina quanto a Bandeira: melancolia, tristeza, fim (?) de amor, falta, ausência.

Quanto ao livro de Augusto de Campos, entre outras articulações, ela ressalta também os traços comuns entre os vários poetas e os poemas traduzidos, as características ligadas a Ezra Pound, do qual Campos seria discípulo, bem como a expressão dos seus princípios ideológicos na escolha de poetas e poemas: em primeiro lugar, Augusto de Campos – segundo a análise de Ana Cristina – prefere aqueles poetas que “lutaram por um estandarte e lema radicais: invenção e rigor”.³⁰⁵

Merece menção o texto “Traduzindo o poema curto”, no qual examina problemas referentes a técnicas em relação a poemas curtos, também pelo fato de trazer reflexões sobre o seu próprio fazer poético nas traduções. A criatividade e engenhosidade arguta da poetisa inventam uma fórmula para caracterizar a tradução de poemas curtos: Concentração *versus* Inflação.

Considerando os riscos dessa afirmação, Ana C. afirma que o poema curto seria a forma literária mais condensada que existe e que qualquer ato de tradução extrapola o texto original porque diz muito por medo de dizer pouco. Assim, conclui que “a mecânica criativa natural da poesia se opõe diretamente à mecânica criativa natural da tradução”.³⁰⁶ É fundamental, segundo ela, ter a consciência dessa tensão permanente entre condensação *versus* inflação e que esse é um fator que a instiga. Assim, preservar e perder, perder para preservar são decisões complexas e representam os problemas práticos mais profundos que o tradutor enfrentaria.

Ao criticar Nabokov, que coloca uma infinidade de notas de pé de página “que podem subir, como arranha-céus, até o topo da página”, ironiza: “Esse tipo de pessoa poderá até mesmo fazer uma análise especial de custo/lucro, especificando débitos e créditos no balanço literário de poemas traduzidos”.³⁰⁷

Nesse aspecto – de preservar e perder, débitos e créditos – é pertinente lembrar a tradução de Susana Kampf Lages do título do texto de Benjamin como “tarefa-renúncia” do tradutor, ao observar que, em alemão, *Die Aufgabe des*

³⁰⁵ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 144.

³⁰⁶ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 156.

³⁰⁷ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 156-157.

Übersetzers, contém, em si, a ideia tanto de *tarefa* quanto de *renúncia* e, por isso, o título “A tarefa – renúncia do tradutor”.³⁰⁸

A respeito desse homem – o tradutor – mais que nostálgico, um melancólico, Lages comenta:

Se, para Benjamin, toda referência à linguagem implica concomitantemente uma referência à sua forma escrita, é porque ele tinha uma consciência especialmente aguçada de seu poder, não tanto como instrumento para obter determinados efeitos políticos ou morais, mas como potência por força e direito próprios. Ou seja, porque considerava a linguagem não tanto em sua dimensão instrumental, mas em uma dimensão que caracteriza como *mágica* e que se pode denominar performativa. Essa dimensão concreta da palavra alia-se, sem dúvida, a uma visão essencialista da linguagem.³⁰⁹

Essa contraposição da linguagem como instrumento de comunicação e linguagem como essência, segundo Lages, realiza-se a partir de uma oposição/ligação entre significação e morte, apontando para uma atitude niilista que se manifesta mais claramente no ensaio de Benjamin sobre o drama barroco; a “nostalgia cratilista” e o messianismo judaico – simultâneos – em Benjamin representariam, também concomitantemente, a afirmação e a negação de um “impulso estritamente melancólico, ao formar uma complexa rede de ligações temporais e de significações”,³¹⁰ cujo movimento paradoxal em direção ao passado e ao futuro encontra-se no conhecido comentário dele à gravura *Angelus Novus*, de Paul Klee, em sua nona tese “Sobre o conceito de História”.

A imagem catastrófica do quadro mostra a destruição, a morte, escombros, como elementos próprios de um tempo passado, ao mesmo tempo que o olhar fixo do anjo corresponderia à fixidez que é própria do impulso melancólico – excessivamente preso ao passado, como se puxado para trás sem um pensamento que não fosse esvaziado por essa experiência de morte que vê atrás apenas a ausência.

³⁰⁸ HEIDERMANN. *Clássicos da teoria da tradução*, v. 1, p.189-215.

³⁰⁹ LAGES. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*, p. 149.

³¹⁰ LAGES. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*, p. 150.

“Paris muda, mas a minha melancolia não se move”³¹¹

Se o olhar fixo do anjo corresponde à fixidez que é própria do impulso melancólico, não somente na criação de sua própria poesia quanto na de tradução, Ana Cristina aparenta prender-se a algo do passado que parece ser atravessado pela experiência da morte. A escrita não é a morte da palavra? Ela não quer escrever, mas não consegue parar porque esse é o caminho por onde supõe que pode amenizar a angústia (“Essa história de escrever é basicamente terapia ocupacional [...] paro tudo pelo meio, me disperso”³¹²)

Entretanto, o inconsciente só nos é dado a conhecer de maneira incompleta e difusa. De quê teria Ana Cristina consciência ou: de qual maneira “incompleta e difusa” ela sabia sobre ela mesma (inconsciente) quando afirma: “Voltei para o diário íntimo, onde pego pé, localista, memorialista”.³¹³

Durante séculos, o psiquismo foi identificado com a consciência, e a ideia de um pensamento inconsciente seria a de *um pensamento que não se pensava*, o que soa como uma contradição. Todo o pensamento moderno, de Descartes a Hegel, tem na consciência sua referência central – instrumento e lugar da verdade. Por isso se costuma dizer que Freud subverteu a conhecida assertiva de Descartes “Penso, logo existo” para algo do tipo “Penso onde não existo”. A partir daí, a verdade passa a ser concebida como a verdade do desejo inconsciente, enquanto a consciência passa a ser o lugar da ilusão. E sobre o consciente, Freud afirma, no último capítulo de *A interpretação dos sonhos* – editado pela primeira vez em 1900 – que é “um órgão sensorial para a percepção de qualidades psíquicas”.³¹⁴ A consciência é, então, deslocada do lugar privilegiado que ocupava para a Filosofia, deixando, portanto, de ser o lugar da verdade; passa a ser vista, pela Psicanálise, como um efeito de superfície, de manifestação dos desejos inconscientes nos discursos, nos atos falhos, nos sintomas, nos sonhos.

³¹¹ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 83.

³¹² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 269.

³¹³ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 266.

³¹⁴ FREUD. *A interpretação dos sonhos*, p. 640.

Em “Além do princípio de prazer”, texto de 1920, com base em impressões derivadas da experiência psicanalítica, Freud supõe que a memória se fundamenta nos traços permanentes deixados pelos “processos excitatórios que ocorrem nos outros sistemas”.³¹⁵ Esses traços de memória, então, não teriam praticamente nada a ver com o fato de se tornarem conscientes. Na verdade, diz ele que, “com frequência, os traços são mais poderosos e permanentes quando o processo que os deixou atrás de si foi um processo que nunca penetrou na consciência”.³¹⁶ Acrescenta que “tornar-se consciente e deixar atrás de si um traço de memória são processos incompatíveis um com o outro dentro de um só e mesmo sistema”.³¹⁷

Trazendo esses conceitos para o campo da literatura, é relevante lembrar que o sujeito da escrita, em geral, deixa pistas, traços, que apontam de alguma maneira para algo relativo a um objeto irreconhecível para o leitor, mas que aponta a busca de uma saída para algum impasse insuportável que está vivendo, ou, ao contrário, aponta para o encontro com alguma realização de desejo. Por esse viés, busco, nas dobras da escrita de Ana Cristina Cesar, seguir os rastros de uma inexorável dor que desde sempre parece ter alimentado sua escrita poética. Além dos poemas já citados, das cartas, dos textos em que deixa transparecer sua angústia, “Carta de Paris” é exemplar nesse sentido. Seus comentários a respeito estão dispersos em várias cartas para as amigas e, no próprio poema, se pode observar pelo vocabulário, pela própria disposição dos versos, a solidão, o afeto transmitido pelo céu gelado, na ideia de um fim dos sonhos de alguém “que perdeu o jogo para sempre”, no coração perdido, no choro de viúva. A primeira versão se encontra na carta para Ana Cândida sem data, mas que, pelo teor em geral, parece ser de abril de 1979.³¹⁸ Um trecho do poema:

[...] A velha Paris já terminou. As cidades
mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que
vejo

campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida
ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem
desgarradas; apenas em delírio vejo

³¹⁵ FREUD. *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*, p. 35.

³¹⁶ FREUD. *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*, p. 35.

³¹⁷ FREUD. *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*, p. 36.

³¹⁸ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 266-271.

Anaís de capa negra bebendo com Henry no café, Jean à la garçonne
cruzando com Jean Paul nos Elysées, Gene dançando à meia luz com
Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta
para casa com frio da manhã e pensa na
Força de trabalho que desperta,

na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama
dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta
ressecada,

talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante
esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da
terra amada, onde há tempestades, e olham de viés

o céu gelado, e passam sem reproches, ainda sem poderem dizer
que voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar,
cruzar a ponte sobre o rio.³¹⁹

É apenas em delírio que o passado retorna. Se, por um lado, o “coração está perdido”, por outro, observa-se a insistência em ver, ainda que “em delírio”, apesar de saber que “voltar é impreciso, desejo inacabado”. Como o anjo da pintura de Paul Klee, nesse duplo movimento de fuga e retorno – sentido falso, de mal-entendido –, o sujeito do poema reluta entre o passado e o futuro e sacrifica, inadvertidamente, a consciência da realidade que, certamente, não dá conta de enfrentar, da “ponte sobre o rio” que, indeciso, não consegue cruzar.

Neste percurso, tento rastrear, metonimicamente, o fio da letra em sua obra, cujo traço parece fluir de uma ferida nunca cicatrizada, de um fracasso de existir exibido nessa letra que não consegue sustentar a dor de uma existência essencialmente melancólica:

E penso
a parte fraca do poema
a metade da página partida
Mas calo a face dura
flor apagada no sonho
Eu penso
a dor visível do poema
a luz prévia
dividida
Mas calo a superfície negra
pânico iminente do nada³²⁰.

³¹⁹ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 82-83.

O poema mostra, novamente, a fragmentação, a divisão do sujeito, como uma laranja partida ao meio: a metade da página partida que se divide em uma parte “fraca do poema” e a outra que é “a face dura”, assim como “a luz prévia dividida”. Embora haja certeza da existência das duas faces, uma delas foi calada: “a superfície negra: pânico iminente do nada”. O pânico iminente do *beirabismo*.

Assim como nesse poema, em outros e também na poesia traduzida das escritoras preferidas de Ana Cristina, dissemina-se uma dicção na qual proliferam as sensações como que suspensas a cada interrupção, a cada recorte, a cada movimento da respiração, como se um passo em falso fosse suficiente para a precipitação pelo nada iminente.

Não é por acaso – e talvez nem mesmo escolha consciente, mas pegadas deixadas também na escrita de tradução – que Ana Cristina escreve (ou reescreve) o poema “Carta de Paris”. Sem dúvida, Paris exerceu estranha inquietação nela, haja vista as suas viagens para essa cidade sempre que podia – e às vezes mesmo sem poder – e suas referências nas cartas e poemas. No poema mencionado acima, ela parece fazer um misto de tradução e de pastiche, não somente do poema “O cisne” (*Le cygne*), de Baudelaire, do livro *Flores do mal*, mas, curiosamente, do poeta que ela tantas vezes citou e que parece imitar também em suas “andanças” pela cidade.

Walter Benjamin analisou o processo criativo que transforma a perda em reflexão poética a partir do conceito de *spleen*, pelo qual o poeta reconhece o irrecuperável dessa perda e, ao invés de recorrer a artifícios para amenizá-la ou curar-se – sublimando –, tematiza e reflete sobre ela. Para isso, elege Baudelaire, poeta que vive exatamente dentro da crise da modernidade, para acompanhar os efeitos do choque da realidade contemporânea por meio de sua poética.

Ana Cristina leu, refletiu e imitou Baudelaire, talvez da mesma maneira como agiu em relação a outros escritores, identificando-se com eles, melancólicos que recorreram aos artifícios disponíveis para tentar fugir ao sofrimento.

³²⁰ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 88.

Do mesmo livro, *Flores do mal*, do qual ela fez a “versão livre³²¹” intitulada “Carta de Paris”, a poetisa faz também o pastiche intitulado “Flores do mais”. Os dois textos, o dela e o de Baudelaire, são a expressão da melancolia. Para Ana, Paris e Baudelaire são como uma instância da tristeza. Em uma de suas viagens – 12 de janeiro de 1980 – ela escreve de lá para Heloisa Buarque de Hollanda; em 20 de abril de 1980 lá está ela de novo e, desta vez, iniciando outra carta para Heloisa com os primeiros versos do poema “Carta de Paris”: “Em Paris de novo. Minha filha, essa cidade me mata. Será porque é a Cidade-luz? Não sei bem o que tem aqui, deviam proibir”.³²²

Observo que exercem nela uma inquietante tristeza e identificação também os poemas de Emily Dickinson³²³ e sua tradução:

280

I felt a Funeral, in my Brain
And Mourners, to and fro
Kept treading – treading – till it seemed
That sense was breaking Through –
[...]
As all the Heavens were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here –

280

Sinto um Enterro em minha Mente,
Enlutados vêm e vão
Marcham – marcham – até que
[...]

E o Espaço todo – tange,
E o Céu inteiro é só um Sino
E o Ser é só um Ouvir,
Silêncio, e eu, uma estranha raça
Destruída, solitária, aqui –³²⁴

³²¹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 268.

³²² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 86.

³²³ A título de informação, os poemas de E. Dickinson não têm títulos, contendo apenas numeração em ordem definida pela edição que Thomas H. Johnson fez da sua obra completa.

³²⁴ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 135-136.

Uma observação relevante: há um traço longo ao final do verso e que se faz notar em toda a obra de Dickinson; em vários momentos descritos, a exemplo deste citado, o traço pode ser interpretado como o não-dito, a dor invisível, solitária, inominável.

Interessante é que o último verso da primeira estrofe do poema em inglês ela não traduz: "*Kept treading – treading – till it seemed/That Sense was breaking Through –*". Ana traduz somente: "Marcham – marcham – até que". Dificuldade em encontrar as palavras mais adequadas? Não há comentários sobre essa tradução, apenas ponto de interrogação no lugar do verso. Algo ausente, não dito, interdito? O que ela calou aí? Ou apenas deixou o silêncio falar? Abaixo, cópia da página com a tradução, onde se fazem ver as interrogações.

280

I felt a Funeral, in my Brain,
 And Mourners, to and fro
 Kept treading — treading — till it seemed
 That Sense was breaking through —

And when they all were seated,
 A Service, like a Drum —
 Kept beating — beating — till I thought
 My Mind was going numb —

And then I heard them lift a Box
 And creak across my Soul
 With those same Boots of Lead, again,
 Then Space — began to toll,

As all the Heavens were a Bell,
 And Being, but an Ear,
 And I, and Silence, some strange Race
 Wrecked, solitary, here —

And Then a Plank in Reason, broke,
 And I dropped down, and down —
 And hit a World, at every plunge,
 And Finished Knowing — then —

Sinto um Enterro em minha Mente,
 Enlutados vêm e vão
 Marcham — marcham — até que

/ Enlutados vão e vêm

(?)

(?)

(?)

E quando todos sentam,
 Um Tambor em minha Mente
 Bate — bate — até que o Senso
 Parece estar dormente

/ Tambor em minha Frente

(?)

E os ouço erguer um grande Peso
 E em minha Alma range
 O chumbo dessas Botas, sempre

/ E os ouço erguer um Peso

/ O mesmo Chumbo dessas
 [Botas

Poema 280 de Emily Dickinson, seguido de tradução por Ana Cristina Cesar.

FONTE: Ana Cristina Cesar – Crítica e tradução, p. 397.

De qualquer modo, algo ficou interdito, mesmo que tenha sido a palavra não encontrada como repetição perfeita do original. Ouve-se de alguns tradutores que a experiência de tradução fala, muitas vezes, deles mesmos e de um lugar que eles próprios desconhecem. Por que insistem nisso? Alguns escritores, respondo com Blanchot, sentem-se numa condição em que existe apenas a impossibilidade de parar de escrever porque “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar”.³²⁵ Voz do abismo, canto das sereias³²⁶ que, uma vez ouvido, abre em cada palavra um abismo que convida o poeta. Mas, que condição é essa? O encontro com o imaginário, responderia Blanchot. Mar, onde, ouvidos bem abertos, Ana Cristina Cesar marca um encontro, sempre por vir, em atenção ao chamado de um canto nada inumano e que, nela, parece impulsionar à escrita poética própria e – como se não bastasse – à tradução de outros escritores.

Entre a língua materna e outras línguas – principalmente a inglesa – o que incitaria Ana Cristina Cesar a colocar-se perigosamente nesse *beirabismo* de uma Babel?

Landscape

Circulando entre as fontes acesas do jardim. Antena Um em off: don't walk away. Tirou as botas, largou não sabe onde, tomou 10 comprimidos, foi dançar, de manhã fiquei conversando até que ele chegasse, arrancando assunto do fundo do meu peito de mulher aranha, tecendo teia telefônica, S.O.S. solto que não peço.³²⁷

Um exemplo da sua correspondência:

Cheguei em casa agora, neste minuto, recém-saída daquele abatimento visceral, vontade nenhuma de nada, angústia na barriga – recém-saída e encongrei tua carta amarela do alto de um telhado lua cheia. So nice to hear from you! Engraçado, não tenho nada pra falar não, acho que mandei uma carta sobre as últimas Mas queria escrever qualquer contato.³²⁸

³²⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 32.

³²⁶ Metáfora de Blanchot para descrever o chamado da escrita, a “exigência da obra” desenvolvida em *O livro por vir*, 1984.

³²⁷ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p.160.

³²⁸ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 255.

Mesmo considerando-se sua fluência na língua inglesa, suas estadias na Inglaterra e mesmo tendo lecionado inglês durante vários anos, e ainda que algumas das expressões usadas em francês ou em inglês, por exemplo, fossem expressões de uso comum à época, uma análise de sua obra permite inferir que existe algo mais que a compele a “contaminar” sua escrita com outras línguas, como se estivesse tentando minimizar a fronteira entre elas. Observe-se, abaixo, o misto de inglês, italiano e francês:

Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not!
Fini le voltage atroce.
Fico olhando para o desenho e não vejo nada.
Certains regardant ces peintures, croient y voir des batailles.
Desisti provisoriamente de qualquer decisão mais brusca.
A única coisa que me interessa no momento é a lenta cumplicidade da correspondência. Leio para mim as cartas que vou mandar: “Perdoe a retórica. Bobagem para disfarçar carinho”.³²⁹

Ela faz essa mistura em qualquer um dos seus gêneros textuais – nos poemas e mesmo nas cartas, trechos de diários, artigos de crítica literária. Embora tenha se dedicado a uma intensa atividade com a escrita criativa de tradução, antes mesmo de iniciar esse exercício, já demonstrava certa necessidade de mesclar, poeticamente ou não, expressões estrangeiras em seus textos.

Como já citado na página 120, no item sobre a poética de Sórora Juana Inés de la Cruz, no texto “Traduzir é Escrever”, Henri Meschonnic evidencia que não se escolhe o que traduzir, bem como não se escolhe o que escrever. Repito, a propósito, o último trecho da citação: “Escrever não é talvez senão aceder, inventando-se, à língua materna. Escrever é, por sua vez, materno, pela língua. E traduzir só é traduzir se aceitar o mesmo risco”.³³⁰

Creio, a partir da minha incursão na obra e vida de Ana Cristina, que ela apresentava certa predisposição em correr o mesmo risco, tanto na escrita própria quanto na de tradução. Ambas tarefas parecem inserir-se, de certa maneira, no mesmo “pronto-a-pensar, no pronto-a-escrever” ao qual Meschonnic se refere, pois,

³²⁹ CESAR. *A teus pés*, p. 132.

³³⁰ MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p. 268.

talvez aqui se possa afirmar que, inconscientemente, ela procurou os poetas ingleses para traduzir.

“A relação entre escrever e traduzir é uma parábola, uma história aparente, cujo sentido se esconde”. O que a incitava a traduzir, a defrontar-se com a escrita do outro, bem como a “minar”, borrar ou “estranhar” a língua portuguesa com outras línguas? Qual sentido se escondia aí? Algo da ordem do inexplicável até para ela mesma, como afirma o comentário de Heloisa Buarque de Hollanda:

[...] Master of Arts pela Universidade de Essex, com uma refinadíssima tradução de *Bliss*, de Katherine Mansfield. Neste trabalho, seu fascínio pela persona do tradutor frente a frente com a escrita do *outro*, as opções de linguagem ou as questões que explicita à margem do texto, revela que *Bliss*, sua tese, vai bem além de um erudito exercício de leitura e interpretação. **Na realidade, desenha sua profunda ansiedade diante da interdição de alguma coisa da qual Ana procurou, mas não encontrou tradução satisfatória, nem em Essex, nem em qualquer outro lugar.**³³¹ (grifo meu)

O que seria da ordem de uma interdição para a poetisa? Nesse excerto, é interessante observar o trecho em negrito, pois Heloisa Buarque de Hollanda conhecia de perto a escrita, bem como a angústia que Ana Cristina procurava externar com ela por meio das cartas. Em Essex, trocou o curso de Sociologia da Literatura pelo de tradução, dando, assim, continuidade à sua procura, embora, como disse a amiga, não tenha encontrado tradução satisfatória, nem lá nem em qualquer outro lugar.

Ela escolheu o mestrado em tradução ou foi escolhida por ele? Ela escolheu o texto de Katherine Mansfield? Há uma relação muito forte e escondida entre escrever e traduzir, diz Meschonnic, e nada opõe escrever a traduzir.³³²

Ana Cristina, como se pode constatar pelos escritores e textos traduzidos, revela suas preferências – isto sim – por temas relacionados à ausência, à perda, à angústia, à melancolia, à morte. Nesse sentido, não há oposição, porém semelhança entre os temas de sua escrita autoral e a de tradução.

E ela mesma questiona no texto “Bastidores da tradução”, a respeito das traduções de Manuel Bandeira: O que poderia, porém, ter ditado tal discrepância

³³¹ HOLLANDA. Texto sem título. In: _____. *Correspondência incompleta*, p. 301.

³³² MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p. 270.

entre poeta e tradutor? Talvez sua fixação em determinados temas? Ou uma relação particular com o ato da tradução [...]”.³³³

Observe-se, além do poema de Dickinson citado anteriormente, a temática dos outros “cinco poemas e meio”:³³⁴ sobre a morte (nº 485, 1272, 1026), o funeral (nº 280), a angústia do passado (nº 1203) e a metalinguagem (nº 1263), em geral relacionando a escrita à falta, à dor, tal como no curto poema: “As palavras escorrem como líquidos/lubrificando palavras ressentidas”.³³⁵

Abaixo um dos cinco poemas (e meio) por ela traduzidos.³³⁶

485

Fazer a Toalete – depois
Que a Morte esfria
O único Motivo de fazê-la
É difícil, e todavia –

É mais fácil que fazer
Tranças, e Corpetes apertados –
Quando olhos que afagaram
Por Decálogos são – arrebatados –

485

To make One's Toilette – after Death
Has made the Toilett cool
Of only Tate we care to please
Is difficult, and still –

That's easier – than Braid the Hair –
And make the Bodice gay –
When eyes that fondled it are wrenched
By Decalogues – away –

De Sylvia Plath, a tradução de “Ariel”,³³⁷ feita em coautoria com Ana Cândida Perez, traz como temática o momento erótico de um encontro sexual e parece que, nessa tradução, ela muito se empenhou, talvez por alguma identificação com o momento em que vivia. Na carta em que envia a tradução para Ana Cândida, comenta: “Tua leitura sexual fez viver o poema para mim (o grito da criança/escorre

³³³ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 401.

³³⁴ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 383-398.

³³⁵ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p.87.

³³⁶ CESAR. *Crítica e tradução*, ambos na p. 395.

³³⁷ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 208.

constitui de certa nebulosidade, como se a paisagem fosse vista através de um véu que não permite imagens nítidas. Mesmo assim, o azul se delineia ao longe, num futuro “insubstancial”.

Se, por um lado, pode-se fazer uma leitura erótica do poema, como um todo ele passa uma sensação de certo desconforto, como se o ato sexual se relacionasse com a morte, tantos foram os vocábulos relacionados a ela: olhar negro, sangue (característica paradoxal: doce e negro), garras, morte, suicida. Além disso, as dúvidas entre uma expressão e outra, as considerações manuscritas.

*garras, mais sexual & n
 azule seja mais sutil.*

URGENTE

() devida chata: uuuuu...
 debrua desistebra a metáfora do arco tensu
 fechando melhor*

ARIEL — dentro da tua leitura, não dá muito bem porque começa com um clímax (êxtase e mais de

Êxtase no escuro
 E entã o fluir azul e insubstancial
 De montanha e distância.

Leoa do Senhor
 A que criamos *→ eu tinha por t "como a que criamos", mais fiel*
 Fixo de calcânhares e joelhos!... O sulco *→ acho que arco enfraquece o ritmo*

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
 Afunda (na terra) e passa, irmão *→ tirando da terra fica mais elíptico*

Do arco ~~XXXXXX~~ tensu ? ? escuro
 De pescoço que não consigo agarrar/dobrar. (*)

Sementes ~~XXXXXXXXXXXX~~
 De olhos negros lançam escuros
 Anzóis... *↳ lembra esperma*

Negro, doce sangue na boaa, *acho importante manter boca (parte do corpo!)*
 Sombra.

Um outro vôo

Me arrasta pelo ar... *→ achei mais violento (mais sexual) que transporte, que é mais etéa*

Coxas, pelos;
 Escamas de calcânhares.

Branca
 Godiva, descasco
 Mãos mortas, asperezas mortas. *→ acho fundamental a repetição de morta*

E então
~~XXXXXXXXXXXX~~ Ondulo como trigo, um brilho de mares. *→ entendi que há um embricamento de mar e campo de trigo, espuma e ondular, brilho e olho. Mas de onde você tirou ermentu? Não entendi nem o sentido nem a tradução, mas me soou^a esperma...*
 O crito da criança
 Escorre pela parede.
 E eu ~~XXXXX~~
 Sou a flecha,

O orvalho que voa,
 Suicida, contra o que aponta
 Dentro do olho
 Vermelho, calderão da manhã.

O olhar negro
 Das sementes fixa-se em
 Garras...

Jorros de sangue negro e doo
 Escurecem.

esse verbo é estético dnt de um poema to lo se movem

Ana Cristina Cesar/Ana Candida Perez

Datiloscopia da tradução do poema "Ariel", de Sylvia Plath, com observações manuscritas de Ana Cristina. Fonte: *Correspondência incompleta*, p. 207.

Comentários de Ana Cristina:

Sabe qual é o problema com a Sylvia Plath? A massa de poemas dela acaba por passar uma obsessão cega, um hálito suicida (com a melhor das intenções biográficas), as mesmas imagens acabam por cegar. Você tem razão: é o conjunto que dará esse mal-estar. Ela leva tudo muito a sério demais e raramente a poesia deixa cair, desbunda. O mesmo tom persiste, grave.³⁴⁰

Acredito que, mais uma vez, esse é outro poema que estabelece uma relação com o anjo do quadro de Paul Klee, citado por Benjamin, para falar das características do melancólico. O tempo verbal é o presente, entretanto observa-se sua passagem, um *continuum*, com expressões do tipo: “Me arrasta pelo ar”, “E então ondulo como trigo”. Não há nada fixo no chão e mesmo o que parece estar em terra firme, ou pertencer à terra firme – o sulco – nela afunda. Outro exemplo de poema que se aproxima do tema da melancolia, tal como descrito por Benjamin por meio do anjo de Paul Klee, é o de Dickinson traduzido em “Cinco poemas e meio”, sob o nº 1203.³⁴¹

Apesar de achar a poesia dela “sufocante”, pesada, ainda assim a traduz, a exemplo também de “Bee Box”, sobre o qual pondera:

Eu gosto deste (Bee Box) porque há um certo afastamento, uma separação esquizofrênica com toques de pretensa inocência, e não o duro e irredutível envolvimento dos demais. Esse também tem um leve toque sádico que se contrapõe ao tom desesperado, seco de outros.³⁴²

A potência do sensível, do que é “duro e irredutível” – como a melancolia sub-reptícia nos poemas, e muitas vezes explícita na escrita de Sylvia Plath e na de E. Dickinson, atrai Ana Cristina, instiga-a, e ela traduz. Leiamos um excerto de “Bee Box”:

A CHEGADA DA CAIXA DE ABELHAS

Encomendei esta clara caixa de madeira
Quadrada como uma cadeira e pesada demais para segurar.
Eu diria que é o ataúde de um anão
Ou um bebê quadrado
Se não houvesse esse barulho ensurdecador que dela escapa.

³⁴⁰ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 209.

³⁴¹ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 130.

³⁴² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 209.

A caixa está trancada, é perigosa
Tenho de passar a noite com ela e
Não posso me afastar.
Não tem janelas, não posso ver o que há dentro.
Apenas uma pequena abertura e nenhuma saída³⁴³.

Busca, em um dos seus temas favoritos – a própria linguagem, as palavras – compreender o que acontece lá dentro:

Como deixá-las sair?
E o barulho que mais me apavora
As sílabas ininteligíveis.
São como uma turba romana,
Pequenas, desprezíveis, mas meu deus, juntas!

Escuto esse latim furioso.
Não sou um Cesar.
Simplesmente encomendei uma caixa de maníacos.
Podem ser devolvidos.
Podem morrer, não preciso alimentá-los, sou a dona³⁴⁴.

Nos dois primeiros versos da segunda estrofe, há que se lembrar que ela, Ana Cristina, é também Cesar, e que é um nome proveniente do latim *Caesaries*. Na estrofe seguinte, a pergunta é sobre o que aconteceria se se abrissem as trancas e as soltassem. E responde na última estrofe:

Poderiam imediatamente ignorar-me.
No meu vestido lunar e véu funerário
Não sou uma fonte de mel.
Por que então recorrer a mim?
Amanhã serei Deus, o generoso – vou libertá-los.
A caixa é apenas temporária³⁴⁵.

Neste poema também não há comentários sobre a tradução. Ela está numa carta endereçada a Ana Cândida, com quem traduziu e assinou vários poemas, e pede a ela para dar uma olhada e sugestões. O eu lírico do poema em inglês é diferente do eu lírico da tradução? O original é de Sylvia Plath. A tradução é de Ana Cristina.

Se a tradutora coloca algo de si na tradução, enfatiza, também, a temática escolhida que, como se observa, dissemina-se em toda a sua obra – a própria e a de

³⁴³ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 211.

³⁴⁴ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 213.

³⁴⁵ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 213.

tradução. Essa temática, insistentemente repetida, aponta para a melancolia que a obriga à repetição, como a rememorar, remoer algo indefinido do passado.

Além das aproximações já feitas entre Ana Cristina Cesar e as escritoras por quem ela mais se interessou em traduzir, estabeleço, abaixo, um curto traçado da vida de cada uma delas, a título de mostrar características coincidentes. Início com Katherine Mansfield, por tratar-se daquela escolhida para o mestrado na Inglaterra com o conto "Bliss".

Katherine Mansfield.

Nascida na Nova Zelândia em 14 de outubro de 1888, faleceu de tuberculose em Fontaine Bleau, França, em 1923, aos 34 anos. Radicada na Inglaterra, tornou-se uma das mais reconhecidas contistas da literatura de língua inglesa. Viveu intensamente, tendo feito e desfeito um casamento no mesmo dia. Ficou grávida de outro casamento, porém sofreu um aborto. Seu conhecido conto "Bliss" foi editado pela primeira vez em 1920 e, posteriormente, incluído em *Bliss and other stories*, tendo sido traduzido para o português pela primeira vez em 1937, por Erico Verissimo.

Assim como Ana Cristina, Mansfield iniciou muito cedo sua carreira literária e, aos 15 anos, ganhou um prêmio do colégio onde estudava, pela composição da história chamada "A sea voyage" ("Uma viagem marítima") e, também, apesar da breve existência, deixou uma ampla produção literária: vários esboços, contos inacabados, diário, uma grande quantidade de cartas e rascunhos, publicados postumamente. Vivenciou uma trajetória errática, conturbada, marcada por várias crises sentimentais e relacionamentos heterodoxos para sua época, dividindo-se entre amores masculinos e femininos.

O interesse de Ana Cristina por Mansfield, sua biografia e sua obra resultou na tradução de "Bliss", que contém 80 notas e foi tema da sua dissertação de mestrado na Inglaterra, como já dito neste trabalho. Ela afirma que não foi coincidência o fato de que, enquanto traduzia, mergulhava, paralelamente, no diário de Mansfield, em suas cartas e biografias.

Um leitor atento afirmou: "Não consigo pensar em KM apenas em termos de autora literária. Ela ocupa lugar de destaque entre os escritores modernos que primam pela originalidade e subjetividade

e, em seu caso, ficção e autobiografia constituem uma única e indivisível composição". [...] **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.**³⁴⁶

Além das questões de ordem biográfica, então, havia as de ordem estético-literária que a aproximavam da contista neozelandesa, incluindo o gosto por textos íntimos, tais como cartas, bilhetes, diários, desenhos, nos quais se confundem ficção e autobiografia.

Em *Luvras de Pelica*, um livro que parece retomar a ideia de *Correspondência Completa*, porém mais radicalmente vertiginoso na busca pelos signos, há um trecho em que fala de sua visão do ofício do escritor e de Katherine Mansfield, referindo-se a Fontaine Bleau, tuberculose, diário, disciplina:

Nos últimos segundos passei em revista minhas táticas bem elaboradas. Preciso aproveitar os últimos segundos, as soluções do dia, a maturação da espera – realmente pensei nisso, e não sou um personagem sob a pena impiedosa e suave de KM, wild colonial girl e metas no caminho do bem, tuberculose em Fontaine bleau e histórias em fila e um diário com projetos de verdade que me vejo admirando nos últimos segundos. E disciplina. E aquela rejeição das soluções mais fáceis.³⁴⁷

Vejamos o que disse Mansfield, em comparação:

Tenho paixão pela técnica. Tenho paixão por transformar o que estou fazendo em algo completo – se é que me entendem. Acredito que é da técnica que nasce o verdadeiro estilo. Não há atalhos nesse caminho. [...] Quero escrever uma espécie de longa elegia... Talvez não em forma de poesia, nem tampouco em prosa. Quase certamente numa espécie de prosa especial.³⁴⁸

Katherine Mansfield: sua musa e/ou personagem? Onde começam e onde terminam realidade e ficção na obra das duas? A forma do conto se assemelha à escrita de Ana Cristina Cesar, uma forma que não se pretendia poesia nem prosa, porém uma “espécie de prosa especial”.

³⁴⁶ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 286. (Grifo meu)

³⁴⁷ CESAR. *Poética*, p.61.

³⁴⁸ Mansfield *apud* CESAR. *Crítica e tradução*, p. 283.

Publicado em 1920 – uma *short story* –, “Bliss” se dá num contexto em que as pessoas estão em estado de choque pelos horrores dos quatro anos da Primeira Guerra Mundial. Os artistas, em relação à desilusão com a sociedade moderna, rejeitam as formas tradicionais de expressar ideias, a exemplo de Brecht, que via no teatro mais que uma forma de representação; seus personagens saíam do palco para aproximar-se do público, buscando integrar-se com a plateia. Na Inglaterra, Londres tornou-se centro relevante de atividades artísticas e literárias. “Bliss”, além disso, surgiu num momento em que havia manifestações feministas na Inglaterra, o que levou as mulheres a reivindicarem uma sociedade mais justa também através da literatura, como o fez Virginia Woolf em sua conhecida obra *A room of one's own* (*Um teto todo seu*).

Em *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, Italo Moriconi elabora reflexões que entrelaçam vida e obra de Mansfield no conto, bem como semelhanças entre fatos da vida dela e de Ana Cristina. Ele cita que, em seu diário, Mansfield manifestasse a respeito da emancipação da mulher, dizendo que “estamos firmemente presas com grilhões de escravidão que nós mesmas modelamos. Sim, agora percebo que nós os fizemos e temos de tirá-los”.³⁴⁹

O tema também fez parte dos artigos e outros textos, inclusive poéticos, de Ana Cristina. O fato de Ana Cristina se ocupar do tema demonstra, assim como Mansfield, como ela era uma mulher atenta às questões do seu tempo e de sua condição de mulher.

Assim é que, em “Bliss”, Mansfield aborda questionamentos da época relacionados ao papel ocupado pela mulher, chamando a atenção – entre outros – para o fato de que a mulher também tem libido e a atração sexual pode ser despertada por um ser do mesmo sexo.

Emily Dickinson

Além da temática já comentada acima, foi uma poetisa que viveu reclusa, em seu quarto, sempre usando vestes brancas durante muitos anos até sua morte. Nasceu em Amherst – Massachusetts, nos Estados Unidos, onde passou toda a sua vida (1830-

³⁴⁹ MORICONE. *Ana Cristina Cesar – O sangue de uma poeta*, p. 31.

1886). Viajou apenas umas duas ou três vezes, quando conheceu dois homens que se tornaram importantes em sua vida: Thomas Higginson e Charles Wardsworth. Alguns críticos de sua obra dizem que seus poemas de amor foram dedicados a esse último, um clérigo; ao primeiro, Higginson, ela teria submetido seus poemas durante muitos anos e ele nunca quis publicar, pois dizia serem medíocres. Quase tudo que se sabe sobre sua vida se tornou conhecido por meio de suas cartas, principalmente para sua cunhada, amiga e colega de escola Susan Dickinson, e para seus familiares e alguns poucos intelectuais, entre eles Higginson.

Em toda a sua vida, não publicou mais que dez poemas e teve sua numerosa obra reconhecida e publicada após sua morte, aos 55 anos de idade. Dizem que só experimentou o amor em muitas e diferentes dimensões por meio da poesia que escreveu em folhas de papel costuradas uma a uma, com as próprias mãos.

Escrita insólita, abrupta, teve alguns poemas traduzidos por Augusto de Campos, que sobre eles observou: “Cruzam-se em sua poesia os traços de um panteísmo espiritualizado, de uma solidão-solitude, ora serena, ora desesperada, e de uma visão abismal do universo e do ser humano. Micro e macrocosmo compactados em aforismos poéticos”.³⁵⁰

Ao arrumar o quarto de Dickinson, após sua morte, a irmã encontrou uma gaveta cheia de papéis – cadernos e folhas soltas – que continham uma infinidade de poemas, os quais Lavínia se encarregou de publicar, e logo as edições se sucederam com muito prestígio. Em 1955, o crítico e biógrafo Thomas Johnson reuniu seus 1775 poemas em um só livro, tendo sido a escritora, desde então, reverenciada pela sua poesia insólita, fragmentada, instigante, nascida na solidão e no anonimato.

Sylvia Plath

Nasceu em Massachusetts (EUA) em 1932 e faleceu em Londres em 1963. Poetisa, romancista (escreveu um único romance: *Redoma de vidro*) e contista, é mais conhecida e reverenciada pela sua poesia. Tentou o suicídio várias vezes, tendo sido tratada em uma clínica psiquiátrica por meio de eletrochoques. Em 1955 casou-se com o poeta britânico Ted Hughes. Viveram algum tempo nos EUA e depois foram para

³⁵⁰ CAMPOS. Introdução. In: DICKINSON. *Não sou ninguém*.

Boston e, em seguida, para a Inglaterra, onde ela sofreu um aborto que é tema de inúmeros poemas. O casal se separou em 1962 e ela voltou para Londres com os dois filhos. Em 11 de fevereiro de 1963 vedou as portas do quarto dos filhos com toalhas úmidas, deixando leite e pão perto de suas camas, tendo, ainda, o cuidado de abrir as janelas apesar da forte nevasca. Em seguida, ingeriu grande quantidade de narcóticos e colocou a cabeça dentro do forno sobre uma toalha com o gás ligado. Em 2006, seu filho Nicolas Hughes – biólogo marinho e professor universitário – também se suicidou enforcando-se, em decorrência de depressão.

Plath tinha o hábito de escrever diários desde os 11 anos. Partes desses diários foram publicadas em 1980 e o restante Ted Hughes conseguiu recuperar e guardou, liberando-os para publicação pouco antes de sua própria morte. Em 2000, foram publicados sob o título *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. Entretanto, a última parte – a partir de 1962 – Ted Hughes a destruiu e se justificou dizendo que foi para proteger os filhos.

Enfim, a tradução – sem dúvida – deixava Ana Cristina feliz porque agia como um suplemento, uma urgência que a deixava menos ou mais (in)feliz:

Entrei numa de trabalho involuntário, já escrevi 2 *essays* e encaminhei meia tese (K. Mansfield). Estou me divertindo muito fazendo tradução, fico absorvida e feliz. Estou meio que namorando o inglês que mora no andar de baixo [...] Desde que eu me ocupe... [...] O fato é que estou me sentindo mais interessada em ficar ocupada.³⁵¹

Esse fragmento é de uma carta para Heloisa em 28 de maio de 1980; em 13 de junho de 1980 ela continua a ênfase na tradução, que, agora, está centrada em Augusto de Campos: “Estou escrevendo sobre as traduções do Augusto de Campos dentro do projeto lá deles. Me cansa um pouco, é que eu preciso inventar ensaio. Bom é traduzir. Técnica é para fora”.³⁵²

É verdade que ela se encontrava em um contexto que incitava os intelectuais brasileiros a envolver-se com os trabalhos de tradução. Nesse cenário, dos anos 1970 até o início dos anos 1980, os estudos da tradução tiveram sua mais notável expressão

³⁵¹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 58.

³⁵² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 61.

nos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, cujo trabalho revolucionário, pautado na recriação do texto-fonte, relacionava-se ao movimento concretista dos anos 1950, por eles iniciado juntamente com Décio Pignatari. Bebendo na fonte do nosso Modernismo e no projeto antropofágico de Oswald de Andrade, os irmãos Campos consideravam a atividade de tradução como um processo de *devoração*, enriquecendo, assim, a língua e a literatura do contexto da tradução. Essa foi uma contribuição significativa no campo da teorização, bem como no da prática tradutória de obras de Pound, Rimbaud, Octavio Paz, Maiakovski, Marianne Moore, Lewis Carol, Ovídio, Dante, entre outros.

Em junho/julho de 1983, publicou o ensaio “Bonito demais”, no *Jornal Leia Livros*, a respeito de “um livro precioso: o *Mais provençais*, uma belíssima edição bilíngue de poesia provençal traduzida por Augusto de Campos”,³⁵³ a respeito do qual tece os melhores elogios: “[...] pede homenagem. Augusto é tradutor admirável [...] Basta ver o seu *Verso reverso controverso*, de 1978, coletânea de poemas traduzidos atravessada por uma didática estritamente poundiana e por soluções impecáveis”.³⁵⁴

Estudiosa e leitora assídua de tradutores em evidência, ela acompanha o pensamento já um tanto transformado de Augusto a respeito da tradução como ato (também) político: traduzir poesia, para ele, “não é exercício de divulgação; é sim um modo de ler criticamente a obra, ‘quem sabe até revivê-la em alguns momentos privilegiados’”.³⁵⁵

Bem, se ela prefere traduzir, mas precisa ocupar-se de qualquer maneira escrevendo ensaios, nem sempre eles são a respeito de tradução. Um tema que a interessava e sobre o qual muito escreveu foi a escrita feminina. Em 1979, publicou nos *Cadernos de Literatura e Ensaio*, da Brasiliense, o texto: “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”.³⁵⁶ O texto inicia com um questionamento: Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina?

Ana toma dois exemplos de escritoras brasileiras para tentar estabelecer algum parâmetro para a questão: Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles. Ela comenta não só os poemas como os prefácios dos livros *Flor de poemas*, de Cecília, e *Miradouro*

³⁵³ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 254.

³⁵⁴ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 254-255.

³⁵⁵ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 255.

³⁵⁶ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 224-232.

e outros poemas, de Henriqueta que são, respectivamente, "Poesia do sensível e do imaginário" e "Do real ao inefável". As imagens estetizantes são "puras, líquidas, tênues e etéreas. Tons fumarentos. Nebulosidades. Reflexos crepusculares. Luz mortiça, penumbra. Formalmente, uma poesia sempre ortodoxa, que passou ao largo do modernismo".³⁵⁷

Sobre Henriqueta, Ana afirmava que ela insistia numa "poesia metonímica, de interiorização, aprofundamento, abstração, em que a natureza aparece em flocos, resíduos, gotas de orvalho, voz de luar, chuva triste, espuma entre os dedos, pássaro esquivo, bolhas desvanescentes. Movimento: elidir o visível. Dissolver. Abstrair".³⁵⁸

Enfim, a poesia erudita das duas se aproxima do senso comum sobre o poético e o feminino: "uns veem na delicadeza e na nobreza de sua poesia algo de feminino; outros silenciam qualquer referência ao fato de que se trata de mulheres, como se falar nisso fosse irrelevante ante a realidade maior da Poesia".³⁵⁹

Cecília Meireles não é objeto de estudos nesta pesquisa, entretanto, é relevante saber que Ana Cristina Cesar se interessava não somente por quem tinha algo em comum com seu próprio fazer poético, mas pelo acervo intelectual brasileiro em geral e, nele, pela obra de Henriqueta Lisboa. Essa poetisa traz, em sua vida e obra, afinidades com Ana Cristina em sua relação com a força com que a escrita acontece em sua vida e na intensidade com que mergulhou no trabalho de traduzir poetas estrangeiros. O afeto da melancolia também as une. Essas afinidades serão abordadas no item a seguir.

³⁵⁷ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 225.

³⁵⁸ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 225.

³⁵⁹ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 225.



© ACERVO DE ESCRITORES MINEIROS - UFMG

“Hoje acordei com vontade de escrever o poema total...”

Por volta de 1979, Ana Cristina Cesar vivia em um momento que foi de reação ao hermetismo da teoria estruturalista e à noção difundida de estabilidade e centralidade da linguagem. A subversão das estruturas da linguagem beneficiou não somente o pós-estruturalismo.

[...] de todas as oposições binárias que o pós-estruturalismo buscou desfazer, a oposição hierárquica entre homens e mulheres era talvez a mais virulenta. [...] A mensagem do movimento feminino, tal como interpretada por pessoas fora dele, não era apenas a de que as mulheres deviam ter igualdade de poder e de condição com os homens – era um questionamento desse poder e dessa condição.³⁶⁰

Nesse contexto, as principais reivindicações das mulheres referiam-se à sexualidade, ao direito ao prazer e ao aborto. Os estudos de gênero surgidos no fim dos anos 1970 na Inglaterra tiveram grande relevância, e Ana Cristina se encontrava em território inglês nessa época. Paralelamente ao movimento feminista, surgiram duas vertentes da crítica literária feminina – uma anglo-americana e outra francesa –, cujo objetivo comum era contestar a estrutura androcêntrica que, praticamente, sustentava o sistema social. Foi então que a tradução começou a exercer um papel significativo como instrumento de resgate da voz silenciada da mulher, ao quebrar fronteiras linguísticas e geográficas, permitindo o acesso ao pensamento e às teorias críticas vigentes, a divulgação de textos, entre outros, buscando, inclusive, conscientizar as mulheres do seu papel na economia, política e sociedade.

Dentro do contexto vigente, Ana Cristina Cesar também escreveu e publicou artigos nos quais aborda a questão da escrita feminina, não se dedicando a uma escrita engajada nas reivindicações das mulheres, entretanto. Ela procurava compreender, por meio da leitura de escritoras, o significado de uma “escrita feminina” para a qual chega a definir algumas características. Porém, como se sabe, esse é um tema polêmico que movimenta vários estudos e que ainda vai perdurar, em decorrência das várias vertentes que o abordam.

³⁶⁰ EAGLETON. *Teoria da literatura*: uma introdução, p. 206.

Vale dizer que o fato de escrever sobre o tema demonstra o quanto ela era uma mulher atenta às questões do seu tempo e à sua condição feminina, bem como atenta, ainda, ao cenário da tradução, às novas teorias e ao que havia de mais inovador. Nesse sentido, pode-se dizer que mais que uma mulher do seu tempo, ela foi uma mulher à frente do seu tempo.

A importância dessas colocações reside na confirmação de que, embora inserida nesse contexto, Ana Cristina Cesar procurava resposta para questões subjacentes ao movimento feminista e que fazia sentido em relação ao seu próprio movimento interior como poetisa. Em decorrência, ela inicia o ensaio citado “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” – com a questão: “Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina?”³⁶¹. Como se pode notar, ela estava interessada mais pelas questões de ordem estética.

Entre as brasileiras, ela lê Henriqueta Lisboa, uma mineira que, além de trazer em sua poesia, também, o *topos* da morte avança pelo campo da tradução, selecionando, em sua maioria, aqueles que com ela se identificam em seu fazer poético. A obra de Henriqueta Lisboa é, evidentemente, reflexiva de uma angústia existencial profunda evidenciada pela temática constante – exaustiva mesmo – da morte. Pode-se dizer que ela demonstrava ter certa noção de suas questões existenciais ao se apresentar como “quem fez do silêncio e da sombra sua morada”³⁶².

Livros como *Prisioneira da noite* (1941), *A face lívida* (1945) e *Flor da morte* (1949) são os mais significativos em relação ao que se pode compreender sobre o que ela quis dizer com essa declaração. Esse último, em cujo título se encontra a chave de leitura, apresenta-se numa concentração de sensações e emoções que a morte desperta no ser humano, cujo sujeito da escrita demonstra ter certa relação de intimidade com a morte. Carlos Drummond de Andrade comenta que, aliada à estrutura, essa obra é trás um tom singular e se constitui, organicamente, de um só poema:

[...] uma só é a matéria do livro, como é única a sua essência, a inspiração que o ditou, o clima espiritual em que foi elaborado, única a preocupação de quem o escreveu, ou, melhor dito de quem o

³⁶¹ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 224.

³⁶² LISBOA. *Vivência poética: ensaios*, p. 11.

viveu. O livro de Henriqueta Lisboa é uma persistente, ondulante e apaixonada meditação sobre a morte. Quase que o poderíamos chamar: tratado poético da morte ³⁶³.

O vazio, o silêncio, a ausência, anunciam em *Flor da morte* um grito que, paradoxalmente se faz ouvir desse mesmo silêncio, embora o poema “O saltimbanco” traga um aparente caráter lúdico, no qual o eu lírico brinca com a morte:

O saltimbanco

Brinca com a morte o saltimbanco
Que morte? A de soltos cabelos
E corpo elástico de onda,
Gêmea, esposa, parelha?

Será morte igual à outra,
Esta com que o saltimbanco
Brinca, nos fios arisco,
Dançante na bicicleta,
No galope do ar com flores
Vencendo de um salto a abóbada?

Será outra, acaso fúlgida
Como os acenos da turba
Enlouquecida de vinhos
Em cascatas despenhando-se
Pelas montanhas da aurora?
Será mais bela que a vida
A morte do saltimbanco
Ofélia sorrindo n'água
Com fascínio de amante
E seios deliquescentes?

Ah! O saltimbanco brinca:
Lírio em voo de núpcias. ³⁶⁴

Essa ideia da morte como “gêmea”, “esposa”, “parelha”, dissemina-se em outros textos, às vezes com um amante esperado, tal como no poema abaixo cuja relação de intimidade com a morte é quase erótica:

Vem doce morte.

Vem doce morte. Quando queiras.

³⁶³ ANDRADE. *Poesia e prosa*, p. 883.

³⁶⁴ LISBOA. *Flor da morte*, p.15.

Ao crepúsculo, no instante em que as nuvens
Desfiam pálidos casulos
E o suspiro das árvores – secreto
– não é senão prenúncio
De um delicado acontecimento.
[...]
Tenho o corpo tão leve (quando queiras)
Que a teu primeiro sopro cederei distraída
Como um pensamento cortado
Pela visão da lua
Em que acaso – mais alto – refloresça ³⁶⁵.

Há uma aparente tranquilidade em aguardar a morte, reforçada pela expressão que se repete “Quando queiras”. Entretanto, na segunda estrofe citada, esse corpo “tão leve” está à mercê do “primeiro sopro”, ao qual cederá “distraída”. Essas expressões apontam para algo da ordem da surpresa, algo inesperado.

Em analogia, cito um poema de Ana Cristina Cesar que, apesar de exalar angústia, deixa ver que a escrita ao invés de exercer um papel de âncora, faz com que o eu lírico se sinta inseguro (“solta”):

Vacilo da vocação

A poesia não – telegráfica – ocasional –
me deixa sola – solta –
a mercê do impossível –
– do real ³⁶⁶.

O movimento poético, aqui, sinaliza uma perda que não permite, contudo, que as palavras tragam consolo. A mensagem explícita está na emanção de um vazio que a poesia, ao invés de exercer a função de um porto seguro, deixa o sujeito lírico “à mercê do impossível, o real” (a morte).

A reincidência do tema na obra de Henriqueta Lisboa denuncia a obsessão mórbida que, ao se apresentar em “O Saltimbanco”, o tom lúdico se traduz no jogo de sedução que se estabelece entre o saltimbanco e a morte.

Tal como Ofélia, personagem de Shakespeare que se entregou à morte ao deixar-se levar pela água de um rio à espera do fim, o saltimbanco se entrega ao risco cada vez que faz uma acrobacia. O eu poético constrói a imagem de uma sedução

³⁶⁵ LISBOA. *Flor da morte*, p. 15-16.

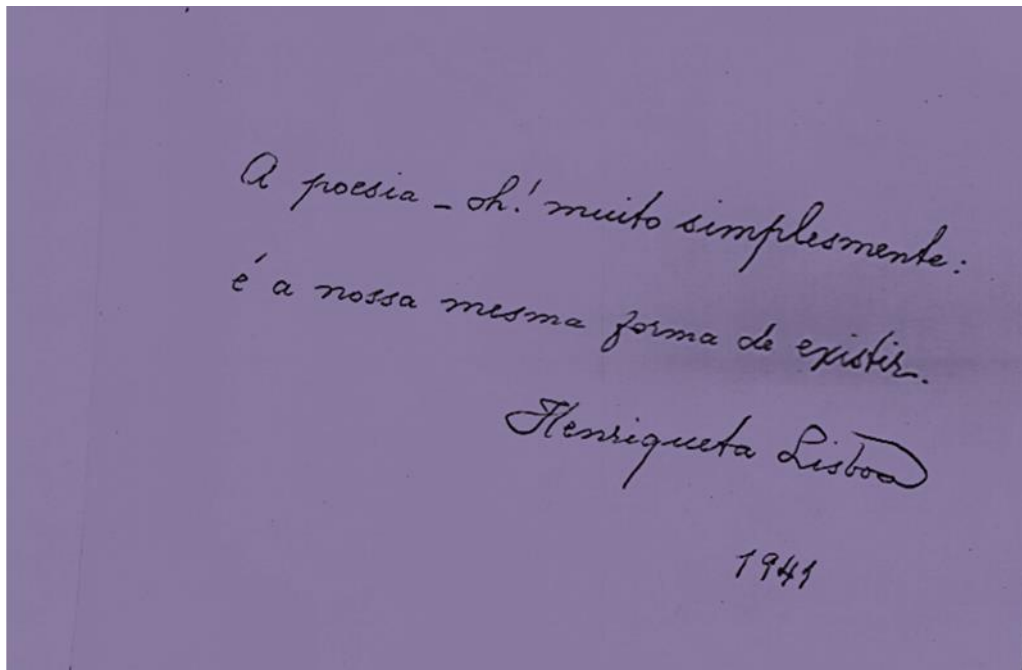
³⁶⁶ CESAR. *A teus pés*, p. 58.

mútua: o prazer aventureiro de desafiar a morte impele o acrobata como se a própria morte o seduzisse; por outro lado, há construção de imagem da morte também seduzida pela possibilidade de tirar a vida do saltimbanco a cada salto realizado. Esse momento de *beirabismo*, o eu poético remete à ideia de consumação ou núpcias: "lírio em voo de núpcias".

Em sua obra como um todo, ela parece ter percorrido um caminho em busca da sublimação de alguma dor indecifrável ao buscar, por meio da escrita poética, de "sua poesia fatalizada",³⁶⁷ um diálogo constante com o silêncio. Ana Cristina Cesar, como se pode observar no pequeno poema citado acima, também focava a escrita como se necessitasse sublimar algo, no entanto, não somente neste poema, aponta para o fracasso da escrita..

De silêncio, no sentido de muito reservada, a vida pessoal de Henriqueta foi plena. Considerada sempre como uma mulher "recatada e discreta", ela se esquivava de falar da sua vida pessoal, a não ser relacionada à escrita, tal como no pequeno manuscrito abaixo:

³⁶⁷ ANDRADE. Mário. *Querida Henriqueta*, p. 156.



Anotação manuscrita

Fonte: Série esboços e notas. AHL/AEM/CELC/UFMG

Apesar do epíteto de “Poeta da morte” que teve repercussão a partir da publicação de *A face lívida* e *Flor da morte*, ela costumava negar, nas entrevistas, essa imagem, bem como a de “bicho do mato”. Abaixo, o recorte de um texto de Roberto Drummond e Evandro Santiago sobre ela:

Ela toca muito as mãos e algum susto anda por seus olhos, talvez por sentir que, pela primeira vez, terá de falar da própria vida. Na poltrona em que está assentada, com seu vestido que esconde os joelhos, parece preocupada. Aqui neste apartamento onde tudo é muito limpo, ela vive só com seus livros. Para conversar tem apenas a empregada [...].³⁶⁸

A maneira como os entrevistadores descrevem a poetisa e o ambiente parece a descrição de uma fotografia e a expressão “algum susto anda por seus olhos”, lembra a foto expressiva de Ana Cristina apresentada no Capítulo 1, de olhos arregalados.

³⁶⁸ DRUMMOND; SANTIAGO. *Henriqueta Lisboa: do fundo do azul do mundo*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 4 maio 1969. p. 10.

O fato de Henriqueta ser uma mulher solitária tem sua importância, pois contribui para a compreensão dos reflexos de seu cotidiano na obra por meio das metáforas que evidenciam o vazio, o silêncio, a solidão, metáforas essas disseminadas por toda a sua obra à qual se dedicou desde a década de 1920, quando já publicava seus poemas em jornais, dando início a uma vasta produção que se estendeu até sua morte, em 1985.

Assim como Ana Cristina, a extensão da sua obra (guardadas as devidas proporções, pois Ana morreu jovem) aponta para a necessidade de preencher o vazio com uma atividade que lhe era essencialmente vital, como comprovam suas afirmações. Seu vasto legado escrito comprova essas observações: escreveu 15 livros de poesia (e várias antologias) ensaios críticos, muitas traduções e antologias de literatura infantil. Manteve também uma vida intelectual intensa, vastíssima troca de correspondência, não só com escritores de renome na literatura brasileira como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, mas também com poetas estrangeiros por ela traduzidos ou não incluindo aí quem ela mais traduziu: Gabriela Mistral.³⁶⁹

Mineira de Lambari, Henriqueta Lisboa (1904-1985) forma-se Normalista pelo Colégio Sion de Campanha, mudando-se para Belo Horizonte em 1935, exercendo as atividades de poetisa, tradutora, ensaísta, inspetora de ensino, entre outras. Em 1963 é eleita a primeira mulher para a Academia Mineira de Letras; recebe o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto da sua obra em 1984.

De acordo com o site oficial do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais,³⁷⁰ encontra-se ali a sua coleção bibliográfica que se compõe de 4.637 livros, 3.101 periódicos, bem como a Coleção Documental composta de 8.086 documentos (correspondência particular e burocrática, iconografia, originais, mobiliário, quadros, produção intelectual titular e de terceiros, prêmios e homenagens, documentos pessoais, etc.).

³⁶⁹ A respeito de sua correspondência, ver PAIVA, *Nos bastidores do arquivo literário – Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*. Tese de doutorado, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

³⁷⁰ <<http://www.lettras.ufmg.br/aem/henriqueta.html>>

Apesar de toda a carga mórbida da sua poética, a temática da morte se mostra diluída algumas vezes, amenizada por um tom que se reveste de certa quietude, certo apaziguamento. Talvez seja o que aponta, em sua poesia, uma atitude singular no trato com a morte e que faz com que se observe um movimento poético que caminha, talvez, para a elaboração do luto.

Há momentos em que nota-se um eu lírico vacila entre o temor e desejo da morte, como no poema de *A face lívida*, livro com que homenageou seu grande amigo Mário de Andrade (e, segundo dizem, seu grande amor platônico):

Dama de rosto velado

Dama de rosto velado
Sempre de esquelha a meu lado.
Ainda a verei pela frente.
Talvez na próxima esquina,
talvez no fundo dos tempos.
Dama de sopro gelado
sustenta-se dos meus gastos.
Seiva de que vivo é o campo
de que recolhe as espigas.

Dama de luto fechado
Caminha pelos meus passos.
Um dia nos deteremos:
eu estarei estendida,
ela será fraticida.
Dama de rosto velado
Sempre de esquelha a meu lado³⁷¹.

Observa-se, nesse poema, a dualidade em relação à espera da “dama de rosto velado”: ora certo temor – com a repetição de “sempre de esquelha a meu lado” com que abre e fecha o poema –, ora ela é desejada.

Ana Cristina, nesse aspecto, não demonstra em seus poemas a espera da morte. Ao contrário, ela demonstra mesmo é querer ir ao seu encontro, mergulhar em seu silêncio, com a repetição insistente de um passado não-lembrado e que presentifica-se, entretanto, pelo *topos* da morte:

Queria falar da morte
e sua juventude me afagava.

³⁷¹ LISBOA. *A face lívida*, p. 18.

Uma estabanada, alvíssima,
um palito. Entre dentes
não maldizia a distração
elétrica, beleza ossuda
al mare. Afogava-me.³⁷²

Este é um dos últimos poemas de *A teus pés*, cuja segunda edição havia sido editada no início de outubro, mês em que ela se suicida. Nesse mesmo livro:

Recuperação da adolescência

é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço”³⁷³

Aqui, nota-se a ausência de uma âncora, onde o/a adolescente pudesse recuperar seu porto seguro. Essa é a diferença radical entre as duas poetisas em relação ao futuro: em Henriqueta há uma ideia de que a morte virá e que será, inclusive, bem vinda. Em Ana Cristina, a morte é sempre sofrimento, sempre angústia e ela, com frequência, faz um jogo de palavras com os vocábulos patos/pathos que passeia não despercebido pelo livro *Cenas de Abril*, pelas cartas, entre outros.

Cito algumas: “De repente faço uma anticarta, antídoto do pathos”;³⁷⁴ “Na universidade tem um lago com patos e é muito triste quando desce uma neblina como hoje”³⁷⁵ ou ainda:

Houve um carteiro que foi enfim processado por enterrar as cartas de cada dia no porão da casa; ele enterrava e passava o resto da jornada vadiando contente pelas redondezas de uma cidade chamada Bradford-on-Avon que tem várias excelências turísticas de séculos atrás e uma vista magnífica do alto do monastério de Saint Mary. Uma dessas que ele enterrou no mês de maio continha todo o meu pathos derramado, belo e secreto com os fatos.³⁷⁶

No “Depoimento no curso ‘Literatura de Mulheres no Brasil’”, ela responde a pergunta sobre o vocábulo *pato* em *A teus pés*. Trata-se de um longo trecho, no qual ela tenta disfarçar o porquê desse uso reiterado, dizendo, inclusive, que nem sabe por

³⁷² CESAR. *A teus pés*, p. 77.

³⁷³ CESAR. *A teus pés*, p. 87.

³⁷⁴ CESAR. *A teus pés*, p. 132.

³⁷⁵ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 32.

³⁷⁶ CESAR. *A teus pés*, p. 134.

que falou tanto em pato: “Pato é uma porção de coisas, é *pathos*, é um certo drama que você vive...”.³⁷⁷

Se, para Ana Cristina, a poética sobre a morte, o silêncio, o vazio, a noite parecia revelar o caminho “a mercê do impossível – do real” – como um *pathos* –para Henriqueta Lisboa já revela uma espera que aparenta, muitas vezes, uma resignação: “quando quiseres”.

Assim também como Ana Cristina, Henriqueta parece ter procurado, nos poetas traduzidos, o tema que atravessa sua própria obra, buscando esse trabalho em seis línguas: inglês, espanhol, francês, italiano, alemão e húngaro. O que as diferencia é a “mania” de Ana Cristina mesclar as línguas em um mesmo texto.

Essa tarefa – de tradução – como se sabe, é duplamente criativa, pois o tradutor de poesia, além de mergulhar na criação do outro ainda tem que colocar de si mesmo e essa parece ter sido a sua motivação.

A respeito das traduções, em Nota dos Organizadores do livro *Henriqueta Lisboa – Poesia Traduzida*: “Da lavra de Rosália de Castro, Henriqueta transcreveu o poema XXXV, do livro *Cantares Gallegos*, e contido em suas *Obras Completas* [...], com o título de ‘Cantiga’”.³⁷⁸

A expressão usada – “transcreveu” – aponta para a ideia de que Henriqueta foi mais que uma simples tradutora, pois, conforme já explicitado tanto em relação a Sórora Juana (p.120), quanto a Ana Cristina César (p. 175), segundo Henri Meschonnic no texto “Traduzir é Escrever”, a essência desse trabalho se resume assim: “Traduzir só é traduzir quando é um laboratório de escrita. De outro modo é decalque. Uma tarefa executada. Pelo signo”.³⁷⁹

E Henriqueta não fez, de maneira alguma, “decalque”. O vocábulo “transcrever”, usado por Marques e Farias, tem sua origem no legado de Haroldo de Campos à teoria da tradução poética. Como se sabe, esse pensador, teórico, tradutor poliglota e crítico literário, ocupa um lugar de destaque tanto no Brasil quanto no exterior entre os poetas pensadores sobre o trabalho de tradução. No extenso panorama da discussão

³⁷⁷ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 263.

³⁷⁸ MARQUES; FARIAS. *Henriqueta Lisboa. Poesia traduzida*, p. 14.

³⁷⁹ MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p. 269.

sobre recriação poética, seus textos evidenciam um pensamento sobre essa tarefa para a qual ele usa o significante “transcrição”.

Para chegar a essa ideia, ele faz um corte sincrônico na história da literatura para eleger – em seu *paideuma* – Ezra Pound, Romain Jakobson e Walter Benjamin a partir dos quais situa a transcrição. *Grosso modo*, pode-se dizer que, fundamentado na ideia de Ezra Pound de que poesia é o que resta de uma tradução – poesia seria o intraduzível – Haroldo de Campos tornaria o intraduzível = traduzível. A esse movimento ele denomina “transcrição”.

No texto “A poética da tradução” – do livro *A arte no horizonte do provável* – ele estabelece um paralelo entre as traduções de Hoelderlin (da *Antígona* de Sófocles, principalmente, que na época causaram estranhamento em poetas como Schiller e Goethe) e as traduções de Pound. Para Campos,

Se Hoelderlin é um tradutor exegeta, pratica uma espécie de tradução litúrgica, transubstancia a linguagem do original na linguagem da tradução como o oficiante-hermeneuta de um rito sagrado que procurasse conjurar o verbo primordial [...] Pound, ao contrário, é um tradutor pragmático, laico, exercendo a tradução como uma didática, como uma forma crítico-criativa de reinventar a tradição. Mas ambos se assemelham pelos resultados a que, por diverso caminho, acabaram chegando. Traduzir a forma é, para ambos, um critério básico.³⁸⁰

Quando Haroldo define “o instinto divinatório de Hoelderlin [que] arrancou do texto grego” (*Antígona*, de Sófocles) aquela “*palavra vermelha* – aquela *fala que se turva de vermelho*”,³⁸¹ ele está querendo dizer que prevaleceu a intuição do poeta em relação à força do original:

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica.³⁸²

Assim, conclui Campos, nesse mesmo parágrafo, que pode resultar um efeito de “estranhamento”, quando o tradutor “alarga as fronteiras de sua língua e subverte-

³⁸⁰ CAMPOS. *A arte no Horizonte do provável*, p. 97-98.

³⁸¹ CAMPOS. *A arte no Horizonte do provável*, p. 98.

³⁸² CAMPOS. *A arte no Horizonte do provável*, p. 100.

lhe os dogmas ao influxo da sintaxe e da morfologia estrangeiras”. Hoelderlin, que se preocupou mais com a literalidade da forma, levando suas traduções às consequências mais radicais dessa concepção metodológica, não foi bem entendido na época. Campos, inclusive, lembra o leitor sobre o veredito de Silvio Romero para as traduções do maranhense Odorico Mendes: “monstruosidades escritas em português macarrônico”:³⁸³

Odorico que, com todas as suas passagens frouxas ou de mau gosto, produziu também altos momentos de poesia [...] cujo labor era orientado por um sentido criativo de tradução da forma (acusam-no de ter latinizado o português nas suas traduções do latim, e de ter helenizado, nas de grego, reparos que seriam havidos por Pannwitz e Benjamim como provas da clarividência do tradutor) meree ter o seu legado reestudado e reconsiderado. [...] Ei uma lição que já se pode tirar da escandalosa e escandalizada gargalhada oitocentista ante a palavra vermelha de Hoelderlin.³⁸⁴

Enfim, Campos esclarece que o seu texto “A palavra vermelha de Hoelderlin” visa a apresentar uma tentativa de recriação em português da cena inicial do Primeiro Ato da *Antígona*, que ele intitula: *Antígona de Hoelderlin*,³⁸⁵ pois “o texto do genial poeta alemão é, por sua vez, um original”. Donde se deduz que “transcriar” pode também ser o ato de transformar a tradução (de Holderlin, no caso) em original da tradução (de Haroldo de Campos).

Assim, retomando o comentário sobre a tradução de Henriqueta Lisboa, embora a expressão “transcriar” tenha sido usada especificamente em relação a Rosália de Castro, como um todo, certamente o seu trabalho de tradução foi relevante. Mais importante, entretanto, para esta pesquisa, é o fato de que algo nos poetas traduzidos a atrai, a seduziu para que os seus poemas a tenham escolhido (e vice-versa). Segundo Meschonnic:

O paradoxo da tradução é que ela deve, em si própria, ser uma invenção de discurso, se o que ela traduz o foi. Há uma relação muito forte e escondida entre escrever e traduzir. Se traduzir não realiza esta invenção, não corre este risco, o discurso não é mais que da

³⁸³ CAMPOS. *A arte no Horizonte do provável*, p. 101.

³⁸⁴ CAMPOS. *A arte no Horizonte do provável*, p. 101.

³⁸⁵ CAMPOS. *A arte no Horizonte do provável*, p 102-107.

língua, o risco não é mais do que o já experimentado, a enunciação não é mais do que o enunciado³⁸⁶.

Uma leitura atenta ao trabalho que Henriqueta produziu com os poemas estrangeiros aponta que ela, assim como já apontado em relação a Ana Cristina Cesar, muitas e muitas vezes foi escolhida mesmo, ao ser seduzida pela escrita de poetas que traziam certas características análogas às de sua própria obra. Sobre Rosália de Castro (séc. XIX), citada acima, sua obra é atravessada pelas marcas das circunstâncias trágicas de sua vida: sua origem, os problemas econômicos, a perda de filhos e sua frágil saúde. Segundo consta, *Cantares Gallegos* foi o primeiro livro escrito em galego quando essa língua já era considerada extinta. Rosália faleceu aos 48 anos de idade e, assim como Henriqueta, de câncer.

Gabriela Mistral, de quem traduziu mais de 100 poemas, grande parte deles versa sobre a temática da morte, amargura, tristeza, infância, a morte na infância, a exemplo de: *Hallasgo, Rocío, Canción de la Muerte, Canción Amarga, Los sonetos de la Muerte 2, Miedo, Canción de las Muchachas Muertas, La Muerte-niña, Poemas de la Madre más Triste, El dolor eterno, Lápida Filial, Mi Canción*, para citar alguns. Todos eles se encontram no livro já citado: livro *Henriqueta Lisboa – Poesia traduzida*.

De Dante Alighieri ela traduziu 14 cantos da Divina Comédia e mais três sonetos da *Vita Nuova*, material inédito incluído nesse mesmo livro, conforme explicam os organizadores.³⁸⁷ Ela havia começado a traduzir “O Paraíso”, porém abandonou o trabalho para dedicar-se ao “Purgatório”, ao qual se dedicou durante anos. Em texto dirigido a Edoardo Bizzari, com o qual trocou cartas, buscando, no diálogo, aperfeiçoar a tradução, ela diz:

O Purgatório é a casa do poeta. Sei que também o inferno, com seus embates de paixão. E o Paraíso também, com seus êxtases. Mas diz e repete meu coração que o Purgatório é a casa natural do Poeta. E aqui mora e demora o poeta nas pegadas do Irmão Maior, com seu coração sofrido porém não desamoroso. Aqui se restauram suas forças, daqui parte para novos degraus de purificação e mansuetude. Nessas plagas encontra velhos amores sempre verdes, mortos amigos sempre vivos, confidentes, repletos de complacência, mestres de amor. [...] O Purgatório é o reino do fazer [...] Aqui se carregam pedras de construção, pedras semelhantes em cor, peso e

³⁸⁶ MESCHONNIC. *Poética do traduzir*, p. 270.

³⁸⁷ MARQUES; FARIAS. *Henriqueta Lisboa*. Poesia traduzida, p. 14-15.

tamanho, às que encontramos cada dia nos caminhos do tempo. [...] Por isso aqui permaneço com minha lâmpada acesa, meus dedos tateantes ao longo das rochas, minha frágil voz seguidora da voz primeira, **para melhor sentir em mim mesma, na língua materna** (grifo meu), o segredo da beleza e da arte – essa água inefável sempre a fluir e a fugir do manancial.³⁸⁸

O trecho em negrito, dito quando ela traduzia Dante Alighiere, pode ser tomado como uma resposta a uma das questões desta pesquisa: o que será que certos poetas procuram em outra língua? O que não conseguem encontrar na língua materna? Esse seria o seu Purgatório? Viver *entre* ou *em meio a* línguas diversas procurando nelas a palavra materna? Fico propensa a perguntar: em busca da palavra vermelha de Hoelderlin? A *língua pura* à qual se refere Benjamim? Ou tudo isso como uma âncora onde se atracar e não se deixar perder no *beirabismo*?

Entre os vários poetas da época tais como Lope de Vega e Luís de Góngora que também traduziu, a *Divina Comédia* deve ter lhe causado grande inquietação já que ela traduziu, inicialmente, o “Inferno” e, em seguida, consome anos de sua atividade de tradução debruçada sobre o “Purgatório”. O que teria mantido a escritora entre o “Inferno” e o “Paraíso”?

Interessante é estabelecer uma analogia com Sórora Juana Inés de la Cruz, cuja opção pelo convento lhe deveria trazer o céu – o paraíso na terra – trouxe-lhe, entretanto,, um esforço enorme para conciliar o hábito religioso e a escrita. Pode-se dizer que esse foi o seu purgatório na terra, tendo em vista tudo o que vivenciou enquanto esteve sob a disciplina do convento que levava o nome daquele a quem intitulava “meu pai, São Jerônimo”. Seu purgatório – o seu *beirabismo*.

A propósito, na obra de Henriqueta há recorrência de afirmativas com: “há uma proximidade de flor e abismo”,³⁸⁹ expressão que marca, sistematicamente, sua obra em relação ao que ela afirmou sobre escrever poesia: é como viver entre “a tormenta e o júbilo”.

Leitora atenta dos poetas traduzidos, Henriqueta mergulha no mundo e na técnica deles, o que a impele sempre mais e mais a buscar o convívio e o diálogo epistolar, procurando aperfeiçoar-se em relação às questões estilísticas e técnicas, de

³⁸⁸ MARQUES; FARIAS. *Henriqueta Lisboa*. Poesia traduzida, p. 44-45.

³⁸⁹ LISBOA. *Flor da morte*, p. 12.

procedimentos linguísticos e retóricos, dos aspectos semânticos e sintáticos referentes à poesia de cada um dos poetas traduzidos.

No livro *Convívio poético*, bem como em outros livros de ensaios, encontram-se ensaios sobre Dante Alighieri, Gabriela Mistral, Ungaretti, Jorge Guillén, Alfonsina Storni, entre outros, contendo inúmeras observações sobre o estilo, o trabalho deles com a linguagem, suas predileções temáticas e concepções de poesia.

Entre os poetas de língua espanhola, traduziu um poema de Delmira Agostini (1886-1914), poetisa uruguaia, intitulado *Lo Inefable*, tema, como já dito, caro a Henriqueta:

O inefável

Morro de estranho mal. Não, não me mata a vida
A morte não me mata e nem me mata o amor.
Morro de um pensamento mudo como ferida.
Não sentistes jamais aquela estranha dor

De um pensamento imenso enraizado à vida
Devorando alma e carne e não alcança a dar flor?
Nunca levastes dentro uma estrela dormida
Por inteiro a abraçar-vos sem nenhum fulgor?³⁹⁰.

Nesses versos, pode-se observar a semelhança com a poesia de Henriqueta, por meio do tema da morte, na maneira como aborda a temática no uso reiterado de negativas, na contraposição de ideias.

Do poeta húngaro Sándor Petöfi (1823-1849), "dotado de uma dicção própria [...] falando de sentimentos pessoais",³⁹¹ ela traduziu um fragmento do extenso poema narrativo *The Apostle*, intitulando-o "Último acalanto":

Último Acalanto

Adormeceste,
meu menininho?
Sonhas talvez?
[...]
Pois que na terra
sequer dormiste.
Tua mãe te embala
tua mãe te abraça
vela-te o sono,
[...]

³⁹⁰ MARQUES; FARIAS. *Henriqueta Lisboa*. Poesia traduzida, p. 237-238.

³⁹¹ MARQUES; FARIAS. *Henriqueta Lisboa*. Poesia traduzida, p. 213.

A terra negra
nos quer tragar.
O céu resplende
quando o crepúsculo
o beija. Entanto
se agora beijo
tua face tenra
ela não brilha.
Ah, se sorrisses
ainda uma vez
para o sorriso
de tua mãe
[...] ³⁹².

O trecho traduzido é carregado de certa tristeza e saudade pela perda de um filho que parece nem ter existido (“pois que na terra sequer dormiste”), tema também presente na obra de Henriqueta. Retomo *Flor da Morte*, a título de exemplificação, em outros dois poemas: “Acalanto do morto” e “E uma criança”.

E uma criança.
Por que tantos soluços?
E uma criança. Brincou
E adormeceu.
[...]
Dancem de modo tão perfeito
(nos lábios coral e pérola)
que a criança dormida sonhe
e murmure consigo: a morte,
como é bela ³⁹³.

No excerto, uma criança brincou e adormeceu. Por meio de certo eufemismo - Brincou e morreu, o eu lírico parece vislumbrar alguma doçura na morte.

Destacam-se pelo *topos* da morte, obras como *Prisioneira da Noite*, *A Face Lívida* e *Flor da morte*, embora o tema esteja presente em quase todos os livros. Em *Prisioneira da Noite*, de 1941, há evidentemente o cultivo da amargura e a morte aparece sob uma perspectiva de distanciamento, sem que haja envolvimento direto com o tema, revelando-se, contudo, um sentimento marcado pelo desamparo diante de um mundo em processo de assassinio (escrito entre 1935 e 1939, período que antecedeu o holocausto na Segunda Guerra Mundial); *A Face Lívida*, de 1945, escrito, portanto, durante a Segunda Guerra, no qual a poetisa ressalta a solidão, reforçada pela perda de seu grande amigo (e, segundo dizem, seu grande amor platônico) Mário

³⁹²MARQUES; FARIAS. *Henriqueta Lisboa. Poesia traduzida*, p. 214-215.

³⁹³LISBOA. *Flor da morte*, p.12.

de Andrade; *Flor da Morte*, de 1949, considerado por Carlos Drummond de Andrade “um tratado poético sobre a morte”, sendo que várias análises afirmam que o livro sugere a aceitação da morte, apresentando traços do cristianismo da poetisa que a teria ajudado a aceitar a transitoriedade da vida e a eternidade do espírito.

Entre os vários textos de Fábio Lucas a respeito de Henriqueta Lisboa, em “O ser da poesia”, artigo publicado no *Estado de Minas*, ele diz que ela apresenta um questionamento filosófico do mistério ontológico que se evidencia no jogo dialético de vida e morte, de ser e não-ser. Ele conclui que na própria construção lexical e sintática, nas ambiguidades nas quais se fundamentam seus textos, há simbolização do ato do inefável apresentando a poesia como a única alternativa para a morte.³⁹⁴

A respeito de *Prisioneira da noite*, ele afirma que o misticismo religioso nesse livro seria uma manifestação estética de seu desapontamento pelos sonhos irrealizados da infância e pelo fracasso das aspirações amorosas da juventude. Aí também se repetem as tensões dramáticas que resultam na oposição vida e morte. Para esse crítico, a constante repetição da morte seria também uma manifestação de sua contrariedade para a qual ela teria substituído, através do desafio à morte, o prazer carente. Ele efetua uma análise do livro em sua linguagem simbólica, revestida de mitos, as técnicas, as anáforas, as declarações afirmativas contrapostas a negativas, as negativas encadeadas e o processo bastante frequente de iniciar o poema com a negativa “não”. Amor e arte – segundo Lucas – funcionam como antídoto que se opõe aos conflitos da alma humana.³⁹⁵

Semelhante à análise temática efetuada por Fábio Lucas, há também um texto em inglês *Modern Women Writers of Brazil*,³⁹⁶ de Marie Pope Wallis, no qual a autora destaca a frustração diante da carência insatisfeita – com o uso frequente do verbo “querer”. Para Wallis, Henriqueta se isola dentro de si mesma para proteger-se de desilusões, desapontamentos e irrealização pessoal, o que a leva a refugiar-se na fé cristã e na sublimação do amor entre homem e mulher, bem como do instinto de maternidade ao dedicar-se à preocupação pelas crianças.

³⁹⁴ LUCAS. O ser da poesia, *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 19 fev. 1986, p. 8.

³⁹⁵ LUCAS. *Do barroco ao modernismo: vozes da literatura brasileira*, p. 191-198.

³⁹⁶ WALLIS. *Modern Women Writers of Brazil*, p. 33-37.

De grande relevância são também os livros da poetisa, aqueles que traduzem sua reflexão crítica, tais como *Convívio Poético*, *Vigília Poética* e *Vivência Poética*. Nesse último, por exemplo, ela afirma:

A poesia reside entre o escuro e o revelado, a palavra e o silêncio. Fecundo silêncio expressivo como a palavra mesma, a limitá-la e a prolonga-la em fluidez psicológica, aureolando-a, esfumando-lhe a densidade, protegendo-a da claridade crua.³⁹⁷

O excerto ratifica o que se lê em sua obra como um todo, na estrutura de seus poemas, na temática que estabelece um jogo dialético entre vida e morte, as afirmativas contrapostas às negativas, evidenciadas por Fábio Lucas.

Ao ler sua obra (e vida) penso que, de modo similar a Ana Cristina Cesar, sua escrita exerceu o papel de um “véu de beleza, último anteparo ante o horror do real”. Guardadas as devidas diferenças entre as três, penso também que Sórora Juana assim procedeu, a começar por abraçar a carreira religiosa mesmo sem ter afinidades com a vida conventual, com o objetivo único de poder dedicar-se à leitura e escrita. Nesse caso, pode-se dizer que ela, literalmente, vestiu o “véu”, vocábulo que na linguagem popular se refere ao hábito – a veste – das freiras.

É possível observar o “véu de beleza” materializado na obra de Henriqueta nas metáforas e nas metonímias com as quais ela cria boa parte de sua poética, assim como nos ensaios teóricos tal qual a imagem do véu pode ser lida no excerto acima: “esfumando-lhe a densidade, protegendo-a da claridade nua”. Essas imagens são abundantes em sua obra, a exemplo do poema “O véu”, no qual a morte está estreitamente ligada à vida, separadas apenas por uma linha tênue: o véu, máscara definitiva, reminiscência de tantas outras que usamos em vida; morrer é como viver outra vida: “O morto respira por sob o véu”.³⁹⁸

Dos inumeráveis véus
Que os vivos rompem ou aceitam,
Resta para o morto, apenas,
Um véu aderido ao rosto.
Entre a vida e a morte, um véu.
Nada mais do que um véu.³⁹⁹

Esse véu se materializa, de variadas maneiras e em vários outros trechos, bem como a definição de alma como “etéreo véu/diáfano e solto/para a levitação/do corpo”.

Esses são apenas alguns exemplos da extensa atividade literária da poetisa; porém, é útil lembrar a sua insistência e persistência em desenvolver um elevado grau

³⁹⁷ LISBOA. *Vivência poética*, p.12.

³⁹⁸ LISBOA. *Flor da morte*, p.4.

³⁹⁹ LISBOA. *Flor da morte*, p.4.

de conhecimento dos problemas teóricos e técnicos envolvidos na operação tanto do fazer poético, quanto da tradução. A uma análise da sua necessidade interior de vivenciar a sua própria escrita poética com intensidade – e em vista de uma produção tão vasta – é pertinente perguntar se o seu também extenso e diversificado trabalho de tradução adviria como um suplemento que amenizasse sua angústia existencial.

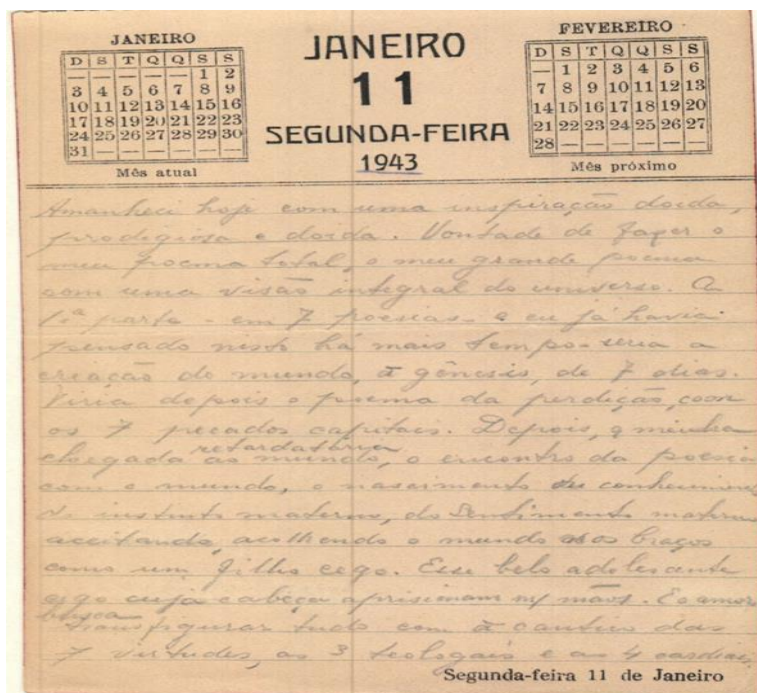
Pode-se supor, em decorrência da sua sede de traduzir, que não estamos diante de uma simples “tendência” ou simples gosto pela atividade tradutória (e nem de necessidade financeira, pois Henriqueta pertenceu a uma família abastada). Como se pode observar, ela demonstrou-se incansável em seu ofício de tradutora.

É possível que essa experiência vivida com a escrita – e por meio da escrita – tanto por Ana Cristina Cesar quanto por Sórora Juana Inés de la Cruz e Henriqueta Lisboa, seja equivalente ao momento da construção enigmática que é o canto da sereia – única voz que o poeta ouve; uma espécie de duplo representado por esse mito em Homero: o gozo (um canto suave e doce) e um convite ao saber (a sereia diz que ensinará a Ulisses o caminho para casa). Nesse duplo (gesto) – tomento e júbilo, para usar a expressão de Henriqueta – se encontraria o poeta. Diferentemente de Ulisses, que encontra uma estratégia para fugir desse canto que incita ao amor e também à morte, o poeta permanece aí preso para sempre: na solidão da letra como objeto e na solidão da voz (áfona e sem letra) que convida.

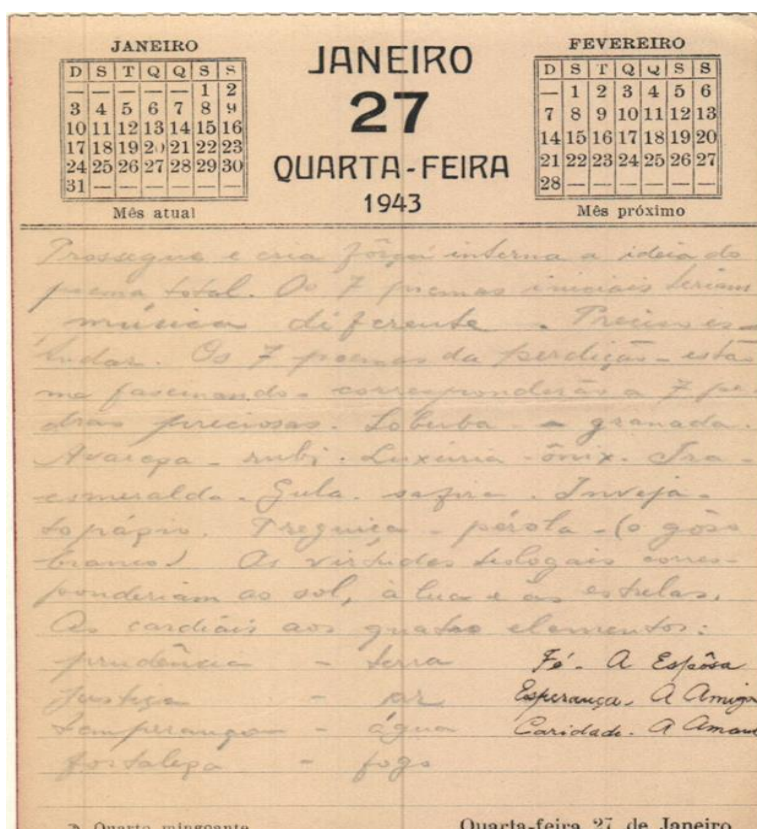
Em uma das páginas avulsas de uma agenda-diário, Henriqueta conta:

Amanheci hoje com uma inspiração doida, prodigiosa e doida. Vontade de fazer o meu poema total, o meu grande poema com uma visão integral do universo. A 1ª parte – em 7 poesias – e eu já havia pensado nisto há mais tempo – seria a criação do mundo, a gênese, de 7 dias. Viria depois o poema da perdição, com os 7 pecados capitais.[...]. Os 7 poemas iniciais seriam música diferente. Preciso estudar. Os 7 poemas da perdição – estão me fascinando – corresponderão às 7 pedras preciosas. Soberba – granada. Avareza – rubi. Luxúria – ônix. Ira – esmeralda. Gula – safira. Inveja – topázio. Preguiça – pérola - (o gozo branco). As virtudes teológicas corresponderiam ao sol, à lua e às estrelas. As cardeais aos quatro elementos: Prudência – terra/ Justiça – ar/ Temperança – água/ Fortaleza – fogo[...].⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ LISBOA. *Pasta de Esboços e notas* – Acervo Henriqueta Lisboa, AHL/AEM/CELC/UFMG.



Manuscritos de Henriqueta Lisboa, página dos diários inéditos: Lisboa, 11/01/1943. Fonte: Pasta esboços e notas. AHL/AEM/CELC/UFMG.



Manuscritos de Henriqueta Lisboa, página dos diários inéditos: Lisboa, 11/01/1943. Fonte: Pasta esboços e notas. AHL/AEM/CELC/UFMG.

No trecho, ela parece querer dizer que está tomada por uma comichão ao qual se refere Ana Cristina Cesar em uma de suas cartas para Maria Cecília Londres, já citada no Capítulo 1 deste trabalho, na forma de título: "Escreve se te formigarem os dedos – só assim vale a pena".⁴⁰¹

Algo relevante se apresenta aí nessa "vontade de escrever o poema total", e que ainda podemos relacionar com o desejo de Mallarmé de escrever "O livro", o seu livro absoluto. O projeto do "poema total" de Henriqueta não passou de uma ou duas páginas em sua agenda. Mas, se o poema total não se transformou em livro, permaneceu – de modo misterioso – para sempre nas páginas em branco de um projeto que se relaciona, para Blanchot, entre escritura e passividade, pois uma e outra supõem o apagamento. Que escrita – ou que palavras são essas que não existiram e não foram lidas?

Do livro *O espaço literário* de Maurice Blanchot, um texto especificamente lembra a frase que inicia o texto acima de Henriqueta: "A experiência de Mallarmé",⁴⁰² no qual o filósofo dá sequência às suas reflexões sobre a experiência da escrita a partir da seguinte afirmação de Mallarmé: "Senti sintomas deveras inquietantes causados pelo ato só de escrever".⁴⁰³ O que importa são essas últimas palavras, diz Blanchot, pois "algo de extremo é apreendido, que tem por campo e substância 'o ato só de escrever'". Henriqueta teve, assim como Mallarmé, um sentimento profundamente atormentado sobre a própria natureza da criação literária. Por isso ela finaliza o ensaio "Poesia, imagem da realidade" com o seguinte questionamento: "De fato, que impele o artista ao sacrifício da obra, senão a necessidade de projetar o seu próprio ser para além das contingências?"⁴⁰⁴

Quando Henriqueta Lisboa se levanta e diz: "Hoje acordei com uma vontade imensa de escrever o poema total", algo da ordem de um afeto aí surge a partir de uma pulsão que, como se sabe "não tem dia nem noite, não tem primavera nem outono, que ela não tem subida nem descida. É uma força constante. Seria preciso

⁴⁰¹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 106.

⁴⁰² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 31-42.

⁴⁰³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 31.

⁴⁰⁴ LISBOA. *Convívio poético*, p. 86.

levar em conta igualmente os textos e a experiência".⁴⁰⁵ Se alguém se sente obrigado a escrever, tem que construir sua vida segundo essa necessidade.

Entre o júbilo e a tormenta.

Henriqueta Lisboa, em uma conferência proferida em Brasília, em abril de 1978, já citada neste trabalho e intitulada "Poesia: minha profissão de fé", afirmou que não podia parar de escrever, ela tinha que prosseguir "a caminho do que foi concebido para tormento e júbilo".⁴⁰⁶

É preciso compreender que – assim como outros dessa mesma linhagem – Henriqueta parece escrever não para apaziguar-se, mas para atormentar-se. O tormento chega antes do júbilo, em sua construção frasal. Urge o gesto, esse canto de sereia que seduz o escritor para uma estranha navegação que o arrasta ao incessante, ao interminável do seu próprio tormento (e júbilo). O que a teria obrigado a vivenciar essa experiência tão extensa – e intensa?

Henriqueta, em sua reflexão, nos aponta uma questão que pode encontrar-se aí nesse jogo de palavras: a caminho do que foi concebido para tormento e júbilo. As duas características que, juntas resultam, simplificadaamente – Júbilo pelo tormento?! – nas ideias que Freud desenvolve em "Além do Princípio de Prazer".⁴⁰⁷ Nesse texto, ele trata especificamente da *Pulsão de morte*, que tem a compulsão à repetição como uma de suas principais expressões, O "Princípio de prazer" é um dos dois princípios do funcionamento mental apresentados por Freud na sua série de textos metapsicológicos. O outro princípio seria o de "Realidade". O primeiro ele caracteriza como a procura, pelo ser humano, de evitar o desprazer, evitar a dor e procurando o prazer. O prazer estaria relacionado à diminuição da quantidade de excitação no psiquismo e o desprazer relacionado ao aumento da excitação.

O conceito de *Gozo*, para Lacan, refere-se à necessidade de um excesso, de uma transgressão à lei do Princípio de Prazer; seria a necessidade de alguém ir "além dos limites", ou, como Freud intitulou em seu texto de 1920: "Além do Princípio de prazer". Esse texto é considerado um divisor de águas na teoria psicanalítica porque,

⁴⁰⁵ LACAN. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 157.

⁴⁰⁶ LISBOA. *Vivência poética*, p. 11.

⁴⁰⁷ FREUD. *Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos*, 13-17.

até então, Freud considerava o “princípio de prazer” como o princípio regulador do aparelho psíquico, o que conduziria o ser humano à busca do prazer, evitando o desprazer, a dor. A partir da publicação desse texto, pode-se reconhecer que há algo “além do princípio de prazer” que o criador da psicanálise denomina *Pulsão de morte*.

Assim, a compulsão à repetição e a *pulsão de morte* são as duas características que serviram de referencial teórico para Lacan construir o conceito de Gozo que, sendo da ordem do excesso, da transgressão, causa sofrimento. Pode-se definir, então, o Gozo como uma irresistível atração para o sofrimento – essa foi a manifestação clínica que levou Freud a construir o conceito de *Pulsão de morte*. O Princípio de prazer funcionaria, assim, como um limite ao Gozo e, portanto, o sujeito teria que “gozar” apenas o necessário para que não adviesse o desprazer.

Entretanto, observa-se que não há compatibilidade entre a cultura em que vivemos e a *pulsão*. Exemplificando mais simplesmente: atualmente, cada vez mais, a mídia empurra as pessoas para viver o aqui e agora. Uma espécie de *Carpe diem* sem limites. Aqui e agora e o mais intensamente possível o prazer ilimitado. Esse prazer ilimitado, entretanto, vai se relacionar diretamente com o sofrimento. Aí, grosso modo, a transgressão ao Princípio de prazer torna-se um sofrimento, um “mais além do princípio de prazer” – que seria o fundamento do Gozo: prazer por um lado e desprazer por outro: Pulsão de vida *versus* Pulsão de morte.

Aonde o sujeito pode chegar se ele tem a compulsão à repetição dessa transgressão? Provavelmente, essa transgressão ao Princípio de prazer pode levá-lo à morte, considerando-se que o imperativo de gozo – a *Pulsão de morte* – é mais forte que a *Pulsão de vida*.

Para iluminar, à minha maneira, esses conceitos tão complexos, cito mais um exceto de poema de Henriqueta. Retifico: para iluminar, à maneira de Henriqueta, esses conceitos tão complexos, cito o seguinte poema:

Esta é a graça
Esta é a graça dos pássaros:
Cantam enquanto esperam.
E nem ao menos sabem o que esperam.

Será porventura a morte, o amor?
Talvez a noite com uma nova estrela,
A pátina de ouro do tempo,

Alguma coisa de precário
Assim como para o soldado a paz?
[...]
No ladrido dos cães à vista da lua,
Acima do desejo e da fome,
Pervaga um longo desespero
Em busca de tangente inefável.
[...]
E minha voz perdura neste concerto
Com a vibração e o temor de um violino
Pronto a estalar, em holocausto,
As próprias cordas – demasiado tensas.⁴⁰⁸

Dos últimos versos é possível pensar o estado de tensão – de espera mesmo – em que vive o eu lírico: entre a “tormenta e o júbilo”, entre a “flor e o abismo” para usar expressões dela mesma, pronta a “estalar, em holocausto,/ as próprias cordas – demasiado tensas”.

Não foi à toa que ela queria escrever “o poema total”. A escrita, embora já fosse (in)tensa, causava-lhe muita inquietação e ela precisava – assim como Ana Cristina Cesar – “falar, falar, falar, falar, falar, falar... para abrir brecha. Se não, a gente angustia muito”.⁴⁰⁹ É também o que Henriqueta parece querer dizer no ensaio “Poesia, imagem da realidade”: “De fato, que impele o artista ao sacrifício da obra, senão a necessidade de projetar o seu próprio ser para além das contingências?”.⁴¹⁰ Essa necessidade pode ser traduzida como uma atração mesmo pelo canto das sereias no qual ela submerge, não somente encantada pela escrita poética própria, como também pela criação poética na tradução que seria um suplemento, um canto dos pássaros, que cantam enquanto esperam:

A intuição do artista empresta nova significação ao que vê, de modo que a obra de arte independe do modelo. A causa que produziu aquela sensação primeira já não interessa, quando o espírito criador atingiu sua finalidade. Todas as faculdades da alma entraram em jogo; a memória cooperou com a fantasia, evocando outros motivos.⁴¹¹

⁴⁰⁸ LISBOA. *Flor da morte*, p. 24.

⁴⁰⁹ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 273.

⁴¹⁰ LISBOA. *Convívio poético*, p. 85.

⁴¹¹ LISBOA. *Convívio poético*, p. 84.

Logo em seguida, ela conclui que, às “faculdades da alma” que entram em jogo no processo criativo, repete-se, com ele “a aventura de Ulisses: de ouvido alerta à voz infinita, queda de membros deliberadamente algemados junto ao seu meio físico”.⁴¹²

Esse discurso é semelhante ao de Blanchot que, alguns anos depois dela, elabora reflexões por meio da metáfora do canto das sereias como um chamado à escrita. Ulisses, de ouvido alerta à voz infinita foi genial: deixou-se algemar para manter-se vivo, na realidade, no seu “posto de honra”. Porque o canto é infinitamente atraente, como a escrita. Ulisses foi até esse ponto de encontro e não quis jogar o jogo dos deuses. Permaneceu limitado a um pequeno quadrado de espaço na ponte, enquanto outros desceram até o fundo do navio e nunca souberam o que é a esperança de mar, o chamado, o abismo – a escrita para alguns como Ana Cristina Cesar, Henriqueta, Soror Juana, Marguerite Duras, Sylvia Plath, Emily Dickinson.

Escritoras como Ana Cristina Cesar, Sórora Juana Inés de la Cruz e Henriqueta Lisboa parecem ter se sentido atraídas a reescrever os invisíveis de textos alheios, recriar palavras, expressões, frases que vivem e respiram no plasma de outras escritas. Sentiram-se atraídas por textos, cujo movimento interno, sonoro, elas se dispuseram, sensíveis, a escutar.

Interessante também é a declaração de Henriqueta em carta a Helena Antipoff: “Considero-a [a poesia] em estágio virtual, como força interior capaz de transfigurar seres e coisas, até mesmo capaz de salvar o mundo, hoje sob o domínio do materialismo e, paralelamente, da angústia”.⁴¹³

Dessa declaração de Henriqueta é possível fazer uma analogia com uma das ideias concebidas por Benjamin no texto de 1921 – “A tarefa do tradutor” – que serviu de prefácio à tradução dos poemas de Baudelaire sobre o trabalho de tradução como uma operação de salvação, resultado do “movimento ao mesmo tempo violento e redentor do original” ao transportá-lo para outra língua e cultura.

Extrapolando o sentido que Benjamim queria dar a essa ideia de “salvação”, parece que certa metáfora ronda Henriqueta quando sua amiga Gabriela Mistral, em carta manuscrita, refere-se ao empenho da poetisa mineira no trabalho de tradução de sua poesia para o português: “Su traducción me honra y me salva dentro de su

⁴¹² LISBOA. *Convívio poético*, p. 85.

⁴¹³ Carta de novembro de 1973 que se encontra no Acervo de Escritores Mineiros.

lengua".⁴¹⁴ Não haveria nessa metáfora um duplo sentido de dar visibilidade à obra de Mistral no Brasil e também salvar a tradutora das suas angústias ao buscar dominar o signo linguístico não somente em português, porém em mais seis ou sete línguas?

Novamente busco na teoria algo que ajude a compreender esse tipo de escritora. Não se pode esquecer que a angústia (um afeto privilegiado pela psicanálise) é, sem dúvida inconfundível, posto que não engana. Freud em diversos trabalhos abordou o estatuto da angústia, de tal modo que podemos no conjunto dos seus textos reconhecer pelo menos duas teorias: ou a angústia provem de um excesso pulsional não eliminado, ou aponta ao *eu* a iminência de um perigo.

Nesse ponto, a iminência de um perigo, é que se pode – talvez – situar o que Henriqueta classifica como “tormento e júbilo” na escrita poética. Para reiterar, lembro que Mário de Andrade, em uma de suas cartas para Henriqueta, chamava a atenção para o momento poético em que viviam, na década de 40, momento marcado pela essencialidade da poesia:

Enfim, dona Henriqueta, gostei muito de sua poesia nova. Mas tome cuidado em não perder o equilíbrio e não intelectualizar demais os estados de sensibilidade, que entre o clássico e o frio, entre a perfeição e o impassível, a distância é mínima. [...]⁴¹⁵

Essa advertência de Mário de Andrade aponta para *A face lívida*, assim como *Flor da morte*, uma obra que, como já disse, apresenta um eu lírico a caminhar em um *beirabismo* perigoso. A poetisa se apossa de instante, momento, espaço ou qualquer coisa que a mantenha na e para a escrita que, de um modo ou de outro a mantém entre “o júbilo e a tormenta” ou ainda “entre a flor e o abismo”. Entre a *Pulsão de vida* e a *Pulsão de morte* (ou *Preensão persecutória*).

⁴¹⁴ Carta contida no Acerto de Henriqueta Lisboa no AEM da UFMG, sem informação de data e local.

⁴¹⁵ ANDRADE. *Querida Henriqueta*, p. 65.

QUARTA PARTE
A PREENSÃO PERSECUTÓRIA E A PULSÃO DE MORTE

*Estou sirgando, mas
o velame foge
A teus pés, p.199.*

A TEUS PÉS: a potência do sensível

A dor que equivale à perda – inscrição primordial da solidão e da morte – abre um buraco negro psíquico sem representação possível. A essa configuração do vazio, Lacan denominou *Das Ding* (a Coisa), o que do real padece de significante:

Essa Coisa, o que do real – entendam aqui um real que não temos ainda que limitar, o real em sua totalidade, tanto o real que é o do sujeito, quanto o real com o qual ele lida como sendo exterior – o que, do real primordial, diremos, padece do significante.⁴¹⁶

Não há como deixar de relacionar essas reflexões ao seguinte poema de Ana Cristina, que escancara mesmo a falta de significante de algo que ela denomina “coisa”:

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.⁴¹⁷

Embora tenha inserido aqui esse texto, deixo a interpretação ao sabor da leitura, pois ainda voltarei a esse poema. Por hora, retomo Maurice Blanchot para continuar pensando a *Preensão persecutória* e a *Pulsão de morte*.

Ao analisar, em *O livro por vir*, a obra de alguns escritores como Proust, Musil, Henry James, Joubert (o escritor sem nenhuma publicação), Blanchot conclui que algumas pessoas se submetem a uma condição, um fascínio incessante pelo gesto de escrever, que atua como o canto das sereias que arrasta os homens para o fundo do

⁴¹⁶ LACAN. *A ética da psicanálise*, p. 149.

⁴¹⁷ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 31.

mar. Essa seria uma estranha experiência na qual se colocaria em causa apenas a obra em si mesma – no sentido do seu conjunto, cuja função tradicional dividiria seu espaço com uma espécie de compulsão que, de certa forma, obrigaria o escritor a vivenciar, intensamente e de modo imperativo, o que Blanchot denomina “a experiência da escrita”.

Já citado no item anterior para o estabelecimento de uma aproximação entre o “poema total” de Henriqueta Lisboa e “o livro” de Mallarmé, retomo o texto “A experiência de Mallarmé”,⁴¹⁸ no qual Blanchot analisa a frase “Senti sintomas de veras inquietantes causados pelo ato só de escrever”. O que importa são essas últimas palavras, diz Blanchot, pois escrever apresenta-se como “uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical”⁴¹⁹ e em que Mallarmé reconhece um duplo estado da fala, difícil de apreender, mas que pode ser definida por uma palavra: silêncio.

Silêncio puro, a fala em estado bruto: “... talvez bastasse a cada um, a fim de permutar a fala humana, tomar ou por na mão de outrem, uma moeda...” Silenciosa, portanto, porque nula, pura ausência de palavras, permuta pura em que nada se troca, onde nada existe de real a não ser o movimento de permuta, que nada é.⁴²⁰

O exemplo de silêncio nesse excerto – tomar ou pôr na mão de outrem uma moeda – o filósofo identifica com a poesia: a fala em estado bruto e a fala essencial. A primeira seria relacionada com a realidade das coisas representadas pelas palavras, enquanto a segunda – a fala essencial – seria aquela que faz as coisas desaparecerem, pois ela somente faz alusões, sugere, evoca como o faz a poesia. A fala e o pensamento são, para ele, o modo de apreender um fato ausente, porque pensar é “fala pura”, é escrever “sem acessórios, nem murmúrios [...] Somos tentados a dizer, portanto, que a linguagem do pensamento é, por excelência, a linguagem poética [...]”.⁴²¹

Se a experiência pessoal de Mallarmé – como diz Blanchot – começa a partir de certo abandono da obra escrita (aquela na qual estão os poemas, por exemplo) em direção a uma busca pela origem da obra e quer identificar-se com “a visão horrível da

⁴¹⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 31-42.

⁴¹⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 31.

⁴²⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 32.

⁴²¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 32.

obra pura”, penso que há, aqui, um momento em que se pode interceptar uma analogia com a *Preensão persecutória*. E mais, que essa *Preensão persecutória* pode ser análoga à *Pulsão de morte*, inclusive porque a escrita é o poder que as palavras têm de fazer aparecer as coisas e ao mesmo tempo de fazê-las desaparecer.

Esse momento, para Mallarmé, é o que Blanchot identifica como a experiência com o *Igitur*: “experiência que só pode ser interrogada se se tiver alcançado um ponto mais central do espaço literário [...] e que é um exemplo perfeito do suicídio filosófico”.⁴²² Mallarmé se encontra nesse ponto em que a importância da escrita se resume apenas no “ato só de escrever”; o que não pode parar de falar – sua poesia, seu pensamento – prolifera-se em ecos no seu Livro “absoluto”. Esse movimento é o que Blanchot identifica como a “experiência da escrita”:

Sugere que o poema, para Mallarmé, depende de uma relação profunda com a morte, só é possível se a morte for possível, se, pelo sacrifício e a tensão a que o poeta se expõe, ela se converter no poeta em poder, possibilidade, se ela for um ato, o ato por excelência. A morte é o único ato possível.⁴²³

Nesse ponto, de que o poema depende de uma relação profunda com a morte e acontece no silêncio da obra, retomo a noção de *Preensão persecutória*, noção intrigante para a qual Blanchot usa como metáfora a mão que escreve – “a mão doente” – e a outra mão, aquela que conseguirá (ou não) fazer parar a escrita.

Blanchot, curiosamente, viveu quase toda a sua vida debruçado também sobre a escrita, a leitura, a reflexão e deixando, em seus livros, a reverberação de seus pensamentos sobre uma geografia outra: o ato de escrever. Do exercício desse pensamento, vaza pelo aberto de uma voz que se calou em 2003, a chama de uma escrita reflexiva que ronda e atravessa o muro do significante, alcançando o outro lado do pensamento e fazendo surgir um sem-número de questões que cintilam entre pensamento, escrita, vida e morte.

Ele deixa um pensamento sobre a escrita como uma estranha e inquietante aproximação com a morte – talvez um devir-morte que pensa a morte como algo que o ser humano tem que reconhecer, aprender a encontrar. Uma escrita outra, cindida

⁴²² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 37.

⁴²³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 37.

de abismos e (im)possibilidades, eco de uma narrativa que atravessa singularidades e explora os limites da linguagem, os pontos de fuga, as dobras. Dessa força do escrever deriva a obsessão do escritor, que só consegue navegar por meio da obra, revelando nela as infinitas possibilidades da criação, da repetição da morte mesmo, pois morrer não tem fim.

O paradoxo das reflexões de Blanchot encontra-se nessa ideia de que, sem usar a “mão doente”, ainda assim o escritor continua a escrever – como Mallarmé em seu livro absoluto –, pois ele “pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela [...] aí onde está, só fala o ser – o que significa que a palavra já não fala mas é, mas consagra-se, à pura passividade do ser”.⁴²⁴

A partir dessa analogia entre o “poema total” de Henriqueta Lisboa e o “Livro” de Mallarmé – reitero que essa poetisa viveu, de fato, sob uma exigência que a apreendia ao olhar da incessante e interminável escrita. Se a *Preensão persecutória* tentou segurar a sua “mão doente”, impedindo-a com a “tentação” do poema total, com certeza ela viveu para sempre sob ameaça. Se a escrita continua acontecendo por meio do trabalho de tradução como suplemento, a hipótese é de que isso aconteceu porque o imperativo da escrita, seguido de perto pela ameaça da *Preensão persecutória*, assim a obrigava.

A sua experiência – ela sabe e verbaliza – é da ordem do júbilo e da tormenta, pois escrever interminavelmente, sem ter a opção de parar, com certeza não é uma experiência confortável porque não há escolha, é como uma necessidade que a obriga a escrever. Esse o seu tormento e esse também o seu júbilo: escrever e resistir. Poderia dizer: escrever para não morrer.

No ato da escrita, um embate de forças: uma consiste no poder de parar a mão do escritor – a *Preensão persecutória* –, e a outra, na impossibilidade de não escrever, da necessidade de atender à Pulsão poética. Essa força, que tenta parar a mão do escritor, é análoga à força da *pulsão de morte*:

Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-

⁴²⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 17.

se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. O que é estranho é a lentidão desse movimento. A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança mas, antes, a sombra do tempo, ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra. Essa mão experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa. Fenômeno conhecido sob o nome de “preensão persecutória”.⁴²⁵

Não obstante a perseguição e o desejo de retomar o lápis, essa mão parece não querer dar fim ao trabalho; ela quer a escrita sempre presente.

Porém, a partir do desejo pelo “poema total” não escrito, a *Preensão persecutória* ronda Henriqueta, pois o fascínio pela escrita apenas como imagem se apresenta sempre prestes a fazer parar a sua “mão doente”. O que é esse fascínio, para Blanchot?

O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.⁴²⁶

Poderia exemplificar essas reflexões de Blanchot também por meio de uma metáfora. Metáfora borgiana. Refiro-me a Jorge Luis Borges e o seu conto “O livro de areia”.⁴²⁷ Interessante é articular aqui tanto o que Borges pontua enquanto metáfora como seu pensamento a respeito da literatura, o que ele expressa por meio de contos como “O Aleph” ou “A biblioteca de Babel”, bem como nos contos do *Livro de areia*. Para ele, a literatura é o espaço heterogêneo da totalidade onde o escritor e o leitor ampliam seus espaços geográficos, ideológicos e estéticos por meio de mitos como a biblioteca, os labirintos, os duplos, os espelhos, ideias abordadas por Ana Cristina Cesar e analisadas no Capítulo 1 desta tese – “Escrita do mito, mito da escrita”.

⁴²⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 15.

⁴²⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 23.

⁴²⁷ BORGES. *O livro de areia*, p. 111-116.

Penso “O livro de areia” como o mito da escrita. Mito que persegue o ser humano em seu desejo de completude; esse livro não passa de um mito, construído por meio da escrita – essa capaz de fazer aparecer e desaparecer todos os objetos.

Trata-se de uma narrativa sobre um livro que desaparece enquanto tal (e) cede lugar à obra infinita que, paradoxalmente, é o próprio livro de areia. O livro parece conter todos os assuntos, todas as histórias do mundo. Se o leitor/narrador abre uma página e depois tenta voltar nela, não a encontra. O número da página já mudou, é outro, e o assunto também. O narrador, de posse do livro que o inquieta e que o deixava insone, resolve escondê-lo de qualquer pessoa – inclusive dele próprio. Vai à Biblioteca Nacional e esconde-o no ponto mais escuro e obscuro, onde ficam apenas mapas. Ponto mais escuro e também mais claro. Afinal, haveria maior clareza na localização de um lugar, um endereço, que em um mapa? Perdida fica a obra na Biblioteca Nacional, lugar do saber e do conhecimento de uma nação, lugar onde se guarda, acolhe, recolhe, junta, colecionam-se livros e mais livros.

É nesse lugar, nesta obra infinita que é uma biblioteca nacional, onde não se pode pensar que tudo está completo e para onde sempre se adquirem mais livros, amontoam-se milhões de palavras – em si mesmas inúteis, silenciosas – que se renovam a cada instante, e reencontram-se teorias, acrescentam-se dados, subtraem-se ideias obsoletas. Estranhamente o livro faz mal ao narrador que quer livrar-se dele. Embora o ser humano busque o todo, quando com ele se depara, sente-se como a morrer. É nesse lugar, em um *entrelugar* – o dos mapas –, que o narrador esconde, oculta o “livro de areia”, no vazio silencioso do fundo da biblioteca, lugar ideal porque é aí em que ele se encontra com a biblioteca infinita – por ele representada.

A *Preensão persecutória* se faz presente para o narrador que, apavorado pela impossibilidade de absorver todo o saber do mundo, livra-se dele. Ultrapassa, ainda, os limites da ficção, imbricando-se pela vida do escritor que, anos depois, encontra-se impedido de escrever pela cegueira que o acomete.

Ocioso, então, da “mão doente”, pois que cego, passeia pelos corredores da Biblioteca Nacional da Argentina, de onde já havia sido funcionário anos atrás. Entre corredores lotados de prateleiras e mais prateleiras de livros, algo o persegue, o inquieta, quer tomá-lo. A mão que escrevia – a mão doente – agora é impedida pelos olhos que não veem (a mão que não escreve, aquela representante da *Preensão*

persecutória). No entanto, se a sua cegueira fez o papel de *Preensão persecutória* (em lugar da mão que não escreve), a obra, no entanto, ainda exige dele, ainda o chama e ele não pode parar. A “exigência da obra” não o dispensa. Mentalmente, e enquanto passeia entre os corredores, Borges escreve muito ainda. Ele só precisava de alguém – um secretário? – para colocar no papel os seus poemas. E toma a mão de alguém emprestada.

E Borges continua a escrever infinitamente a obra. Assim como Mallarmé e seu livro absoluto, ele não precisa da mão, esse membro do seu corpo físico. E nem dos olhos. Da visão, sim. Visão do infinito da escrita. Essa visão exerce o papel da “mão doente”.

Maurice Blanchot não foi um psicanalista, porém sua obra dialoga – em vários momentos – com a psicanálise. Quando analisa a questão de Mallarmé em relação à escrita, chega à conclusão de que aquilo que não pode parar de falar em Mallarmé necessita de silêncio para que sobrevenham os ecos e, por isso, o poeta se cala na escrita de seu “livro absoluto”.

Assim como Borges, Ana Cristina Cesar viveu também à mercê dessa força – potência do sensível –, sempre ameaçada pela *Preensão persecutória*, essa *Pulsão de morte* que invoca o silêncio da sua fala em um encontro marcado.

“Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar”⁴²⁸

Que ecos são esses? O que não pode parar de falar em Ana Cristina Cesar?

Sua escrita poética, marcada pela repetição infinita do *topos* da morte – o silêncio e o exílio – exilada em outras línguas que traduz, exilada em si mesma pela dor que não pode dividir com ninguém Das três características joycianas mencionadas por ela no poema citado no Capítulo 2 – “Entre as dobras da pulsão” –, a letra como pulsação contínua, resta-nos desconfiar da astúcia.

Se ela se exilou em outras línguas, bem como na língua materna, o que dizer do *entrelugar*? Se ela traduz de português para inglês, francês, polonês, entre outras, lembro que, no trabalho crítico de confrontar obras brasileiras traduzidas para o

⁴²⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 32.

inglês, ele efetuou um circuito diferente. Mesclou várias línguas. Todos esses exercícios também foram feitos por Sórora Juana, como já discutido. Ambas se dedicaram a sair da língua materna para outras línguas e, às vezes, de uma língua estrangeira retornando para a materna. Ana Cristina fez isso, inclusive ao examinar, cuidadosamente, não uma, porém duas traduções do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Poderia afirmar que as duas tiveram uma relação tão particular com o ato da tradução que, não satisfeitas, se dispuseram ao desafio técnico de efetuar esse retorno à língua materna. Efetivamente, Ana Cristina já tinha feito um exercício similar, ao confrontar as traduções de Manuel Bandeira com os poemas originais: “Como a antologia não é bilíngue, para podermos comentar as traduções, temos que partir em busca dos textos originais [...]”.⁴²⁹

Não me parece forçado dizer que Brás Cubas é um personagem melancólico. Não cabe fazer aqui analogias, porém as suas “memórias póstumas” apontam enfaticamente para esse afeto. Relevante, entretanto, é marcar que a poetisa, uma vez mais, escolheu um autor – e, especificamente, um “defunto-autor” – que aborda, a partir mesmo do título, o seu tema preferido: a morte.

Repisar o tema, bem como autorrecriminar-se, é uma constante na poetisa. A esse respeito, segundo Freud, trata-se de “recriações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego [...]”.⁴³⁰ A título de exemplificação, sugiro a leitura de algumas referências em *Correspondência incompleta: Cartas para Heloisa Buarque de Hollanda*, de 8 de outubro de 1979, p. 32; 7 de maio de 1980, p. 52 e 53; 20 de dezembro de 1979 p. 84; 27 de fevereiro de 1976 p. 92-93-94; 14 de maio de 1976, p. 95, entre outras. Na verdade, quase todas as cartas contêm uma autorrecriação.

O que parece agir em Ana Cristina – em potência – é aquilo que a direciona, enfaticamente, para a temática da morte, do silêncio, do vazio. A escrita poética e a de tradução, ambas regidas pelo *topos* da morte, é o que ela procura, mesmo consciente de que esse trabalho – *tripalium* – lhe faz rememorar alguma dor, ao produzir ressonâncias e ecos de silêncio.

⁴²⁹ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 140-141.

⁴³⁰ FREUD. *A história do movimento psicanalítico*, p. 254.

A tradução parece não se constituir em um espaço limiar para ela, pois marcada por uma lógica que é a do suplemento; dessa maneira, forçando mais ainda os seus limites, Ana procura justamente os textos que mais exigiriam de uma tradução e de um tradutor. Vale a pena reler o excerto já citado na página 68 desta tese:

A tradução das poesias de Emily Dickinson para o português faz com que o eventual traidor sofra um castigo – e isso lhe traz felicidade. Ficamos perplexos com o estilo da autora [...] nos inquieta, assim como o insistente mergulho no tema da morte. [...] Esse tormento se acentua ainda mais devido à qualidade estrutural (isto é, emocional) das rimas de Emily – e descobrir rimas, como bem sabemos, é como que um pedregulho no caminho do tradutor. Mas todo esse sofrimento também nos fascina e o avaliamos com Olhos Analíticos: "I wonder if it weighs like mine,/Or has an easier size".⁴³¹

Traduzir Dickinson é, então, literalmente um *tripalium*. Se a escrita é tormento e júbilo para Henriqueta Lisboa, ela é apenas tormento para Ana: castigo, pedregulho no caminho. Interessante é que os poetas por ela traduzidos ou aos quais dedicou algum ensaio primam todos por certa predisposição à melancolia.

Tento perscrutar, por exemplo, Manuel Bandeira. Identifico duas prováveis motivações: a temática em geral e as traduções. Bandeira foi também um escritor "compulsivo", também um melancólico,⁴³² também um exilado na escrita própria e na de tradução. Além de extensa obra, traduziu 15 livros, entre eles os poemas constantes no livro que Ana Cristina examina. E, neste, cinco de Emily Dickinson (número mágico, diz Ana Cristina). A propósito, estão nesse livro também os dois poemas traduzidos de Sórora Juana Inés de la Cruz, aos quais já me reportei anteriormente.

Duas coincidências, uma constatação: "Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar". O que fala, no livro de traduções de Bandeira, é a sua subjetividade em relação, principalmente, aos afetos relacionados à melancolia que atravessam sua obra. No mesmo ensaio, Ana Cristina faz também a crítica ao livro *Verso, Reverso, Controverso*, de Augusto de Campos. Não dá para furtar-me à observação dela, ao dizer que se ocupou mais de Campos que de Bandeira, como tradutor, ao contrário do que faria de estivesse falando de ambos como poetas. No

⁴³¹ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 119.

⁴³² Remeto a ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp, 2002.

mesmo caminho pelo qual insisto, ela também pergunta quais são os traços comuns entre os vários poetas e poemas traduzidos por Augusto de Campos.

Se Bandeira desentranhava poemas de notícias de jornal, Ana, já em Portsmouth, mudou sua trajetória ao escolher desentranhar sua poética na poética de Mansfield, ao invés do mestrado em Sociologia da Literatura. Chegando à Inglaterra, mudou para os estudos em tradução. Poderia pensar que ela já estaria em um momento de sua escrita em que não tinha mais importância dizer “eu”. Ela parecia necessitar mesmo mergulhar na escrita do outro. Com algumas interrupções para namorar, para viajar, porém tudo registrado nas várias cartas, ela escreve ensaios que envia ao Brasil para serem publicados, alguns deles contidos em *Escritos da Inglaterra*.

Escrever – repito com Blanchot – é fazer-se eco do que não pode parar de falar. Interrompo essas reflexões para perguntar de novo: o que ela escreve? O que não pode deixar de falar em Ana Cristina Cesar? Resposta para a qual só é possível rastreando os traços, as ressonâncias de suas angústias, tanto na escrita própria quanto na de tradução, o que já vem sendo feito desde o início desta pesquisa.

Por um lado, em “Bastidores da Tradução”, ela faz sua escolha por encontrar ali ecos de seu *paideuma*: Bandeira, Augusto de Campos, Sylvia Plath, Mallarmé, Steiner, Octavio Paz (“Tenho que me controlar para não citar Octavio Paz seguidamente”⁴³³) e Pound, sempre citados em vários textos; por outro viés, a repetição infinita: falar sobre e de tradução, a exemplo de: “Traduzindo o poema curto” ou “Cinco e meio”, ambos já comentados. Parece ser uma questão, para ela, juntar a teoria e a prática.

Percebo, igualmente, que estou escrevendo este ensaio mais como um meio de delimitar meu próprio território do que como um ensaio teórico. A questão da “modernidade” tornar-se, assim, parte intrínseca do tema.⁴³⁴

E, uma vez mais, evocar uma das suas preferidas: Sylvia Plath em seu poema “Words”, comparando sua própria tradução para o português com outra que fez de “Do not go gentle into that good night”, de Dylan Thomas. Ambos os poemas com

⁴³³ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 161.

⁴³⁴ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 157.

muitos elementos em comum, porém, segundo ela, com dificuldades diferentes na tradução.

Esses dois últimos poemas, de Dylan Thomas e Sylvia Plath, podem indicarnos, novamente, a temática, que, nos dois, é também a linguagem e a morte. O poema do primeiro, diz ela,

[...] conclama os homens a reagir contra esse fato e seu tema básico é o da linguagem *versus* morte. Nele a linguagem está mais ligada à emoção – os homens esbravejam, se enraivecem, gritam, cantam, olham, usam palavras. Tudo isso é arma impotente contra a vitória da morte.⁴³⁵

Porém, no poema de Plath:

A linguagem é algo com valor absoluto. A poeta encontra as palavras no caminho. As palavras são o outro lado da realidade, ingovernáveis, ásperas. Será por isso que elas não designam, não colaboram com o autor nem obedecem a ele? A linguagem não está ligada à emoção e há algo de mortífero nela. Não haverá nesta separação um elemento que faz sofrer?⁴³⁶

Como se pode observar, a temática da dor, da morte, de certo vazio que remete ao silêncio, está sempre no centro de seu interesse; esse silêncio, ela parece reconhecer quando afirma que, para Plath, “a linguagem é um signo puro, que deixou de designar as coisas, **afirmação essa que sugere um certo tipo de loucura**” (grifo meu). Reconhece em Plath a ideia de Octavio Paz de que a atividade poética nasce do desespero diante da impotência da palavra “e finaliza com o reconhecimento da onipotência do silêncio”.⁴³⁷

Transcrevo Plath e a tradução de Ana:

Words
Axes
After whose stroke the wood rings,
And the echoes!
Echoes travelling
Off from the centre like horses.

The sap

⁴³⁵ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 162.

⁴³⁶ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 162.

⁴³⁷ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 162.

Wells like tears, like the
Water striving
To re-establish its mirror
Over the rock

That drops and turns,
A white skull
Eaten by weedy greens
Yars later I
Encounter them on the road

Words dry and riderless,
The indefatigable hoof-taps.
While
From the bottom of the pool, fixed stars
Govern a life.⁴³⁸

Palavras

Golpes
De machado na madeira,
E os ecos!
Ecos que partem
A galope

A seiva
Jorra como pranto, como
Água lutando
Para repor seu espelho
Sobre a rocha

Que cai e rola,
Crânio branco
Comido pelas ervas.
Anos depois, na estrada,
Encontro

Essas palavras secas e sem rédeas,
Bater de cascos incansável.
Enquanto
Do fundo do poço, estrelas fixas
Decidem uma vida.⁴³⁹

Insistente em traduzir Plath, insistente em traduzir, pela segunda vez,
“Words”, desta vez com algumas diferenças:

⁴³⁸ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 172.

⁴³⁹ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 173.

Palavras

Golpes

De machado que fazem soar a madeira,
E os ecos!
Ecos partem
Do centro como cavalos.

A seiva

Jorra como lágrimas, como a
Água lutando
Para repor seu espelho
Sobre a rocha

Que cai e rola,

Crânio branco
Comido por ervas daninhas.
Anos depois as encontro
Na estrada

Palavras secas e sem rumo

Infatigável bater de cascos.
Enquanto
Do fundo do poço estrelas fixas
Governam uma vida.⁴⁴⁰

Tão insistente no tema e na autora que se encontra em *Correspondência incompleta*, em carta de 18 de abril de 1976 para Ana Cândida, uma terceira tradução manuscrita.

⁴⁴⁰ CESAR. *Escritos da Inglaterra*, p. 174.

PALAVRAS

7 0 { golpes
de machado que fazem soar a madeira,
E os ecos!

Ecos partindo
Do centro como cavalos.

A seiva

Terra como línguas, como a
Água lutando
Para repor seu espelho
sobre a rocha

Que ~~de~~ cai e vira, → não gosto

Um crânio branco
comido por ervas daninhas.

Anos depois

as encontros ~~em~~ a caminho - ✓?

Palavras secas e sem rédeas,

Infatigável bater de cascos

Enquanto

Do fundo do poço estrelas

Governam uma vida

S

Na primeira estrofe: Golpes/de machado na madeira (1ª versão) e Golpes/de machado que fazem soar a madeira (2ª versão e igual ao manuscrito); Ecos que partem/ a galope (1ª versão), Ecos partem/ do centro como cavalos (2ª versão) e Ecos partindo/ do centro como cavalos (no manuscrito). Na segunda estrofe: A seiva/ jorra como pranto, como/ água lutando (1ª versão) e A seiva/ jorra como lágrimas, como a/ água lutando (2ª versão e no manuscrito). Na terceira estrofe: Que cai e rola/ crânio branco/ comido pelas ervas/ Anos depois, na estrada/encontro (1ª versão); Que cai e rola/ crânio branco/ comido por ervas daninhas/ Anos depois/ as encontro na estrada (2ª versão) e Que cai e vira/ um crânio branco/ comido por ervas daninhas/ Anos depois/ As encontro a caminho – (no Manuscrito, inclusive termina com um traço longo).

O sentido muda completamente nesta terceira estrofe: na primeira versão pode-se pensar que o pronome “as” pode indicar um encontro com as ervas daninhas, e na segunda fica claro que o encontro é com as “palavras secas e sem rédeas” da terceira estrofe, pois há um ponto final após “ervas daninhas”. Bem, é claro, também, que essas ervas daninhas podem ser as palavras.

Na quarta estrofe: Essas palavras secas e sem rédeas,/ bater de cascos incansáveis/ enquanto/ do fundo do poço, estrelas fixas/ decidem uma vida (1ª versão); Palavras secas e sem rumo/ infatigável bater de cascos/ enquanto/ do fundo do poço estrelas fixas/ governam uma vida (2ª versão); Palavras secas e sem rédeas/ Infatigável bater de cascos/ Enquanto/ Do fundo do poço estrelas/ Governam uma vida (Manuscrito). Diferença básica no último verso: estrelas fixas/ decidem uma vida e estrelas – que não são fixas – governam uma vida.

Deixo marcado aqui que essas diferenças apontam, também, para a questão da escrita criativa na tradução. Podemos considerá-las três traduções do poema original? Ou três outros poemas?

O que não pode parar de falar nessa escrita de tradução? Lembro que o título é: “Palavras”. E que a sua insistência em traduzir, traduzir e, novamente, traduzir “Words”, aponta para a questão que, sempre discutida, Ana Cristina está sempre enfatizando: escrever. Chama a atenção o seu ensaio de 1983, publicado em 23 de abril, alguns poucos meses antes de sua morte, e intitulado: “O rosto, o corpo, a voz”.

“Meu corpo (imaginário) é um impedimento para o amor?”

O rosto, a barba, o corpo, a voz de Walt Whitman (1819-1889), segundo Ana Cristina, são revelados nas celebrações escritas feitas a esse que tem “o poder de transtornar de paixão poetas e leitores. É como se ler Whitman significasse tornar-se amante de Whitman”.⁴⁴¹ Citado com ênfase na entrevista dada no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, e traduzido por ela, *Leaves of grass* mereceu um artigo publicado no *Jornal do Brasil* – Caderno B, 23 de abril, no qual ela tece críticas em torno da tradução do livro.

A referência ao corpo é uma questão constante na obra da poetisa e muitas vezes relacionada à escrita literária, por isso enfatiza o “final-despedida e chave de *Leaves of grass*” que, na tradução fica assim: “Sou eu que tu abraças e que te abraça”.⁴⁴² O livro de Whitman para Ana Cristina é um corpo, as palavras são os membros desse corpo, os braços que a envolvem. Para ela “ler *Leaves of Grass* é beijar e ser beijado pelo próprio Whitman”⁴⁴³

Sem a pretensão, como já disse na introdução deste trabalho, de reduzir a escrita a uma simples patografia, porém tentando fazer uma aproximação entre a psicanálise e a literatura, reitero que a poesia de Ana Cristina apresenta o traço principal de sua inadaptação ao mundo, seu desalento: a melancolia que a acompanhou, praticamente em todos os seus passos. É o que se pode apreender, não superficialmente, pois que repetidamente, como ecos de uma alma inquieta que buscou na escrita um ponto de ancoragem para seu barco que se foi horizonte afora:

Barca engalanada adernando,
Mas fixa: doçura, não afoga⁴⁴⁴

A escrita parece ter exercido seu duplo papel: terapêutico em alguns momentos e tóxico, finalmente, pois chegou a um ponto em que ela não a procurou mais como corpo de ancoragem indispensável para que cessasse a desordem, a vacilação e a vacuidade que se apoderavam dela. Se “O livro de areia” representa, em

⁴⁴¹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 181.

⁴⁴² CESAR. *Escritos no Rio*, p. 182.

⁴⁴³ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 182

⁴⁴⁴ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 182.

si, o mito da escrita no sentido de que é impossível um livro conter tudo o que pode ser escrito, para Ana Cristina penso que a escrita exerceu também a função de mito, num certo sentido.

Há um traço em sua obra que, metonimicamente, aponta para um corpo a corpo com as palavras, uma luta para que elas não resvassem em puros jogos de palavras, uma procura de passagem que resultou, entretanto, em seu esfacelamento. Sua poesia mais parece um ritual, sempre aberta ao desejo de atravessar a noite mortífera, na qual tece o seu manto.

Desde o início, seus poemas já sinalizavam uma escrita, cujo núcleo pulsional criativo se apresentava como possibilidade de abrigo e consolo. E é desde então que se observa que a poetisa se encontrava oprimida numa “luva de angústia” que afagava o seu pescoço⁴⁴⁵ e que o seu fazer poético se mostra *pari passo* com a tentativa de compor – ou de recompor – uma integridade que se encontrava perdida e sem motivação:

Tenho uma folha branca
e limpa à minha espera:
mudo convite

tenho uma cama branca
e limpa à minha espera:
mudo convite

tenho uma vida branca
e limpa à minha espera:
5.02.69⁴⁴⁶

Nesse poema, o eu lírico tem à sua disposição a folha branca e limpa. Limpa porque resiste à escrita? Limpa porque aquilo que escreve não a aquece? Vida limpa e branca, sem rumo? A data do poema – 5 de maio de 1969 – nos obriga a confrontar o que ela disse em 3 de março de 1977, 12 anos depois:

Pela primeira vez em algumas semanas estou pegando na máquina – literalmente cheia de dedos, unhas grandes demais para as teclas – pela primeira vez estou escrevendo alguma coisa que não nas de agenda ou *tarjetitas postales* mais ou menos intensas (ah, tentar

⁴⁴⁵ CESAR. *Poética*, p. 319.

⁴⁴⁶ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 48.

intensidades nos cartões!) [...] Conto; embora não quisesse escrever; queria é falar. Não sei mais escrever, nem bater nessa coisa rangente [máquina de datilografia].⁴⁴⁷

Talvez tivesse deixado mesmo aquela folha branca em branco. Ela relata, como nesse excerto, certa resistência à escrita – como se algo a impedisse, algo insistente, sempre rondando, sempre por perto. Numa via de mão dupla, vida e letra, vida e morte se intercalam na página em branco e no “mudo convite” que se faz notar no terceiro e no sexto versos do poema acima.

Numa folha branca e limpa, numa cama branca e limpa, numa vida branca e limpa. O verso que se repete três vezes: “E limpa à minha espera:” termina sempre com dois pontos e a continuidade é “mudo convite”. Na terceira vez, entretanto, há os dois pontos, mas não há nada depois. Somente uma data é a de construção do poema. Tudo e nada foi escrito, como o eu lírico parece enfatizar em outro poema, nesse mesmo livro:

E penso
a parte fraca do poema/ a metade na página
partida
Mas calo a face dura
flor apagada no sonho
Eu penso
a dor visível do poema
a luz prévia dividida
Mas calo a superfície negra
pânico iminente do nada⁴⁴⁸.

Pode-se dizer que esse poema divide-se em duas partes: a matéria (a letra) e a mensagem (o poema). Com a letra, o eu lírico brinca, repetindo, estrategicamente, a letra “p”, cuja sonoridade emitida pelo juntar dos lábios provoca uma espécie de sopro, como se as palavras fossem empurradas para fora. De dentro para fora. Como se quisesse jogar fora a palavra. Jogar fora a letra, o lixo⁴⁴⁹ – o que não serve para nada, porque a “parte dura”, a “superfície negra” se cala, pois é irrepresentável – a morte.

⁴⁴⁷ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 140.

⁴⁴⁸ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 88.

⁴⁴⁹ Faço, aqui, uma referência aos estudos de Lacan a respeito de James Joyce, nos quais usa o conto de Edgar Allan Poe, “A carta roubada”, para estruturar sua reflexão a respeito da letra.

O verso “pânico iminente do nada” com o qual fecha o poema atravessa o sentido de um trecho de “O inconsciente e a repetição” de Lacan:

Onde está o fundo? Será a ausência? Não. A ruptura, a fenda, o traço da abertura faz surgir a ausência – como o grito não se perfila sobre fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio.⁴⁵⁰

Esse excerto aponta para o conceito de falta, tão conhecido e tão fácil de explicar em nossa superficial doxa. Mas é preciso que um Jacques Lacan consiga mostrá-lo de forma tão poética e adequada a este texto. E, então, pode-se observar que as imagens “brancas” do primeiro poema se agregam à “superfície negra: pânico iminente do nada”, como um avesso de imagens compondo o *topos* maior observado na vida e obra de Ana Cristina: a morte.

Nesse vácuo, grito que Ana faz emergir em sua poética, confrontam-se Eros e Tanatos, diante dos quais ela titubeia e faz a pergunta usada no título acima: “Meu corpo (meu imaginário) é um impedimento para o amor?”. A questão vem em seguida à afirmativa:

[...] Augusto podia traduzir [o poema de John Donne já citado], mas Caetano não podia cantar outra coisa senão essa elegia especialmente cintilante; e que diz que Donne escreveu essa elegia ou parte dela para o Caetano cantar para mim, e não outros poemas, ou parte deles, onde meu corpo é um impedimento para o amor. Meu corpo (meu imaginário) é um impedimento para o amor?⁴⁵¹

Enfatizo, novamente, esse aspecto do corpo que permeia sua obra e lanço mão dele para iluminar, em sua escrita autoral e na tradutória, a nostalgia, a ausência e a perda, o vazio que constituem uma experiência afetiva do lugar de onde ela fala, sempre exilada, ainda que em seu próprio país. Seu exílio, na verdade, é mais psíquico que físico, talvez se possa dizer: intelectual, já que é possível encontrar reflexos disso em sua obra autoral como na escrita das traduções – essas que foram uma espécie de “reforço”, um suplemento, que, na verdade, só tamponava temporariamente sua dor. Não esqueçamos de que, quando foi fazer um mestrado na Inglaterra em Sociologia da Literatura, voltou com um *Master of Arts* em Teoria da Tradução.

⁴⁵⁰ LACAN. *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*, p. 31.

⁴⁵¹ CESAR. *Escritos no Rio*, p. 154.

É fato – ela mesma admitira – que procurava também nas viagens, assim como na escrita, uma saída, um término para sua tristeza e depressão, características da sua angústia existencial:

Eu imaginei que aqui [na Inglaterra] através de uma série de provas meio heroicas eu ia “entrar nos eixos”, que é mais ou menos parar de ser infeliz de cabecinha pro lado e de esperar com certa esperança que BLISS vai pintar mais cedo ou mais tarde. Foi essa a minha fantasia de viajar. A fantasia boa.⁴⁵²

Essa fantasia boa às vezes ela procurava, até mesmo como resistência à escrita poética, porque esta lhe causava certo enjoo:

Não escrevi logo porque me deu um enjoo do meu excesso de verbalização, das minhas tortuosidades – eu queria escrever claro, puro, sem circunlóquios, sem metalinguagens, sem arrepios & desvios. O que te soa galopante & solto, pra mim é tortuoso & preso. Como “escrever puro” não se faz por programa, estou de volta à pena, praticando correspondência outra vez.⁴⁵³

Entretanto, nem mesmo nas cartas o texto poético a abandona. Pode-se ouvir aí também o rom-rom do seu tear, movido pela “mão doente”:

Hoje estou escrevendo noite adentro, ruídos de sexta-feira em Copacabana, apartamento silencioso. Eu sinto nostalgia de outra linguagem (já te disse isso) – queria escrever poemas longos, com versos longos e fluentes, como quem escreve carta⁴⁵⁴ - como o Pessoa ou o Capinan de Anima [...]. Mas só consigo raros ritmos curtos, entrecortados, pontos e vírgulas a cada esquina. Queria te escrever com longos versos, ritmo fluente.⁴⁵⁵

Em carta de maio de 1976, conforme mencionado, também manifestava certo terror que, com certeza, era antigo:

O meu medo me paralisa, sim. E tensiona os ombros e os pulmões. Verbalizo de pura paralisia. [...] Acho difícil fazer ioga porque vai direto ao encontro das minhas dificuldades – não sei respirar, não sei

⁴⁵² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 53.

⁴⁵³ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 95.

⁴⁵⁴ Ela está escrevendo, na verdade, uma carta para Cecília, em 14 de maio de 1976.

⁴⁵⁵ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 95.

relaxar. Se estou ansiosa perco a respiração e fico dura e torta. Às vezes em pleno relaxamento tenho medo de morrer.⁴⁵⁶

Como ela mesma admite, a escrita é o meio pelo qual ela tenta relaxar, é aí que procura uma âncora, sentindo, entretanto, que “o velame foge”.

A angústia do desamparo

Quando Ana Cristina afirma, “Verbalizo de pura paralisia”, e conta o seu estado de ansiedade, observa-se que ela sente um perigo iminente perante o qual está aterrorizada. É por isso que se pode pensar a função da escrita neste caso, como um mito – o mito da escrita –, que (não) exercia a função de sublimar. A “Coisa” a ameaçava. O *topos* da morte se impõe obrigatoriamente no estudo da obra e vida de Ana Cristina, o que sugere, pelo seu domínio temático, uma verdadeira obsessão. Há uma interação entre elementos biográficos e poéticos que espelham sua angústia e sua sensação de desamparo: “Às vezes, em pleno relaxamento tenho medo de morrer”. A morte é personalizada no espaço poético que nem por isso acolhe a sua solidão.

O texto “Luto e Melancolia”, de Sigmund Freud, é um legado teórico seminal para a nossa civilização que continua dele fazendo uso tanto na clínica quanto na cultura em geral. Com ele, Freud iluminou o enigma da dor de existir do ser humano, proveniente do desamparo primordial que faz parte da constituição de cada um de nós e que, em determinado momento, culmina em uma melancolia que paralisa; sem noção consciente de suas perdas, volta-se contra si mesmo em angústias de aniquilamento. O Eu melancólico, voltando sua agressividade para si mesmo, acaba por desenvolver impulsos que o arruínam, ao contrário do sujeito enlutado que consegue elaborar o sentimento de perda e, aos poucos, vai diluindo o investimento libidinal dessa perda e permitindo, assim, ao Ego retomar outros laços afetivos. O melancólico subsiste na ameaça de sua própria existência preso entre os impulsos destrutivos e os fios de esperança que, desde sua origem, se mostram extremamente frágeis.

⁴⁵⁶ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 95.

Na obra de Ana Cristina Cesar, esse processo de fragilização, apesar de já se mostrar desde o início da sua obra, vai se tornando cada vez mais evidente.. Embora ela se mostrasse, muitas vezes, resistente àquilo que tentava impedi-la de escrever, o questionamento e a consciência de que a escrita se apresentava apenas como uma miragem de um futuro incerto e inconsistente deixava-a, ainda, em determinados momentos entre a euforia e o desânimo: “[...] então não era para fazer sublimações (engraçadas ou intensas) naquela mania de escrever?”.⁴⁵⁷ Algo a alertava, tentando barrar sua escrita, tentando segurar a sua “mão doente”.

O movimento poético que sinaliza a perda não caminha para uma elaboração do luto, não consola a poetisa. A noção freudiana de sublimação diz respeito à teoria da angústia e contém a ideia de que a sublimação permite o apaziguamento pulsional; ela seria uma espécie de “destino nobre” dos conflitos, um arranjo conciliatório – mas sempre fadado ao fracasso. A sublimação seria, então, um dos destinos da pulsão, que permitiria a esta escapar do recalque.

Entretanto, nem sempre funciona assim, caso contrário teríamos explicação para o suicídio de artistas e escritores durante período de intensa produtividade. Como explicar o suicídio de Ana Cristina, aos 31 anos de idade e em plena produção literária? Poderíamos pensar em uma “comunidade enigmática” de escritoras suicidas como Sylvia Plath, que se asfixiou com gás em 1963; Virginia Woolf, que se matou por afogamento em 1941; Florbela Espanca, portuguesa, por ingestão de barbitúricos em 1930; Alfonsina Storni, argentina, que se suicidou em 1938, também deixando-se afogar andando mar adentro; Anne Sexton, americana, em 1974, intoxicando-se com monóxido de carbono do motor do seu próprio carro.

Possível resposta encontra-se na segunda formulação da teoria da angústia por Freud, pois surge a angústia do desamparo, que conduzirá a uma vertente da sublimação que diz respeito à relação do sujeito com o vazio e o inominável, o que faz com que ele seja impulsionado a um processo incessante e mobilizador do trabalho criativo. Esse movimento de criação constante difere da “mesmice” característica do sintoma; entretanto, o artista não se vê livre do sofrimento como era de se esperar, pois a própria criação torna-se o lugar onde se produz o retorno do sofrimento, ou

⁴⁵⁷ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 84.

seja, ao invés de fazer com que o artista se afaste da destrutividade, essa forma de sublimação se alimenta dela.

Ana Cristina se submetia à análise, o que era bem comum entre os seus pares – em sua correspondência há várias referências a esse hábito:

A psicanálise tem de ser um discurso que bate e silencia como pedra no lago. As interpretações pedem um silêncio como você sentiu tão bem. Por um momento não posso suportar a “Teoria da Literatura”, nem as amigas em Londres que discutem o psiquismo na mesa de jantar.⁴⁵⁸

Termos e conceitos psicanalíticos permeiam várias cartas e pode-se observar que ela se interessava em compreender o que acontecia consigo: “As rasuras no papel correspondem a atos falhos?”⁴⁵⁹

20.04.80

Em Paris de novo. Minha filha, essa cidade me mata. Será porque é a Cidade-luz? Não sei bem o que tem aqui, deviam proibir. Ataques: 1) como voltar, meu Deus? 2) então não era para fazer sublimações (engraçadas ou intensas) naquela mania de escrever? Estou séria por dentro que nem imagino. Quando mamãe não olha, rio; queria uma cortininha, cada vez mais finíssima; me responde TUDO! “Quero detalhes.” BEIJOS.⁴⁶⁰

A propósito, mãe é citada muitas e muitas vezes em sua correspondência bem como em alguns poemas, dando a entender alguma questão mal resolvida com ela. Mas esse assunto é para outra pesquisa.

Outro trecho em que ela toca no tema da psicanálise é: “Agora acontece o seguinte: se pintar na minha frente eu me jogo de cabeça outra vez. Tem um drama de uma renúncia que por favor não me diz que é lá trás, mamãe e tal, *acting-out*”.⁴⁶¹

Nunca saberemos sobre essa conclusão, a não ser que seja revelada por ela mesma em alguma correspondência ou texto ainda inédito. Conclusão ingênua? Talvez, se considerarmos o caráter ficcional da construção de imagem própria por meio da correspondência. As cartas abarcam o período de 1976 a 1980 e há, na

⁴⁵⁸ CESAR. *Correspondência incompleta*, p.283.

⁴⁵⁹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 21.

⁴⁶⁰ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 86.

⁴⁶¹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 53.

Introdução do livro, como já foi dito, a informação de que foram cortados trechos que pudessem causar constrangimento.⁴⁶²

Essa carta logo acima, para a amiga Heloisa é, também, uma das muitas em que ela se mostra bastante angustiada, inclusive em relação à mudança da mãe para Santiago – Chile (1980), momento em que ela teve “arrepios de não ter mais lar”.

O sonho de casamento também foi manifestado em várias correspondências: “Dançaram os desejos de casar com quem quer que seja, estou na fase de achar que sou desenganada”.⁴⁶³ É ainda um período em que ela luta contra seus afetos negativos: “Eu não quero fazer o erro de cálculo da Clara nem virar uma desvairada”.⁴⁶⁴

Já em 1976, admitia para essa mesma amiga Clara:

[...] te mando o meu estado do momento, o estado mais inútil e passagem e sem saída que há: o mau humor. A depressão pode ser criativa, a angústia também. Mas o mau humor é foda. [...] Estou muito convicta da necessidade de me tratar. Me sinto aberta e desejosa de tratamento, suportando a dor. É rara a sessão em que fico indiferente ao que acontece, e o que acontece tem sempre a ver com o meu narcisismo. Com todo mundo é assim?⁴⁶⁵

Ela não se mostra alheia aos seus afetos, ao contrário, luta, em muitos momentos, contra a angústia, a depressão e outros sentimentos que a fazem sofrer, submetendo-se à análise, cuidando-se. Em 21 de junho de 1976, para Cecília Londres: “Fortuna para mim são [...] e um salário que não vai todo pra análise”;⁴⁶⁶ quatro anos depois, em 13 de junho de 1980 para Heloisa Buarque de Hollanda: “Preciso voltar para a análise porque é uma técnica de recados convincentes e conteúdos para depois a gente esquecer um pouco, queria esquecer mesmo, na garupa da moto sem pensar. Que bom seria”.⁴⁶⁷

Nesse “meio-tempo”, em março de 1977, ela se empenhava em traduzir. Escreveu para Cecília Londres: “Vou traduzir *Hite Report* (procuro tradutoras para traduzir comigo) sobre sexualidade feminina (tipo enquete ousada e franca)”.⁴⁶⁸ Em 15

⁴⁶² CESAR. *Correspondência incompleta*, p.11.

⁴⁶³ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 52.

⁴⁶⁴ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 53.

⁴⁶⁵ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 201-202.

⁴⁶⁶ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 113.

⁴⁶⁷ CESAR. *Correspondência incompleta*, p.61.

⁴⁶⁸ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 145.

de abril de 1977, um mês depois, insiste ao escrever para Clara Alvim: “[...] faço tradução do *Hite Report* sobre sexualidade feminina, respostas ao vivo de americanas variadas, *thrilling! exciting!* Sabe alguém (mulher) que queira traduzir comigo?”⁴⁶⁹

Não encontrou mulher que quisesse dividir com ela o seu “*pathos* feminino”.⁴⁷⁰

Entretanto, o fato de alguém saber das suas angústias e submeter-se à análise nem sempre é o caminho para a “saúde”. Com Freud sabe-se que ter informações sobre a conexão causal de uma doença com a própria vida, sobre as experiências na infância etc., não é suficiente para que a pessoa se recupere. O fator patológico está na raiz do que a pessoa “sabe” e se localiza no que ele denomina “resistências internas”. A tarefa do tratamento está, então, no combate dessas resistências. Ana tenta o que está ao seu alcance:

[...] ando tristonha. Fica sozinho e frio de repente. [...] Altas viagens espirituais é o que vale. Faço cálculos e cronogramas, tento yoga, manuais de psicologia e rituais variados como anotar sonhos, aperfeiçoar diários e soufflés de palmito, aprender inglês com o Nabokov (pela primeira vez *vejo* a língua inglesa em *Lolita*, que aliás foi o Armando que me mandou ler um dia por uma razão psicanalítica qualquer – tem uma hora ou um Uso, em que a psicanálise vira uma maluquice de uma falação que faz um sentido danado mas fica ERRADO [...].⁴⁷¹

Essa carta – para Ana Cândida Perez – é datada de 7 de março de 1980 e termina com a frase: “Não quero ser moderna (“*trendy*”, que gracinha) nem mestre em sofrimentos”.⁴⁷². Constantemente ela nega sua dor e, com mais intensidade e frequência a admite.

Em texto, essa amiga conta, no final de *Correspondência incompleta*, que a conheceu em 1973, no 2º ano do curso de Letras Português-Literatura na PUC-RJ, quando Ana acabava de voltar de um intercâmbio estudantil na Inglaterra.

Ela disfarçava a insegurança com uma pose estudada – chapéu desabado, túnica indiana e pantalone, e uma ponta de arrogância.

⁴⁶⁹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 27.

⁴⁷⁰ Traduziu sozinha o *Relatório Hite – Um estudo profundo sobre a sexualidade feminina*, considerado o primeiro estudo sobre mulheres, feito por uma mulher: Shere Hite. Trata-se de inquéritos que envolviam uma nova teorização sobre o orgasmo feminino. Atualmente, o livro *Cinquenta tons de cinza* talvez seja o equivalente em termos de repercussão.

⁴⁷¹ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 41-42.

⁴⁷² CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 45.

Fui uma espécie de mediadora da sua integração na turma, porque alguns colegas recebavam o que parecia ser uma atitude de superioridade dela, mas que eu percebi ser autodefesa. Ana Cristina tinha a fragilidade da “menina prodígio”.⁴⁷³

Essa atitude de autodefesa – conforme interpreta sua amiga – manifestada por “atitude de superioridade” parece ser mesmo uma manifestação inconsciente:

O inconsciente se manifesta sempre como o que vacila num corte do sujeito – donde ressurgem um achado que Freud assimila ao desejo – desejo que situaremos provisoriamente na metonímia desnudada do discurso em causa, em que o sujeito se saca em algum ponto inesperado.⁴⁷⁴

Sem mais nenhum comentário a respeito do excerto, que é óbvio, finalizo este capítulo com o seguinte poema, de *Inéditos e dispersos*, já citado, procurando um exemplo por meio do qual a *Pulsão poética* já se manifestava ineficaz:

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.⁴⁷⁵

Esse poema e algumas expressões (“imundície coxa”, “braço torto”) lembram o “Poema das sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, com sentido subvertido, é claro. Enquanto o anjo torto de Drummond estimula, empurra para a vida: “Vai, Carlos! ser gauche na vida!”, o “anjo torto” do poema de Ana Cristina sugere um basta: “Se oculta, rosto”, “afoga-se no lodo”.

A *Pulsão poética* ou a *Pulsão de vida* parece deixar-se sufocar pela *Pulsão de morte* – ou pela *Preensão persecutória* – ao sugerir rimas e sons mortos, o silêncio.

⁴⁷³ PEREZ. Texto sem título. In: CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 305.

⁴⁷⁴ LACAN. *O Seminário – livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*, p. 32.

⁴⁷⁵ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 31.

Como uma voz que o sujeito não quer ouvir: ecos do que não pode parar de falar, gritos provenientes do silêncio que emana de uma extrema angústia apontando para o futuro incógnito (“E se nada resta afoga-se no lodo”), no qual reina Tanatos na finalização do poema: “Para que sobre o resto do nada, o sono”. Uma construção espectral proveniente de rastros de dor e perda, provenientes de uma melancolia que aponta para um desabamento psíquico.

Nesse poema de *Inéditos e dispersos*, consta a data de maio/68, quando ela já parecia mal suportar a vida, perdendo-se nos labirintos das cadeias significantes decorrendo, daí, traços persecutórios que, como vozes *gauches*, apontavam para um registro niilista do futuro. Isso se manifesta como uma *Preensão persecutória* – Tanatos – a sussurrar-lhe de dentro do “negrume tosco”, incitando-a “sobre o resto do nada”, o sono, esse “prenúncio da morte”.

Ao rememorar o ausente, a(s) perda(s) ressurgem no espaço literário, revelando a vertente propriamente melancólica da poetisa e que pode estar sintetizada nesse poema de Carlos Drummond de Andrade que a ela dedicou quando a mãe foi visitá-lo algum dia.

Ausência

Por muito tempo achei que a ausência é falta
E lastimava, ignorante, a falta.

Hoje não a lastimo.

Não há falta na ausência.

Ausência é am estar em mim.

É sinto-a tão pegada, aconchegada nos meus braços
Que não é dango e ruído exclamações alpes.

Porque a ausência, esta ausência assimilada,
Ninguém a rouba mais de mim.

Carlos Drummond de Andrade

Com o pensamento
em Ana Cristina

LIMIAR

Rompimento

*Nas instâncias do momento zero
Um sopro por entre as telhas sai
Sombra, cobra, obra, nada quero
Para o olhio imerso um raso vai*

*Esta nesga súbita que eu vi
Este segredo que nunca está
Este terremoto que entreouvi
São alento e fôlego do ar*

*Ressurge, pedra do abismo dor
Reabre o séquito de fagulha
Silêncio névoa neva em mim*

*Vai-se o inútil salmo, o inútil amor
Em cada começo o fio e a agulha
Em cada som um nome só: fim
Inéditos e dispersos, p.37.*

5 LIMIAR – A literatura como acomodação dos restos (?)⁴⁷⁶

Chego ao limiar desta pesquisa imbuída pela estranha beleza da obra de Ana Cristina Cesar, pelo seu fascínio pela escrita como um apelo à vida, como um esforço enorme para livrar-se da melancolia. A sua foi uma escrita do fracasso, uma escrita na qual nem ela mesma acreditava. “Penso (sem parar) em escrever, acho até que estou escrevendo mais que nunca, agora que tenho dinheiro no banco *and a room of own’s own...* Mas tenho horror da carreira de escritor”.⁴⁷⁷

O trecho em inglês, inspirado no título do livro de Virginia Woolf – uma das suas preferidas –, certamente serve como metáfora para a escrita e se junta à ideia de publicar:

[...] mas eu imagino publicar nossa correspondência completa, aperfeiçoando os personagens. Acontece que, de repente, aperfeiçoar o personagem meio que elimina uma ternura, sabe como é? Eu sempre acabo tendendo para eliminações, porque a ternura cruza irremediavelmente com self-pity; vício lamentável (que eu tenho).⁴⁷⁸

Ela não publicou a correspondência, que foi selecionada, recortada em alguns trechos e editada posteriormente à sua morte. Continua na mesma página: “Mas acabo correndo para a autobiografia”; ao mesmo tempo tem horror à carreira de escritor. Nenhum dos três itens – a língua inglesa e suas traduções, autobiografia, horror à carreira de escritor – foi capaz de abandonar, pois faziam parte da sua dinâmica de vida/morte, cujo gesto (o da “mão doente”) a acompanhou durante toda a vida:

Deve ter sido uma emoção muito forte o dia na classe de alfabetização em que finalmente apossou-se do lápis e se viu traçando linhas e letras sobre o branco papel. Este momento, ela o reteve para sempre no gesto que, já adulta, repetia sem cessar, como um tique nervoso. Gesto de escrever com a mão vazia, fechada sobre si mesma como se empunhasse o lápis, percorrendo a superfície que estivesse mais próxima, mesa de bar, espaldar da cadeira, as próprias pernas. Os móveis todos viravam folhas de papel, Ana deitando sobre eles sua literatura virtual. Enquanto durasse a conversação, ela estaria assim, sem deixar de olhar no

⁴⁷⁶ LACAN. *Lituraterra in Che vuoi?*, p. 18.

⁴⁷⁷ CESAR. *Correspondência Incompleta*, p. 269.

⁴⁷⁸ CESAR. *Correspondência Incompleta*, p. 269.

olho, sempre muito atenta ao interlocutor, mas a mão desviava, perdia-se em arabescos cegos, fingindo escrever. Gesto obsessivo que nascia da exibição da intimidade, mas queria açambarcar o mundo.⁴⁷⁹

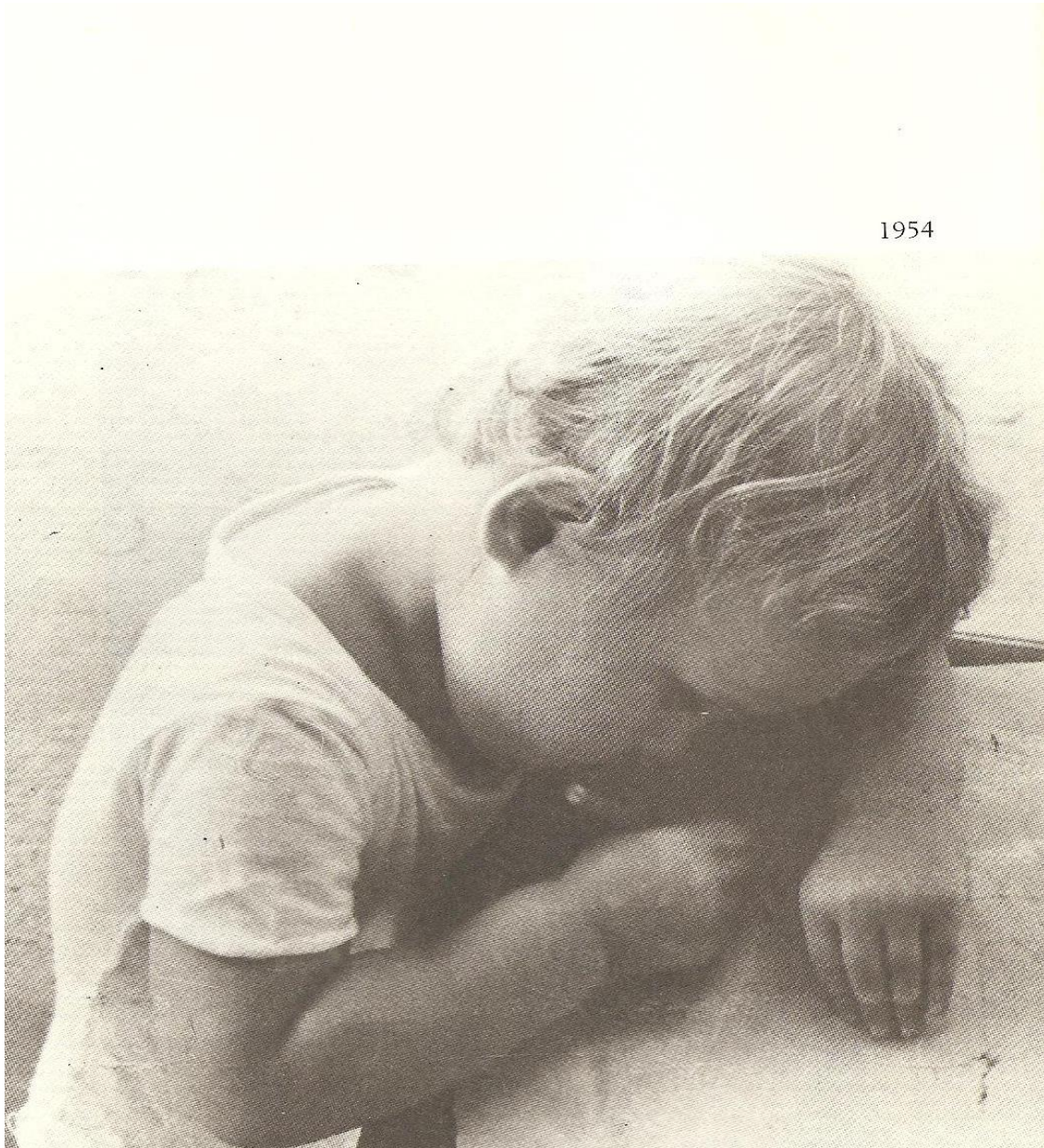


Foto de Ana Cristina Cesar aos 2 anos de idade.
Fonte: *A teus pés*, p. 13.

⁴⁷⁹ MORICONI. *O sangue de uma poeta*, p. 75.

Se Ana Cristina Cesar nunca conseguiu deixar de escrever, algo da ordem da *Pulsão de morte* ou da *Preensão persecutória* impediu que a escrita funcionasse como sublimação, a exemplo do que acontece com boa parte de quem procura, na arte, uma saída para as angústias.

Ainda Moriconi, no mesmo livro:

[...] outro gesto bem feminino: abrir a bolsa, vasculhá-la. E de lá sacar algum micro caderninho, anotando cada evento do dia em palavras soltas, comentários-pílulas. Ou sacava agenda, de preferência da Unicef. Ou cadernão de capa dura trancado com chavezinha de garota dos segredos. E aí a conversa provavelmente escorregaria pelo ralo da folha branca, agora literalizada. A conversa sublimava em poema, em biografia de poema. Esboço ou extrato, vida cadáver revolvida em caligrafia, outra vida.⁴⁸⁰

Biografia de poema, diz Moriconi. “Autobiografia. Não, biografia. Mulher”,⁴⁸¹ afirma a poetisa. Poesia, biografia, gênero se atravessam, sem dúvida alguma. Qualquer coisa, desde que “escrevível”, para ela era útil e, como uma Emily Dickinson do século XX e brasileira, ia transformando a *pulsão* em palavras poéticas por meio de gêneros textuais diversos e nas múltiplas línguas, tentando seguir o fio da meada que a conduzia sempre mais e mais num labiríntico “negrume tosco”.

Fascinada pela escrita como possibilidade de amenizar sua dor, não conseguiu enxergar uma saída, embora haja tentado, pois o que via não pertencia à realidade, mas à indeterminação do fascínio. Parafraseando Blanchot, o fascínio fez com que ela só conseguisse ver na profundidade ilimitada por trás da imagem, e essa profundidade é intocável, é exorbitante, e a palavra poética acaba por distanciar-se dos seus respectivos sentidos, desintegrando-se em suas imagens.⁴⁸²

Chego à conclusão de que a escrita exerceu uma função em *mise-en-abyme* para a poetisa que não conseguia alcançar o objetivo com o qual se dispunha a investir no gesto, pois, quanto mais escrevia e traduzia, seu olhar não alcançava a profundidade ilimitada. O que lhe restava – e já deixava sinais, mesmo anteriormente à data do último poema citado acima (1979) – era que “sobre o resto do nada, o sono”.

⁴⁸⁰ MORICONI. *O sangue de uma poeta*, p. 75.

⁴⁸¹ CESAR. *A teus pés*, p. 9.

⁴⁸² BLANCHOT. *A solidão essencial*, p. 23.

Reflexões dessa natureza foram as que me incitaram ao estudo da obra de Ana Cristina, no qual privilegiei o *topos* da morte como um núcleo básico, por observar que a partir daí emanaram temas e imagens fundantes de sua poética, originária, pois, de uma dinâmica psíquica de forte matiz melancólico. Analogamente, fiz uma breve passagem pela vida e obra de Sórora Juana Inés de la Cruz e Henriqueta Lisboa, poetisas que também demonstram por meio de sua vida e obra comungarem certa relação de intimidade com a morte, apontando para o viés melancólico, tingido, aparentemente, por matizes mais suaves.

O manto da escrita, em cuja trama as três poetisas procuravam se aquecer, não pareceu suficientemente denso. Temerosas da fria lâmina, entre a flor e o abismo, buscaram reforçar a tessitura, fazendo correr o tear para outra e, ao mesmo tempo, mesma trama: a poética da tradução.

Procuo, com Barthes, pensar essa questão da mulher tecelã que ele relaciona ao feminino:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs, as "chansons de toile", dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas).⁴⁸³

Tecer e cantar – são as metáforas que julgo poder atribuir às poetisas das quais me encarrego nesta pesquisa. Não se trata, aqui, da questão do feminino, exatamente, mas de perceber que há o barulho de um tear que se faz ouvir nos dias e noites que atravessam sua obra poética. Não para desmanchar à noite, como Penélope, pois à noite elas também tecem o seu manto onde procuram aquecer-se, por meio da (a)bordagem da escrita. Caçadoras, viajantes, navegadoras, elas também (a)bordam, com seus versos, ritmos, cadências, o desejo de viagem em cavalgadas ou em vagas marinhas. Cada uma a seu modo e tempo.

Ana Cristina procura na liberação da forma, na paródia, no pastiche, no plágio criativo – que ela mesma denomina imitação –, e nas traduções, uma via mais arejada para escrever sua "chanson de toile".

⁴⁸³ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 27-28.

Sóror Juana funda seu canto nos meandros do barroco. Octavio Paz, na mais importante obra dos últimos anos sobre Juana, afirma:

É fácil imaginá-la na corte e no claustro, cantando numa sala ou cantando no coro, conversando no jardim ou num locutório; sabemos que conheceu, aproveitou e padeceu as paixões da glória literária, da amizade amorosa e, talvez, as do próprio amor...⁴⁸⁴.

Se o seu destino eram as letras, não podia ser letrada casada nem solteira. Mas podia ser freira letrada. Sozinha no claustro e na solidão da obra, sabia que a decisão de tornar-se freira era, na época, para toda a vida.

Semelhante ao *leit motif* de Ana Cristina Cesar, Sóror Juana apresenta uma obra cujo núcleo central é também oriundo de uma nuance melancólica que teria na ausência –também silêncio – uma poderosa energia criativa. Entretanto, é digno de nota que, segundo Octavio Paz, não há um só documento no qual ela mencione sua renúncia à escrita, o que permanece um enigma.

Assim como ela, Ana Cristina Cesar não deixou registrada nenhuma declaração de renúncia à escrita, ainda que nela tenha colocado um ponto final, suicidando-se.

Dos enigmas em relação a Sóror Juana, o mais evidente na minha leitura é a experiência da morte, que aparece em seus sonetos, inclusive a partir da mitologia por meio da metáfora das Parcas – as Fates –, que aparece em pelo menos dois poemas e, com elas, as tesouras. Diz o soneto 186:

Para cortar el hilo que no hilo,
La tijera mortal abierta vi.

E o romance 11:

De aquella fatal tijera
Sonabam a mis oídos,
Opuestamente hermanados,
Los inexorables filos.

No cinema, o silêncio é representado pela cena considerada a mais chocante de sua história, inserida para finalizar a produção da argentina Maria Luísa Bemberg intitulado *Yo, la peor de todas*(1990). A cena acontece num momento próximo ao final

⁴⁸⁴ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 165.

da vida da poetisa. Diante de um júri inquisidor, ela quebra os óculos com a mão esquerda e, com o próprio sangue, assina a carta de abjuração com as palavras: “*Yo, la peor de todas*”, as quais repercutem sua “intenção” em reconhecer, com toda humildade, sua vivência de monja que não seguiu estritamente o que dessa condição era exigido.

Entregar seus amados livros e instrumentos musicais ao arcebispo Aguiar y Seijas para que os vendesse foi o seu grande sacrifício. Talvez tenha sido um gesto de uma mulher aterrorizada pelo que lhe seria destinado a partir de então, privada de tudo aquilo que a auxiliava a contornar o seu objeto perdido.

Bastante simbólico é que – conta a história do filme – a mão que ela inutilizou ao quebrar os óculos não foi a mão com a qual escrevia, “a mão doente”, porém, foi com ela que Juana assinou: *Yo, la peor de todas*. De alguma forma, a *preensão persecutória* interditou a sua “mão doente”.

No silêncio da letra – escrita com seu próprio sangue –, no simbolismo da relação entre corpo e escrita, sua “negra inclinación”, deixou ainda registrado naquele que parece ter sido seu último poema – de nº 51⁴⁸⁵ –, encontrado em sua cela “em rascunho e sem revisão”:⁴⁸⁶

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?

Sem disfarce, Juana efetua um retorno ao mundo ancestral das mágicas infusões, às quais atribui algum feitiço derramado em sua escrita. Retorno ao mundo dos seus antepassados, cujo sangue corria nas suas veias *crioullas*. Esse poema sugere a antinomia que profana a dedicação religiosa a que deveria se propor.

Ao final, já na esplanada do topo da pirâmide erguida com a pena de sua “negra inclinación”, a dialética do desejo infantil, dos recalques e sublimações abre-se aos nossos olhos por meio da imagem de sua biblioteca, sua cela, sua obra, sua vida. Após a abjuração, ela ofereceu-se como voluntária em um hospital de tuberculosos, peste que assolava o México. De lá, contaminada, obviamente, seu corpo saiu

⁴⁸⁵ CRUZ. *Lírica Personal*, p. 224-228.

⁴⁸⁶ PAZ. *As armadilhas da fé*, p. 417.

envolvido em um manto branco e foi jogado, junto com outros corpos, numa vala comum. Sua biblioteca assim se desvanece como os obeliscos e as pirâmides egípcias que evoca em *Primero Sueño*. Pode-se dizer que sua escrita foi e continua sendo a “escrita do mito”, em amplo sentido, mas sobretudo no sentido de que, aparentemente, ela não serviu à finalidade de sublimação.

Quanto à obra de Henriqueta Lisboa, foi mobilizada pela experiência da ausência – da morte –, o que a caracteriza, também, como uma escrita da melancolia:

Como esta lua, alma de poeta, alma de arminho,
– eu só amo o silêncio, eu só amo a penumbra.
A penumbra é meu ar, meu romance, meu ninho...
É do silêncio a voz que me deslumbra.⁴⁸⁷

Essa voz que a deslumbrou e que, em algum momento, sussurrou-lhe que escrevesse o poema total – conseguiu que Henriqueta se mantivesse no *beirabismo* durante toda a sua vida. Isso sugere que a *preensão persecutória/pulsão de morte*, ao invés de apresentar-lhe a tesoura da terceira parca, permaneceu na ameaça. Um câncer a levou aos 84 anos de idade.

Exposta, também, ao *beirabismo*, o movimento da sua existência pode ser assim compreendido: ao lado da repetição constante da temática do “não”, do sentimento onipresente da morte e do silêncio da palavra poética, ouve-se o grito humano de desamparo perante o mistério da vida.

Só. Figura solitária. Henriqueta habitou o mundo sensível da escrita poética, cuja linguagem foi um instrumento insuficiente e precário, através do qual a poetisa tentava apreender o intangível: a solidão, o silêncio, o segredo. Torna-se, assim, inevitável refletir a respeito desse aspecto precário da escrita, pois quem escreve:

[nem sempre] caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que, de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ LISBOA. *Fogo fátuo*, p. 136-137.

⁴⁸⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 18.

Por mais que ela tivesse procurado a elaboração do luto por meio da escrita poética – esse mecanismo de fundo sublimatório, uma via saudável de recordar para elaborar – sua disposição melancólica a acompanhou até o fim, haja vista que nenhuma mudança temática se operou. Pelo contrário, mais ela delineou o *topos* da morte em uma escrita da solidão. Seu livro de poemas *Flor da morte* apresenta um eu-lírico sempre em dúvida, à espera daquela que cortaria o fio da meada com a qual tecia seu manto de escrita:

O garço

Terás, ó Parca, os olhos garços
Como certa luz prematura
Vinda à flor das ondas, como
Certas folhas desprendidas
Em vez de outras?⁴⁸⁹

O caminho que procurei para estudar a poética de Ana Cristina Cesar foi o que me pareceu mais profícuo: dentro do seu “projeto literário” melancólico, elementos que testemunham as cicatrizes deixadas por essa força destrutiva que a fez calar-se repentinamente. Creio que dificilmente é possível abordar o seu texto evitando o curioso efeito de leitura que torna possível associar a sua biografia – cujo suicídio é indiscutivelmente fator de peso – e a obra que anuncia seu estado de espírito, sua predisposição à melancolia.

Além da escrita criativa própria, ela mergulha na estranheza da língua estrangeira buscando um caminho “mais seguro”, talvez, à procura de um antídoto contra o afeto que a angustiava – um antídoto ou um caminho que funcionou em seu viés de mito – a escrita do mito, mais uma vez. Na verdade, a escrita nunca agiu como remédio, chegando a um momento em que seu “corpo (imaginário)” cedeu ao efeito destruidor: “Os poemas são para nós uma ferida”.⁴⁹⁰

Ciente de que minha leitura da poesia de Ana Cristina só foi possível em sua parcialidade e apenas pela brecha da porta que ela deixou entreaberta, concluo que a

⁴⁸⁹ LISBOA. *Flor da morte*, p. 26.

⁴⁹⁰ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 164.

escrita foi mesmo um manto de beleza, último anteparo ante o horror do real,⁴⁹¹ em cujo tecido se envolvia numa tentativa de aquecer-se. Disso ela sempre soube e, por isso, precisou de mais tecido para seu manto, cuja tessitura, ao invés de fechar a trama, esgarçou-se, deixou-se mais e mais transparente com o trabalho de tradução, deixando pouco a pouco aparecer, do lado de fora, a visão petrificadora da Medusa.

Para muitos, a escrita funciona como uma espécie de antídoto contra a melancolia, a exemplo de Marguerite Duras, que cito em seu livro-poema *Escrever*: “A solidão também quer dizer isso: ou a morte, ou o livro. Descobri que só a escrita pode nos salvar”. Para outros, embora se sirvam dela com essa expectativa, o efeito é outro. Ou não há efeito.

Entre a escrita e o sujeito coloca-se, estrategicamente, o *beirabismo* para o qual o olhar é arrastado, atraído num movimento irresistível para a profundidade do silêncio. E é nesse vácuo que alguns escritores tocam, sem tocar, a imagem fascinante da escrita – o grosso manto tecido com inumeráveis fios, cuja trama se esgarça pela noite mortífera da melancolia.

As três *fates* cumprem sua missão – uma tece o fio da vida, a outra cuida de sua extensão e caminho e a terceira corta o fio. Nesse ponto de corte, fio já esgarçado, enfraquecido, fissurado pela dispersão do afeto destrutível, Ana Cristina Cesar se vai, atira-se do *beirabismo* ao encontro da nudez, do frio daquilo que permanece a descoberto, ao encontro do espaço vertiginoso desse exterior não-lugar. No momento em que percebeu que a escrita é um mito – não serve para nada –, ela parece confessar em seus últimos poemas, como se de um mais profundo aberto, durante o mês de outubro de 1983, principalmente neste:

Estou sirgando mas
o velame foge
Te digo: não chores não.
Aqui é mais calmo, é suave ardor
Que se pode namorar à distância.
Não é teu corpo.
É a possibilidade da sombra.⁴⁹²
“My life closed twice before its close”
Emily Dickinson

⁴⁹¹ Refiro-me à elaboração lacaniana acerca da beleza na arte, desenvolvida em LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 7 - A ética da psicanálise*.

⁴⁹² CESAR. *Inéditos e Dispersos*, p. 199.

O sentimento é de soltura, de vácuo, da falta de uma âncora e resta-lhe pedir:

[...]
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.⁴⁹³

Saio pela porta que a poetisa deixou entreaberta com a expectativa de que outro pesquisador por ela entre, e agarre algum fio da meada que, certamente, deixei solto ao transitar pelo labiríntico *beirabismo* da escrita de Ana Cristina Cesar.

⁴⁹³ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 31.

REFERÊNCIAS

Textos teóricos:

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lysley Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby: escrita da potência*. Edição de Giorgio Agamben e Pedro Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 411-441.

ARROJO, Rosemary. Tradução. In José Luis Jobim (Org.) *Palavras da Crítica – Tendências e conceitos no estudo da Literatura*, p. 411-442.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

ASSIS, Machado de. D. Casmurro. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. v. I.

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Tradução de Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BARRENTO, João. A panela, o cozido e o caldo. In: _____. *O poço de Babel: para uma poética da tradu o literária*. Lisboa: Relógio D' gua, 2002.

BARTHES, Roland. *A prepara o do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 1 e 2.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de L a Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 8. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

BASTIDE, Roger. Sobre a poesia. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2 jun. 1945.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor (*Die Aufgabedes Übersetzers*, 1923). Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução*, v. 1 (edição bilíngue: alemão/português). Florianópolis: UFSC/CCE/DLLE – Núcleo de tradução, 2001. p. 189-215.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre Literatura e História da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERMAN, Antoine. Goethe: tradução e literatura mundial. In: _____. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Bauru: EDUSC, 2002. cap. 4, p. 97-123.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita, 1: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita, 2: a experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BLANCHOT, Maurice. Traduire. In: _____. *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971. cap. 5, p. 69-73.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. 61ª impressão. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 2002.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. In: _____. *O livro de areia*. 2. ed. rev. Tradução de Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Editora Globo, 2001. p. 111-116.

BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena*. Buenos Aires (Argentina): Emecé Editores, 1997.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CALLIGARES, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998.
- CAMPOS, Augusto de. Introdução. *Emily Dickinson – Não sou ninguém*. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.35.
- CAMPOS, Haroldo de. Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: PAZ, Octavio. *Transblanco*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Siciliano, 1994. p.181-192.
- CAMPOS, Haroldo de. A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin. *Revista USP*, São Paulo, p. 162-170, mar./maio 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade. *Folha de S.Paulo*, 9 dez. 1984. Caderno Folhetim, p. 6.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 86-94.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Viva voz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Laboratório de Edição, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 2.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARONE, Marilene. In: SOUZA, Paulo César (Org.). *Sigmund Freud e o gabinete do Dr. Lacan*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: ABRALIC, n.1, p.9-21, 1991.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG/ Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.

- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática/Instituto Moreira Salles, 1999. p. 399-410.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. *A crítica literária no Brasil*. Crítica e poética. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, Galante J. de. (Org.) *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, Fundação de Assistência ao Estudante, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Paul Pélbart. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Júnia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva: 2002.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: _____. *A escritura e a diferença*. 3. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 179-226.
- DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém*. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 5 e 6).

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. *Artigos sobre técnica*. Rio de Janeiro: Imago, 1969 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: _____. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 285-287 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 3).

FREUD, Sigmund. O mecanismo psíquico do esquecimento. In: _____. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 272-282. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 3).

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na "Gradiva" de Jensen. In: _____. *A Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 275-292 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9).

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: _____. *A Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 275-292 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9).

FREUD, Sigmund. *Psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 275-292 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 6).

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *A história do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 275-292 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o "bloco mágico". In: FREUD, Sigmund. *O ego e o id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p.281-290 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud,19).

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: _____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p.274-314 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud)

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. *Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud)

FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. In: _____. *Moisés e o Monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 225-231 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud)

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In:_____. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 13-163 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 13).

FREUD, Sigmund. O interesse biológico da Psicanálise. In:_____. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p.182-185. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 13).

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: _____. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 13-66 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).

FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes. In: _____. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 117-123 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

FROTA, Maria Paula. *A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na linguística e na psicanálise*. Campinas: Pontes, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, original, tradução. In:_____. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1994. p. 9-35.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin. Tradução de Ernani P. Chaves. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 516, p. 285-296, set. 1989.

GRÉSILLON, Almuth. Devagar obras. In: ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 147-174.

HANS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HAY, Louis. "O texto não existe": reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 29-44.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. In: MIRANDA, Wander Mello; SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HEIDERMAN, Werner. (Org.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. (edição bilíngue: alemão/português) 2. ed. rev. ampl. Florianópolis: UFSC/ Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. v. 1.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. 20. ed. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- KRISTEVA, Júlia. *Sol negro: luto e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jacques. A lógica na direção da cura. In: ALAIN-MILLER, Jacques. *Elaborações sobre o Seminário IV de Jacques Lacan: a relação de objeto*. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise do Campo Freudiano, 1995.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Versão brasileira: Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 169-186.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Versão brasileira de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Versão brasileira de M.D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 23: O sinthoma*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LACAN, Jacques. Lituraterra in *Che vuoi?* Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 17-32, 1986.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LAPA, Rodrigues M. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 10. ed. rev. Coimbra: Coimbra Ed., 1981.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Traducción de M^a Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca (Espanha): Ediciones Colegio de España, 1997.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Poesia brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Livraria Editora Paulo Bluhm, 1941.
- LISBOA, Henriqueta. *Vivência Poética*. Belo Horizonte: São Vicente, 1979.
- MANDIL, Ram. Para que serve a escrita? In: ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997. p. 103-118.
- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

MARQUES, Reinaldo (Org.). *Literatura e arquivos literários*. Belo Horizonte: FALE/UFMG/VIVA VOZ, 2008.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MARQUES, Reinaldo. Arquivos literários e reinvenção da literatura comparada. In: MARINHO, Ana Cristina (Org.) *Memórias da Borborema, 5*. Arquivos literários e escrita de si. Anais da ABRALIC: Campina Grande, 2014.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILLER, Jacques-Alain. *Matemas I*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1996.

NOUDELMMANN, François. Le contemporain san époque: une affaire de rythmes. In: RUFFEL, Lionel (Org.). *Qu'est-ce que le contemporain?* Nantes: Cécile Defaut, 2010.

OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta: Double Bind e acontecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária; aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

POMMIER, Gerard. O aberto: até onde as palavras podem nos transportar. In: _____. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2011.

QUEIROZ, Sônia. Literatura, este lugar intralinguístico. *Scripta* (PUCMG), Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 233-239, 2004.

QUEIROZ, Sônia. A voz de Paul Zumthor. *Minas Gerais – Suplemento literário*, Belo Horizonte, p. 18-21, 1998.

REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Tradução de Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RICOEUR, Paul. Fase documental: a história arquivada. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 155-192.

- RITVO, Juan B. O conceito de letra na obra de Lacan. *A Prática da Letra*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 26, p. 9-24, 2000.
- RONAI, Paulo. *A tradução vivida*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RONAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp, 2002.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RUDGE, Ana Maria. *Pulsão e Linguagem: esboço de uma concepção psicanalítica do ato*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SALIBA, Ana Maria Portugal Maia. *O vidro da palavra: o estranho como objeto-limite entre a literatura e a psicanálise*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - , Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *A República das letras*. De Gonçalves Dias a Ana Cristina Cesar: cartas de escritores brasileiros, 1865-1995. Rio de Janeiro: XI Bienal do Livro, 2003.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a Psicanálise e o pensamento (1985)*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2006.
- SOARES, Andréia. *O cânone via tradução: dos concretos aos contemporâneos*. Tese (Doutorado), – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- SOUZA, Paulo César de. *As palavras de Freud*. O vocabulário freudiano e suas versões. São Paulo: Ática, 1999.
- SPIVAK, Gaiatri Chakravorty. *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- SPIVAK, Gaiatri Chakravorty. Rethinking comparativism. In: *New literary history*, volume 40, number 3, 2009, pp. 609-626.
- SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Org.). *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edição Casa de Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004.
- TAVARES, Pedro Heliodoro de Moraes Branco. *Versões de Freud: breve panorama crítico das traduções de sua obra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

TAVARES, Pedro Heliodoro de Moraes Branco. *Freud e Schnitzler: sonho sujeito ao olhar*. São Paulo: Annablume, 2007.

TAVARES, Pedro Heliodoro; COSTA, Walter Carlos; PAULA, Marcelo Bueno de (Org.) *Tradução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

VICO, Jean Batista. A tradução poética. In: FURLAN, Mauri (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: Renascimento, v.4*. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006.

WELLEC, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura e Metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro S/A, 1985.

ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira (et al.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Sites consultados

Acervo de Escritores Mineiros.

Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/aem>. Acesso em: 20 abr. 2013.

BOTAS, Mário. A ideia de tradução da Bíblia no século XVII: Sacy e Simon. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/viewFile/1806/1455>>. – Acesso em: 27 nov 2014.

Obras de Ana Cristina Cesar:

A teus pés. São Paulo: Ática, 2002.

Cenas de abril. In: _____. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 2002.

Correspondência completa. In: _____. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 2002.

Crítica e tradução. São Paulo: Ática, 1999, p. 275-430.

Escritos no Rio. São Paulo: Editora Brasiliense; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

Escritos da Inglaterra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

Inéditos e dispersos. FREITAS FILHO, Armando (Org.). 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

Correspondência incompleta. Rio de Janeiro: Aeroplano/Instituto Moreira Salles, 1999.

Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001.

Poética. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

Luvras de pelica (1980). In: _____. *Poética*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013. p. 53-74.

Álbum de Retazos. Antología crítica bilingüe. Trad. Luciana di Leone, Florencia Garramuño, Carolina Puente. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2006.

El método documental. Trad. Teresa Arijón; Bárbara Belloc. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2013.

Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1979.

HITE, Shere. *O relatório Hite*. Tradução de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

Obras sobre Ana Cristina Cesar

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Ana Cristina Cesar. In: _____. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

LIMA, Regina Helena Souza da Cunha. *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 1993.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

MASUTTI, Maria Lúcia. *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução*. Tese (Doutorado) -, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

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

OLIVEIRA, Francirene Gripp de. *Âncoras ao vento: ensaios da desconstrução em Ana Cristina Cesar*. Tese (Doutorado) -, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *A República das letras*. De Gonçalves Dias a Ana Cristina Cesar: cartas de escritores brasileiros, 1865-1995. Rio de Janeiro: XI Bienal do Livro, 2003.

SERPA, Arminda Silva de. *Lições sobre asas e abismos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Fortaleza: Imprece, 2009.

SOARES, Andrea. Ana Cristina Cesar: ponta de lança de uma geração. In: _____. *O cânone via tradução: dos concretos aos contemporâneos*. Tese (Doutorado), – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010, p. 23-54.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.

SUSSEKIND, Flora. *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & Blue – Segredos de Ana C*. São Paulo: Annablume, 1998.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. *Atrás das palavras: passos*. Tese (Doutorado) -, Instituto de Filosofia e Letras, Rio de Janeiro, 1988.

Sites consultados:

Acervo de Ana Cristina Cesar no Instituto Moreira Salles.

Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/ana-cristina-cesar>>.

Acesso em: maio 2015.

CESAR, Ana Cristina. O raro registro da voz de Ana Cristina Cesar – trechos do “Depoimento no curso Literatura de Mulheres no Brasil”, em 06 de abril de 1983.

Disponível em: <<http://radiobatuta.com.br/Episodes/view/482>>. Acesso em: maio 2015. 2015.

Obras de/sobre Sórora Juana Inés De La Cruz:

ANDRADE, Manoel de. Juana Inés de la Cruz. Glória, esquecimento e redenção. In: *Hispanistas*, v. XIV, n. 54, jul./ago./set. 2004. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

BARTHES, Roland. Tácito y el Barroco fúnebre. In: _____. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

CRUZ, Sórora Juana Inés de la. *Obras completas de Sórora Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

CRUZ, Sórora Juana Inés de la. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

CRUZ, Sórora Juana Inés de la. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Tomo III. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

CRUZ, Sórora Juana Inés de la. *Fama y obras póstumas del Fenix del México y Décima Musa*. México: Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

CRUZ, Sórora Juana Inés de la. Carta Athenagórica. In: _____. *Fama y obras póstumas del Fenix del México y Décima Musa*. México: Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

CRUZ, Sórora Juana Inés de la. Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz. In: *Fama y obras póstumas del Fenix del México y Décima Musa*. México: Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

CRUZ, Sórora Juana Inés de la. *Carta Athenagórica*. Disponível em: <<http://www.ensayistas.org/antologia/XVII/sorjuana/>>. Acesso em: 06 jun. 2014.

CRUZ, Sórora Juana Inés de la. Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz. Disponível em: <<http://www.ensayistas.org/antologia/XVII/sorjuana/sorjuana1.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2014.

CRUZ, Sórora Juana Inés de la. Carta da madre Juana Inés de la Cruz escrita ao padre Antonio Núñez de Miranda, da Companhia de Jesus. In: PAZ, Octavio. *Sórora Juana Inés de la Cruz – As armadilhas da fé*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998. p. 673-683.

FIGUEIREDO, Adriana do Carmo. *A construção da voz feminina da obra de Sor Juana Inés de la Cruz: mistérios e enigmas*. Dissertação (Mestrado) -, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

FIGUEIREDO, Adriana do Carmo. Villancicos sorjuanistas: ensaladillas performáticas? Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%200-502/Villancicos%20sorjuanistas.pdf>. Acesso em: dez. 2014.

FLOREZ, Mercedes Arriaga. *Sor Juana Inés de la Cruz: la autobiografía encubierta*. Comunicação no Congresso Memoria y Literatura em Sevilla – Espanha. La construcción del objeto femenino. Periodismo y autobiografía.

FLOREZ, Mercedes Arriaga. *De lo sagrado y lo profano. Mujeres tras/ entre/ sin fronteras*. Sevilla: Arcibel Editores, 2008.

FLOREZ, Mercedes Arriaga. *Relatos y trayectorias de la académica Mexicana*. Sevilla: Arcibel Editores, 2009 (Tesis doctoral).

GLANTZ, Margo. *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: CONACULTURA, 2000.

HERNANDEZ, Jorge Sanches. *Sor Juana: presencia, voz e imagen en el tiempo*. México: Editora Gobierno del Estado de Puebla, 1979.

MACIEL, Maria Esther. Vozes em movimento: Octavio Paz e Sor Juana Inés de la Cruz. In: _____. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MAZA, Francisco de la. *La ruta de Sor Juana: de Nepantla a San Jerónimo*. 2 ed. Toluca, Estado de México: Instituto Mexiquense de Cultura/ Gobierno del Estado de México, 1995.

PAZ, Otávio. *Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998.

PUCCINI, Dario. *Una mujer en soledad – Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

PUEBLA, Manoel de la. *El universo de Sor Juana: antología*. México: Editorial Diana, 1995.

QUEIROZ, Maria José. *Juana Inés de la Cruz, a musa décima do México*. Belo Horizonte: Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.

SABAT DE RIVERS, Georgina. *Antologia de Sóror Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

SCHONS, Dorothy. *Some bibliographical notes on Sor Juana Inés de la Cruz*. Austin: The University of Texas Press, 1925.

TABOSA, Leila Maria de Araújo. *O barroco hispano-americano: Primeiro sueño ou sor Juana Inés de la Cruz*. Dissertação (Mestrado), – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

Sites:

Universidad Claustro de Sór Juana:

<<http://www.ucsj.edu.mx/index.php/el-claustro/historia/ex-convento-de-san-jeronimo>>

Acesso em: abr 2015.

Biblioteca Cervantes Virtual:

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/>

Universidad Nacional Autónoma de México:

<<http://www.unam.mx/>>

<<http://www.cialc.unam.mx/biblioteca.html>>

<<http://bolivar.cialc.unam.mx:8991/F/JAUDHYXRUK5UQAU15Y5TD6E7CL1Y5U8N3MEYIETQQVM9M9JDXF-00292?func=short-jump&jump=000001>>

Obras de/sobre Henriqueta Lisboa:

AGUIAR, Maria Arminda de Sousa. Poética da ausência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1977.

ALVES, J. Guimarães. Flor da morte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, jan. 1950.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Um poeta conta-nos da morte. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, 21 fev. 1970. p. 3. Edição Especial dedicada a Henriqueta Lisboa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.

ANDRADE, Mário. *Querida Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

BANDEIRA, Manuel. Dante e Henriqueta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1956.

CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 71-84.

CARVALHO, Abigail de Oliveira. (Org.) *Querida Henriqueta: Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DUARTE, Constância Lima. *Remate de males: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa*. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n. 23, 2003.

DUARTE, José Afrânio Moreira. *Henriqueta Lisboa: poesia plena*. São Paulo: Editora do Escritor, 1996.

DRUMMOND, Roberto; SANTIAGO, Evandro. Henriqueta Lisboa do fundo do azul do mundo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4 maio 1969. p. 10.

GUIMARAENS, João Alphonsus. Velário. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 24 jan. 1937.

LEÃO, Angela Vaz. *Henriqueta Lisboa: o mistério da criação poética*. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2004.

LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

LISBOA, Henriqueta. *Fogo Fátuo*. Rio de Janeiro: [s.n.t.].

LISBOA, Henriqueta. *Vivência Poética*. Belo Horizonte: São Vicente, 1979.

LISBOA, Henriqueta. Minha profissão de fé. In: _____. *Vivência Poética*. Belo Horizonte: São Vicente, 1979. p. 11-22.

LISBOA, Henriqueta. *Vigília Poética*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1968.

LISBOA, Henriqueta. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1955.

LISBOA, Henriqueta. A experiência diz que, afinal, o importante mesmo é a poesia. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 15 jul. 1959.

- LISBOA, Henriqueta. *Flor da morte*. Belo Horizonte: Calazans, 1949.
- LISBOA, Henriqueta. *A face lívida*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1945.
- LISBOA, Henriqueta. *Prisioneira da noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1941.
- LISBOA, Henriqueta. *Velário*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1936.
- LISBOA, Henriqueta. *Antologia poética para a infância e a juventude*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1966.
- LISBOA, Henriqueta. *Miradouro e outros poemas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. p. 9-15.
- LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Emily Dickinson e Henriqueta Lisboa*. Tradução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.
- LUCAS, Fábio. *Temas literários e juízos críticos*. Henriqueta Lisboa: o tema e a técnica. Belo Horizonte: Tendência, 1963.
- LUCAS, Fábio. O ser da poesia. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 19 fev. 1986, p. 8.
- LUCAS, Fábio. A poesia de Henriqueta Lisboa. In: _____. *Do barroco ao modernismo: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989. p. 191-198.
- LUCAS, Fábio. A poética de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Casa de pedra*. São Paulo: Ática, 1980. p. 5-8.
- MALARD, Letícia. Partiram-se as cordas da viola d'amore. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 out. 1985, p. l.
- MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução. In: MARQUES, Reinaldo; FARIAS, Maria Eneida Victor. *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MARQUES, Reinaldo; FARIAS, Maria Eneida Victor. *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MARTINS, Elvira. Henriqueta Lisboa, a menina poeta. *Municípios Mineiros*, Belo Horizonte, 9 abr. 1986, p. 9.
- OLIVEIRA, Rodrigo. *Cantos da morte em Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em teoria da literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- PAIVA, Kelen Benfenatti. *Nos bastidores do arquivo literário: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*. 2012. 319 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) –, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PAIVA, Kelen Benfenatti. *Histórias de vida e amizade: as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) –, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

QUEIROZ, Bartolomeu Campos. Da poesia da infância. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 21 jul. 1984. Suplemento literário, p. 11. Edição especial dedicada a Henriqueta Lisboa.

QUEIROZ, Maria José de. Henriqueta Lisboa: do real ao inefável. In: LISBOA, Henriqueta. *Miradouro e outros poemas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. p. 9-15.

RAMOS, Jorge. Henriqueta Lisboa, poeta da morte. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 22 jun. 1958.

RANGEL, Paschoal. *Essa mineiríssima Henriqueta: ensaio de interpretação da obra poética de Henriqueta Lisboa*. Belo Horizonte: O lutador, 1987.

SANTIAGO, Silviano. Tesouro Mineiro. *Veja*, São Paulo, n. 578, p. 77, 3 out. 1979.

SCHÜLER, Donaldo. As palavras como pousada do ser. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 21 jul. 1984. Suplemento Literário, p. 10. Edição especial dedicada a Henriqueta Lisboa.

SIMÕES, João Gaspar. Romantismo e verbalismo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 21 fev. 1970. Suplemento Literário, p. 5. Edição especial dedicada a Henriqueta Lisboa.

SOUZA, Eneida Maria de. *Correspondência entre Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Peirópolis/Edusp, 2010.

VIRGILLO, Carmelo. *Henriqueta Lisboa: Bibliografia analítico-descritiva 1925-1990*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

WALLIS, Marie Pope. *Modern Women Writers of Brazil*. Albuquerque: University of New Mexico, 1972. p. 33-37.

Site:

Henriqueta Lisboa no Acervo de escritores mineiros na UFMG:

<<http://www.lettras.ufmg.br/aem/henriqueta.html>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

ANEXO
POEMAS ESCOLHIDOS

POR UMA JANELA ABERTA
PULSÃO POÉTICA E TRADUÇÃO NA OBRA DE ANA CRISTINA CESAR

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
2015

SUMÁRIO

CRONOLOGIA	253
“ELA FICAVA OLHANDO PELA JANELA” – 11.2.69	257
“A grande lua de inverno me vigia”	258
“Ela ficava olhando pela janela”	259
Último adeus III	260
16 de junho	261
Epistolário do século dezenove	262
“Sem você bem que sou lago”	263
“Quando entre nós só havia uma carta”	264
Contagem regressiva	265
“Toda saudade desobediência”	269
“Tu queres sono, despe-te dos ruídos”	270
O que vejo daqui	271
Há	272
Retornando ao assunto do dentista	273
KM acaba de morrer	274
Ricas e famosas	275
“Nada disfarça o apuro do amor”	276
“Estou sirgando mas”	277
Gramas	278
“Lá onde o silêncio é relva”	279
“Atrás dos prédios adivinho a sombra”	280
“ESTOU ATRÁS DO NASCIMENTO A MAIS DA PALAVRA” – 28.5.69	281
“Dear me! Miss Brill didn’t know whether to admire that or not!”	282
“Não me peça para arrancar as figuras da parede”	283
Este livro	284
Duas antigas – II	285
Escala decrescente	286
Le ballet de l’opéra à rio	287
“Desço para mais uma xícara de chá”	288
“EM BUSCA DA PALAVRA EXATA” – 29.6.69	289
Childhood	290
History	291
I and they in disagreement	292
Crisi	293
We live with it	294
“Helô, dolcezza” (Bilhete de 4.1.80)	295

"MEU TRABALHO É TE TRADUZIR" – 1980	296
216 (Emily Dickinson)	297
1026 (Emily Dickinson)	298
Do not go gentle into that good night (Dylan Thomas)	299
Não aceita conformado a noite mansa (Dylan Thomas)	300
Elm (Sylvia Plath)	301
Elmo (tradução)	303
Bliss (Katherine Mansfield)	305
Êxtase (tradução)	306
DEPOIMENTO NO CURSO "LITERATURA DE MULHERES NO BRASIL"	307

(Trechos do depoimento acessado no site do Instituto Moreira Salles)

FONTE: Site do Instituto Moreira Salles

Disponível: <<http://radiobatuta.com.br/Episodes/view/482>>.

CRONOLOGIA⁴⁹⁴

1952 – Rio de Janeiro, 2 de junho. Nasce Ana Cristina Cruz Cesar, filha de Waldo Aranha Lenz Cesar e Maria Luiza Cesar.

1954 – Ingressa no “Maternal” do Colégio Bennett (atual Instituto Metodista Bennett), Rio.

1956 – Começa a ditar suas poesias para a mãe, caminhando, às vezes aceleradamente, sobre o sofá. As pausas marcavam ritmos, indicando possível mudança de linha.

1961-1963 – No Colégio Bennett completa o curso primário e o secundário. Funda e dirige o *Jornal Juventude Infantil*, “Jornal escolar e familiar”.

1964 – Viagem ao Uruguai (Montevideo), com os pais e irmãos.

1966-1967 – Dirige o jornal mensal *Comunidade*, da Igreja Presbiteriana de Ipanema. Intensa produção escrita (cadernos, blocos, diários), por vezes com o registro de marca de sua invenção: “Editora Problemas Universais”.

1967 – Completa o curso ginásial no Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, Rio. Oradora da turma.

1969-1970 – Estuda um ano em Londres, no Richmond School for Girls. Entre cidades e regiões percorridas: País de Gales, Belfast, Dublin, Roma, Florença, Milão, Nice, Cannes, Paris, Amsterdam, Nova York, Boston.

1971 – Curso clássico no Colégio de Aplicação da Faculdade Nacional de Filosofia, Rio. Ingressa no Curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio).

1971 – Professora de Português (voluntária) no Curso Artigo 99, Paróquia do Catumbi, Rio.

1972 – Viagem de férias ao Paraguai (Assunção) com os pais e irmãos. Durante o trajeto, lê D.H. Lawrence; integra, nesse ano, a equipe de pesquisa sócio-econômica-religiosa da ONG Cenpla-Centro de Estudos, Pesquisa e Planejamento (Rio); viaja de carro para Feira de Santana, Juazeiro, Petrolina, Terezina, S. Luís, Fortaleza, Recife, Olinda, Salvador.

1973 – Leciona Português no Curso Guimarães Rosa, Rio. Integra equipe de Cenpla em pesquisa entre pequenos proprietários rurais, em viagem de carro a várias cidades da Bahia, Pernambuco, Ceará e Maranhão.

⁴⁹⁴ Esta Cronologia completa, escrita por Waldo Aranha Lenz Cesar, pai da escritora Ana Cristina Cesar, encontra-se no livro *Correspondência incompleta*, p. 307-312.

1970-1974 – Professora de língua inglesa no Instituto de Cultura Anglo-Brasileira. Monitora (1974) da cadeira de Teoria da Literatura I no Departamento de Letras da PUC-Rio.

1974-1979 – Professora de língua inglesa na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, Rio.

1975 – Licenciada em Letras (Português-Literatura) pela PUC-Rio.

1976 – Poesia e prosa de sua autoria integram a antologia *26 poetas hoje*, coordenada por Heloísa Buarque de Hollanda (Editora Labor, Rio, com 2ª edição em 1998, Aeroplano Editora, Rio).

1975-1977 – Intensa atividade jornalística e editorial: consultora do Conselho Editorial da Editora Labor; colaboradora da seção cultural do semanário *Opinião* e do Suplemento do Livro do *Jornal do Brasil*; coeditora e colaboradora do jornal *Beijo* (1977); colaboradora eventual, entre outras publicações culturais, do *Correio Brasiliense*, jornal *Versus*, revista *Almanaque*, revista *Alguma poesia*, “Folhetim”, *Folha de S. Paulo*; resenhista de livros para *Veja*, *IstoÉ*, *Leia livros*.

1978 – Pesquisa sobre “A literatura no cinema documentário”, projeto financiado pelo Conselho Nacional de Direito Autoral, através da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Rio. Pesquisa publicada em livro: *Literatura não é documento* (MEC/FUNARTE, 1980).

1975-1982. Intensa atividade como tradutora. Entre outros, traduz:

- Três ensaios de *Du Sens*, de A. J. Greimas (Editora Vozes, Rio, 1975);
- *El Tarot, o la máquina de imaginar*, de Alberto Cousté (Labor, 1976);
- *Seven Theories of Human Natures*, de Leslie Stevenson (Labor, 1976)
- *Hite Report on Male Sexuality*, de Shere Hite (Difel, 1977);
- Poemas de Sylvia Plath, para a antologia de poesia norte-americana *Quingumbo* (Ed. Kerry Shaawn Keys, Escritas, 1980);
- “Bliss”, de Katherine Mansfield, para o mestrado na Universidade de Essex e Publicada na revista Status-Plus (São Paulo, jul.1981);
- Poemas de Emily Dickinson, publicados no Folhetim, da *Folha de São Paulo*, 1982;
- Poesia polonesa de Anna Kamienska (A fronteira, Falta de fé, Pietá polonesa) em Cotradução com Grazyna Drabik (Revista *Religião e sociedade*, Rio, jul. 1984);
- Poesia polonesa de Czeslaw Milosz (Veni Creator, Rios), em cotradução com Grazyna Drabik (Revista *Religião e sociedade*, Rio, jul. 1984);
- “Poemas da greve e da guerra”, de poetas poloneses, cotradução com Grazyna Drabik, *Cadernos do Iser* (Marco Zero, Rio, 1984).

1976-1979 – Professora de língua portuguesa e literatura no 2º grau do Instituto Souza Leão e no Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, Rio.

1977 – Viagem à Argentina (Buenos Aires, Bariloche), Porto Alegre, Brasília.

1979 – Mestre em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publica *Cenas de Abril* e *Correspondência completa*, Rio (edição da autora).

1979-1981 – Segunda viagem à Inglaterra (bolsa de estudos da Rotary Foundation), curso na Universidade de Essex. Recebe o título de Master of Arts (M.A.) em Theory and Practice of Literary Translation. Imprime *Lovas de pelica* (edição da autora, 1980). Viagem à França, Itália, Grécia, Espanha e Holanda. Correspondência intensa para parentes, colegas e amigos.

1981 – Retorno ao Brasil (janeiro). É contratada pela Rede Globo de Televisão como analista de textos do Departamento de Análise e Pesquisa.

1982 – Lançamento de *A teus pés*, no Rio (dezembro, Livraria Timbre), incluindo inéditos e publicações anteriores (Editora Brasiliense, São Paulo).

1983 – Viagem ao Chile (fevereiro) em visita aos pais que estavam residindo em Santiago. Visita Vinha del Mar, Valparaiso, Horcones. Em princípio de outubro publica-se a 2ª edição de *A teus pés* (Editora Brasiliense). Morre no dia 29 de outubro.

“ELA FICAVA OLHANDO PELA JANELA”

11.2.69

Inéditos e dispersos, p.49

A grande lua de inverno me vigia⁴⁹⁵
E com olhos de olhos tenta perscrutar os
Olhos dos meus olhos
A lua usa óculos? A lua é míope?
No céu de estrelas – longe, suspenso em
olho. Uma mancha única.
Recolho-me sem súplicas, afastos os suspiros
Cubro-me e não ousa escancarar a janela, a boca e o peito
ante o céu
aberto. Escondo-me e enterro os gritos,
sufoco os naufragos, afogo o fogo.
Na ausência de vento pressinto em
mar clareado. O infinito me chama,
o que [não]⁴⁹⁶ este devora, a hora come. Uma sombra
oscila no ar noturno, uma lua
olha. Lua e sombra se confundem. E o
coração e o espaço são o mesmo vigia,
(o vazio imenso)

“um não a 20/9/68”

Ana Cristina

20:15 ou 00:15
De 4/7/68 de 5/7/68

⁴⁹⁵ Poema manuscrito em papel pardo, transcrito por mim do Acervo de Ana Cristina Cesar, no Instituto Moreira Salles (Pasta BR IMS CLII ACC Pi), em 16/03/2015.

⁴⁹⁶ No manuscrito, esta negativa está dentro de uma “janela” e, ao lado, o pronome “este” sublinhado.

Ela ficava olhando pela janela⁴⁹⁷
vertendo seu único olho pela janela
com o pé em cima da janela
Ela ficava olhando pela janela
o dia inteiro o olho, o pé, a janela
em cima embaixo pelos lados da janela
Ela ficava olhando pela janela
um dia ela cansou de olhar e fechou a janela
mas era dura e não fechava a janela
Ela ficava olhando pela janela
às vezes tentava mas logo esquecia da janela
que sempre aberta com um olho e um pé a janela
Ela ficava olhando pela janela
até que um dia seus pensamentos dissociaram a janela
que caiu inteiriça, e era uma caída janela
Ela ficava olhando pela janela
que não era, nem existia como janela:
Ela ficando olhando pelo buraco.

11.2.69

⁴⁹⁷ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 49.

Último adeus III⁴⁹⁸

Tenho escrito longamente sobre este assunto
Aizita traz o chá
Bebericamos na varanda
Nenhum descontrole na tarde
Intervalo para as folhas caindo da árvore em frente
que nos entra pela janela
Não precisamos nos dizer nada
O parapeito vaza outra indicação
seca do presente
Ouvimos:
outra indicação seca do presente
Aizita vai ver na folhinha
pendurada no prego da cozinha
Acaba o chá
Acaba a colher de chá
Longamente
Eu também, bem, tenho escrito

⁴⁹⁸ CESAR. Cenas de abril. In: _____. *Poética*, p. 31.

16 de junho⁴⁹⁹

Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer. O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia e conhecia e conhecia. Nessa altura eu tinha um quarto só para mim com janela de correr narcisos e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu.

⁴⁹⁹ CESAR. Cenas de abril. In: _____. *Poética*, p. 35.

Epistolário do século dezanove⁵⁰⁰

Civilizada pergunto se o seu destino trai um desejo por cima de todos os outros.

Guarda sim,

mas eu não vejo,

e é por isso que – está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí, da janela da cozinha parece mais outro país – eu faço um pato opaco, inglês, num parque sem reflexo da vitrina que apaga, devagar (circulo sozinha pela galeria), tela a tela, o contorno da cidade; o último quadro está inacabado, é esquisito porque quando entrei aqui pensei que essa história terminava num círculo perfeito.

Passemos.

A técnica que dá certo (politicamente correta): sentar na Place des Vosges quentando sol.

Eu sei passar – civilizadamente – mas –

Vim olhando quadro a quadro, cheguei aqui e não tem ninguém aqui.

Tenho certeza de que você não pintaria as paredes de preto.

“Querida,

Hoje foi um dia um pouco instável em Paris.

Recebeu meu primeiro cartão-postal?”

(Me dei ao luxo de ser meio tipo hermética, “assim você se expõe a um certo deboche”, amoroso sem dúvida, na mesa do jantar.)

Não dá para ver, eu sei,

mas meu desenho guarda sim

você

não fala

trai

um desejo pardessus tous les autres,

mesmo nesse penúltimo pato aqui, está vendo, que eu cobri

mais um pouco naquele dia em que não gritei de raiva,

mas não fui eu que pintei a galeria de preto, você sabe que eu não sou sinistra.

O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê também no meio do reflexo, de máquina na mão.

⁵⁰⁰ CESAR. Luvas de pelica. In: _____. *Poética*, p. 57

Sem você bem que sou lago, montanha. ⁵⁰¹
Penso num homem chamado Herberto.
Me deito a fumar debaixo da janela.
Respiro com vertigem. Rolo no colchão.
E sem bravata, coração, aumento o preço

⁵⁰¹ CESAR. *A teus pés*, p. 51.

Quando entre nós só havia⁵⁰²
Uma carta certa
A correspondência
Completa o trem
Os trilhos
A janela aberta
Uma certa paisagem
Sem pedras ou
Sobressaltos
Meu salto alto
Em equilíbrio
O copo d'água
A espera do café

⁵⁰² CESAR. *A teus pés*, p. 63.

Contagem regressiva⁵⁰³

Entra luz por uma fresta e não te peço mais que as-
sentimento.

Estou ardendo como antes (pensei que a febre me
deixava).

Inverno cálido no Rio de Janeiro. Visões
de gaivotas e entre as rochas dois homens que se
picam.

Me assusto a ponto de tropeçar no meio-fio,
atropelável,
mesmo porque nem mesmo a tua mão solta no meu
rosto,
reconfirmando amor, poderia
sossegar
garantir

Notas promissórias dispersas depois da ventania
ou da batida clandestina à cata de uma pista
ou prova
foi durante a noite
quando viemos fazer a limpeza de manhã bem cedo
estava tudo assim
é preciso fazer o inventário
do que restou
e do que levaram
apesar da grande comoção que ata
parece que ata mãos e pés
e nem desata
não me canso ao volante, fico prosa, dona do nariz,

neurastênica
diante dos outros motoristas, dos sinais
vermelhos
Numa curva fechada pensei: estou cega e no entan-
to
guio esta Brasília

Acreditei que se amasse de novo
Esqueceria outros
Pelo menos três outros rostos que amei
Num delírio de arquivística
Organizei a memória em alfabetos
Como quem conta carneiros e amansa

⁵⁰³ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 162-167

No entanto flanco aberto não esqueço
E amo em ti os outros rostos
Qual tarde de maio.
Como um trunfo escondido na manga
carrego comigo tua última carta
cortada
uma cartada.
Não, amor, isto não é literatura.

Ao meio-dia ligo e leio a última notícia:
menina de dois anos causa pânico na vida da cidade
o tempo virou dramaticamente
arde em mim também
Ardem T
– diz você –

sobre as altas costas
No teu peito também
amor
guerreia
amor?
os poemas são para nós uma ferida.

cachoeira
de repente alguém diz a palavra cachoeira
e ela se medusa

insolúvel
intimidade
piche insolúvel
negro

E do meu pai marceneiro
herdei este ritmo de serra.

Comece assim, hoje mesmo.
Não confira com ninguém a sua urgência.
Fale do mágico trabalhando sobre um palco
Estreito

Porque isto não me ocorre com ninguém
É só com você que
tenho a dor de ter quebrado
maladrite
a três por quatro,
quando me ponho de cartomante

injusta-rápida
que fulmina:
Porque me olhas com credulidade, arre!
Qual Cassandra qual nada!

Daqui do alto (me pego sempre alto, atrás dos
vidros)
Quero passear nas copas como um espírito cômico
do ar.
Fogaréu. Telefone em brasa. Olivetti à flor da pele,
uma pilha.
Os ramais piscam: "estou cansado de todas as palavras".

Agora quero luzes, os ramais piscando, o som
virando
luz, o disco voador, velocidade ímpar, num piscar
de olhos
estar aí do outro lado e ouvir teus ais e acreditar
que mando neles e eles só em mim e que na hora do
nosso nascimento
o céu regia este momento.

e que te roubarei enfim deste país de penumbra
tapete e suor frio
da boca para fora sim senhora

Catamos guris que conduzam sem erro ao Corcovado:
todo tipo

de pequenos sábios a dar palpites
Todo tipo de ciência dúbia porém ágil
Pernas para que te queremos.
Até a cachoeira vamos firmes
Não a mata não há quanto tempo ideograma tempo
te tempero em exercícios insolúveis nágua mas
reconheço ao menos que tenho boa mão

Conselho de guri: deixa a fera amar
e suportar o gozo de além-mar.

Numa prise de pique proustiano
em vez de madalenas
eu ia dizer: margaridas.
Mas a verdadeira vida vivida
em língua de pês e vês
nos diz que não desperdiçamos tanto assim.

Tenho medo de ter deixado a máquina ligada
elétrica IBM lebre louca solta pelo campo

Corri atrás
da lebre louca em corrida coerente
atrás das tocas e escrevi: trejeitos.

Te convenço então. Venço como estúpida
quando peço guarita ao interfone,
então, seco teus cabelos,
ando pela casa facilmente,
quando tiro tua febre,

pego carona no carro da autoescola,
faço ar de distraída para não confundir
os teus pedais,
te convenço então,
saberias então que hoje, nesta noite, diante desta
gente,
não há ninguém que me interesse e meus versos
são apenas para exatamente esta pessoa que dei-
xou de vir
ou chegou tarde, sorrateira, de forma que não
posso,
gritar ao microfone com os olhos presos nos seus
olhos
baixos, porque não te localizo e as luzes da ribalta
confundem a visão, te arranco, te arranco do
papel,
materializo minha morte, chego tão perto que
chego
a desaparecer-me, indecência, qualquer coisa de
excessivamente
oferecida, oferecida, me pasmo de falar para quem
falo,
com que alacridade
sento aqui neste banco dos réus, raso,
e procuro uma vez mais ouvir-te respirando
no silêncio que se faz agora
minutos e minutos de silêncio, já.

Toda saudade desobediência.⁵⁰⁴
Espaço! Este céu ensurdecedor.
Caem pedras de gelo.

O que eu não dizia era matéria para pequenos traslados.
Eu subia a boca do metrô. Golpe de ar insensível
aos pássaros de tarde. Podia ser outra, a cidade.

De leve! A luz se rompe através dos vidros.
Vou saltar e me pegam pelo pé.
Quem mando.

Talvez começando a desenhar.

17.7.83

⁵⁰⁴ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 179.

Tu queres sono: despe-te dos ruídos, e ⁵⁰⁵
dos restos do dia, tira da tua boca
o punhal e o trânsito, sombras de
teus gritos, e roupas, choros, cordas e

também as faces que assomam sobre a
tua sonora forma de olhar, e os outros corpos
que se deitam e se pisam, e as moscas
que sobrevoam o cadáver do teu pai, e a dor (não ouças)

que se prepara para carpir tua vigília, e os cantos que
esqueceram teus braços, e tantos movimentos
que perdem teus silêncios, e os ventos altos

que não dormem, que te olham da janela,
e em tua porta penetram como loucos
pois nada te abandonas e nem tu ao sono.

d'après Jorge de Lima
Invenção de Orfeu I, XXXIII

2.10.72

⁵⁰⁵ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 71.

O que vejo daqui⁵⁰⁶

Um ângulo de janela com sacada dando para a cidade embaixo.

Você sem pressa.

Você pensando; aqui não tem trama. Quietos.

Você pensando: aqui tem. Montañas Borrascosas.

Do you remember... the night begins to linger in the heart...

Comentando: ele toca... com discriminação.

Pedindo opinião: você não acha?

Sentando aqui.

Não falo.

Folhas de grama. Não falo.

Sentando aqui, virando o rosto para a esquerda, um pouco para trás, por cima do encosto do sofá, para pegar o mesmo ângulo de visão.

Olho para cima do seu ombro, para fora.

Mas às vezes pouso os olhos em você, que está de costas, e não te toco, com discriminação.

⁵⁰⁶ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 113.

Há⁵⁰⁷

alguém que suporte –
“um mestre de indignação...
feito por um soldado
convertido às letras”, que poderia

atirar
um homem pela janela
mas ser “terno como as plantas”, dizer, “Meu Deus,
as violetas!”(abaixo).
“Realizado em todo

estilo
e matiz” – enquanto isso, considerando
a infinidade e a eternidade,
ele dizia apenas
“falarei sobre elas quando compreendê-las”

(diria?)

“a absorvente
geometria da fantasia”

paixão chinesa pelo particular.

⁵⁰⁷ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 117.

Retornando ao assunto do dentista⁵⁰⁸

Aquele que parecia Peter Lorre mas eu fechei os olhos e fiquei

Sufocada na cadeira

Difícil respirar

Ele põe prata no dente e fala fino, com sotaque, enquanto eu me desvio para as extremidades inquietíssimas do corpo.

Saio como um milk-shake.

A boca não abre quando peço cenouras e batatas.

Tomo sopa em frente da janela.

A mulher esbaforida entra correndo na casa em frente e rápido pela porta vejo um painel grande branco e preto iluminado com Neon. A mulher esbaforida se compõe e vai fingir que esperar na poltrona não tem importância. Se você repara bem vê que é meio fingido: curva de nuca ofendida de antemão. Se ela estivesse aqui da minha janela via as quatro linhas de pedra da fachada e as quatro chaminés em cada canto do telhado e quatro salas acesas muito cedo. E sentia anestesia nas bochechas. E aprendia o truque da outra impaciência, a que não revela nada. É impaciência que me faz admirar as regras de 4 desta casa em frente, e ignorar a imaginação ardente que se desenrola nos escritórios branco-iluminados. Pura impaciência. Será preciso admitir que minha mulher ignora como tonta tudo isso? Objetos de trabalho, objetos de desejo? E o meu trabalho diante da janela?

⁵⁰⁸ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 144.

KM acaba de morrer.⁵⁰⁹

Ele é pequeno e passa diante da minha janela fazendo fumaça no frio; a boca é grande e ri sozinha quando ele passa.

Não quero que você chegue, amor.

Eu fico aqui inventando a sua demora com sisudez exímia.

Radio on.

Radio on.

Passa carregando a mala pesada.

Mas não chega.

Agora chega.

É aqui o amor?

⁵⁰⁹ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 148.

Ricas e famosas⁵¹⁰

Estou

trêmula porque não cabe no tempo

trêmula – porque não cabe – no tempo

que não te oferto

habito a casa de quando em quando

meu bem: a visão da janela escapa

não te oferto

não, não é diante da janela

que falo

 Não é diante da janela que te falo.

 Não recito para os pássaros.

Não é o que se diga.

⁵¹⁰ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 191.

Nada disfarça o apuro do amor.⁵¹¹
Um carro em ré. Memória da água em movimento. Beijo.
Gosto particular da tua boca. Último trem subindo ao
céu.
Aguço o ouvido.
Os aparelhos que só fazem som ocupam o lugar
clandestino da felicidade.
Preciso me atar ao velame com as próprias mãos.
Sirgar.
Daqui ao fundo do horto florestal ouço coisas que
nunca ouvi, pássaros que gemem.

⁵¹¹ CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 197.

Estou sirgando, mas⁵¹²
O velame foge.
Te digo: não chores não.
Aqui é mais 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

⁵¹² CESAR. *Inéditos e dispersos*, p. 199.

gramas⁵¹³

O coração tem pouca ironia de tardinha
Segredos carnis à flor da pele
poemas descarnados aguardando

A vida recusa transportar-se para outeiros
buracos cavados por doninhas
ervas que florescem

O coração tem pouquíssimo fôlego na piscina
Nos quintais dispara úmido
Nas salas fechadas cuida das buzinas

A vida se encarrega das janelas
mas acaba descendo em correria
Não cabe Não suporta Não tem peso

⁵¹³ CESAR. Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa. In: _____. *Poética*, p. 320.

Lá onde o silêncio é relva⁵¹⁴
De lá corrói-se hoje o texto
Corrói-se porque hoje o agarra
O pré-texto que nunca se alheia
E o antecede em silêncio
Lá onde os signos me esquecem
Separados pré-texto e soneto
Esqueço que os tenho alheios
À pressa de separá-los
Esqueço que lábios e signos
Sem pressa se fazem relva
E inscrevo desconhecido
O último verso desgarrado:

26.9.72

⁵¹⁴ CESAR. Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa. In: _____. *Poética*, p. 336.

atrás
dos prédios adivinho a sombra⁵¹⁵

da lua baça presa no concreto
dança e voo imóvel sobre o medo
e o teto inexistente da cidade

atrás
do duro sonho de edifícios
passa um feto de satélite
descubro o duende difícil intercalado
e doo em mim ao projetar o tédio sobre a festa
feita em pedra de luz da noite casta

e onde se quebra o vasto peso do projétil
o leite em lua deita indiferente
ausência gasta
entre o tátil que me perde sem perder-me
e o verme louco da vontade

me afasto percebendo toda inútil
a gorda mancha esvaziada
talvez desconhecendo o medo vivo
deixe indelével um rastro na calçada

⁵¹⁵ CESAR. Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa. In: _____. *Poética*, p. 337.

“ESTOU ATRÁS DO NASCIMENTO A MAIS DA PALAVRA”

28.5.69

Inéditos e dispersos, p. 51.

Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not!⁵¹⁶
Fini le voltage atroce.
Fico olhando para o desenho e não vejo nada.
Certains regardant ces peintures, croient y voir des batailles.
Desisti provisoriamente de qualquer decisão mais brusca.
A única coisa que me interessa no momento é a lenta
cumplicidade da correspondência. Leio para mim as cartas que
vou mandar: "Perdoe a retórica. Bobagem para disfarçar
carinho".

⁵¹⁶ CESAR. Luvas de Pelica. In: _____. *A teus pés*, p. 132.

Não me peça para arrancar as figuras da parede, puxar a toalha ⁵¹⁷ com o jantar completo servido fumegante, atirar álbuns inteiros de retrato pela janela que ficou mais longe, largar todos os pertences, inclusive bota que machuca e casaco que me irrita e sair velejando pelo mundo, ou tomar o avião e chegar sem aviso no Rio de Janeiro, completamente só, ou pior ainda, não mandar carta nenhuma anda have done with it.
P.S. Li Brás Cubas verticalmente e me pôs low, quite low.

⁵¹⁷ CESAR. Luvas de Pelica. In: _____. *A teus pés*, p. 142.

Este livro⁵¹⁸

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz no coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.

E cante.

Puro açúcar branco e blue.

⁵¹⁸ CESAR. *A teus pés*, p. 55.

Duas antigas - II⁵¹⁹

Eu também, não resisto. Dan mon île, vendo a barca e as gaivotinhas passarem. Sua resposta vem de barca e passa por aqui, muito rara.

Quando tenho insônia me lembro sempre de uma gaffe e de um anúncio do museu: "To see all these works together is an experience not to be missed". E eu nem nada. Fiz misérias nos caminhos do conhecer. Mas hoje estou doente de tanta estupidez porque espero ardentemente que alguma coisa... divina aconteça. F for fake. Os horóscopos também erram. Me escreve mais, manda um postal do azul (eu não me espanto). O lugar do passado? Na próxima te digo quem são os 3, mas os outros grandes... eu resisto. Não fica aborrecida: beijo político lábios de cada amor que tenho.

⁵¹⁹ CESAR. *A teus pés*, p. 57.

Escala decrescente⁵²⁰

escancara os membros, sente-se infiel, choraminga, confunde o sorriso, corre o risco. Depois fica tudo claríssimo e começa a falar uma língua est-ranh-a.

⁵²⁰ CESAR. Antigos e soltos. Poemas e prosas da pasta rosa. In: _____. *Poética*, p. 349.

Le ballet de l'opéra à rio⁵²¹

dos bastidores perde-se a ilusão do
transe. mas hoje eu queria escrever do meio de luzes que
só a plateia visse.

desejava um palco puro, pura
perspectiva de plateia. desejava
escrever com violência para consolar-te: a violência
com que (imaginamos)
os bailarinos fetichizados se erguem
em êxtase
em transfiguração.

⁵²¹ CESAR. Antigos e soltos. Poemas e prosas da pasta rosa. In: _____. *Poética*, p. 355.

Desço para mais uma xícara de chá. Ele não diz uma palavra e⁵²²
toca Dire Straits e eu me recomponho no sofá com temas
recorrentes.

And I'm walking in the wild west end
walking with your wild best friend.

⁵²² CESAR. *A teus pés*, p. 139.

"EM BUSCA DA PALAVRA EXATA"

29.6.69

Inéditos e dispersos, p.58.

Cinco poemas em inglês⁵²³.

Childhood⁵²⁴

We are back to the dying days of heat and fall
Where the fat leaves turn and sigh in their yellowish silence
where we saw for the first time the new glittering of the sky

We are back
Behind us the memory waves surrounding our gestures
And the birth of the noon is greater than the timeless limitation

We are back and small and alone,
Eyes, pains and dreams open before the day

We are back to the same large, irresistible place,
To the dying shades of heat and fall.

Ana Cristina Cesar

Infância⁵²⁵

Estamos de volta aos dias moribundos de calor e outono
onde as folhas gordas viram e suspiram no silêncio amarelado
onde vimos pela primeira vez o brilho novo do céu.

estamos de volta,
atrás de nós ondas de memória cercam nossos gestos
o nascimento da tarde é maior que as limitações sem tempo

estamos de volta e pequenos e sozinhos,
olhos, dores e sonhos abertos diante do dia

estamos de volta ao mesmo lugar enorme e irresistível,
às sombras moribundas de calor e outono.

Trad. de Ana Cristina Cesar.

⁵²³ Segundo nota de rodapé do livro *Crítica e tradução* (p. 434), esses poemas foram escritos por Ana Cristina Cesar em inglês e traduzidos para o português por ela mesma.

⁵²⁴ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 434.

⁵²⁵ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 434

History⁵²⁶

How does one raise a finger
to save a suicide.

Ana Cristina Cesar.

História

Como se mexe um dedo
para evitar um suicídio?

Trad.de Ana Cristina Cesar

⁵²⁶ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 436.

I and they in disagreement⁵²⁷

Here, living amongst the
normal and the un-
normal, I begin to shake my head:

I kick.

I invent despairing gestures.

Ana Cristina Cesar

Eu e eles em desacordo

Aqui, vivendo entre o
normal e o a-
normal, começo a sacudir a cabeça.

Chuto.

Invento gestos desesperados.

Trad. de Ana Cristina Cesar

⁵²⁷ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 437.

Crisis⁵²⁸

Does it matter
if I am so near

whether I go near
snows or dunes.

Preservation
or third degree burns.

Ana Cristina Cesar

Crise

Estou perto –
Importa

se perto de
neves ou dunas?

Conservação
ou queimaduras de terceiro grau.

Trad. de Ana Cristina Cesar

⁵²⁸ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 440.

We live with it⁵²⁹

At night,
I cannot sleep,
I am afraid to go to sleep,
because I hear talking
and the slamming of doors.

Ana Cristina Cesar

Durma-se com um barulho desses

À noite,
não posso dormir,
tenho medo de adormecer,
porque ouço vozes
e o bater de portas.

Trad. de Ana Cristina Cesar

⁵²⁹ CESAR. *Crítica e tradução*, p. 441.

4.1.80⁵³⁰

Helô, dolcezza,

Finalmente sento di essere arrivata in un "paese europeo". Il mio romanzo progredisce e io parlo già un po' di italiano. Ricordati quando noi leggevamo Benjamin? E Parigi, come sarà? Dopo domani andrò là.

Molti bacci

Ciao

Ana

⁵³⁰ CESAR. *Correspondência incompleta*, p. 85.

"MEU TRABALHO É TE TRADUZIR"
1980

EMILY DICKINSON

216⁵³¹

Safe in their Alabaster Chambers –
Untouched by Morning
And untouched by Noon –
Sleep the meek members of the Resurrection –
Rafter of satin,
And Roof of stone.

Light laughs the breeze
In her Castle above them –
Babbles the Bee in a stolid Ear,
Pipe the Sweet Birds in ignorant cadence –
Ah, what sagacity perished here!

216

Seguros em Recintos de Alabastro –
Intocados pela Manhã
E intocados pela Noite –
Dormem os humildes membros da Ressurreição –
Vigas de Cetim,
Teto de pedra.

De leve ri a brisa
Acima, em seu Castelo –
Murmura a Abelha num ouvido mouco,
Piam Doces Pássaros em cadência ignorante –
Ah, que sagacidade pereceu aqui!

(Tradução de Ana Cristina Cesar)

⁵³¹ DICKINSON apud CESAR. *Crítica e tradução*, p. 442.

1026⁵³²

The Dying need but little, Dear,
A Glass of Water's all,
A Flower's unobstrusive Face
To punctuate the Wall,

A Fan, perhaps, a Friend's Regret
And Certainty that one
No color in the Rainbow
Perceive, when you are gone.

1026

Os que estão morrendo, amor,
Precisam de tão pouco:
um Copo d'água, o Rosto
Discreto de uma Flor.

Uma lágrima, talvez um Leque,
E a certeza que nenhuma cor
do Arco-Íris perceba
Quando você for.

(Trad. de Ana Cristina Cesar)

⁵³² DICKINSON apud CESAR. *Crítica e tradução*, p. 384.

DYLAN THOMAS

Do not go gentle into that good night⁵³³

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,
Because their *words* had forked no lightning they
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, *crying* how bright
Their frail deeds might have danced in a green bay,
Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and *sang* the sun in flight,
And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,
Curse, bless, me now with your fierce *tears*, I pray
Do not go gentle into that good night.
Rage, rage against the dying of the light.

⁵³³ THOMAS apud CESAR. *Crítica e tradução*, p. 425.

Não aceita conformado a noite mansa⁵³⁴

Não aceita conformado a noite mansa:
A idade deve arder e irar-se ao fim do dia:
Grita, grita contra a luz que está morrendo.

Mesmo sabendo no final que a escuridão avança,
Pois seus gestos não forjaram raios, o *homem sábio*
Não aceita conformado a noite mansa.

O homem bom, à onda derradeira, gemendo
Que seus frágeis atos poderiam ter dançado na enseada,
Grita, grita contra a luz que está morrendo.

O homem forte que cantou o sol em fuga
E aprendeu tarde que apenas lamentava seu passar
Não aceita conformado a noite mansa.

O homem grave, ao morrer, já cego vendo
Que olhos cegos poderiam ter brilhado na enseada,
Grita, grita contra a luz que está morrendo.

E tu, meu pai, aí da altura triste,
Amaldiçoa-me, abençoa-me com tuas lágrimas ferozes.
Não aceita conformado a noite mansa.
Grita, grita contra a luz que está morrendo

(Trad. de Ana Cristina Cesar)

⁵³⁴ THOMAS. Não aceita conformado a noite mansa. Trad. Ana Cristina Cesar. In: CESAR. *Crítica e tradução*, p. 427. (Há outra versão traduzida por Ana Cristina, na p. 428.)

SYLVIA PLATH

Elm⁵³⁵

I kow the bottom, she says. I kow it with my great tap root:
It is what you fear.
I do not fear it: I have been there.

Is it the sea you hear in me,
Its dissatisfaction?
Or the voice of nothing, that was your madness?

Love is a shadow
How you lie and cry after it
Listen: these are its hooves: it has gone off, like a horse.

All night I shall gallop thus, impetuously,
Till your head is a stone, your pillow a little turf,
Echoing, echoing.

Or shall I bring you the sound of poisons?
This is rain now, this big hush.
And this is the fruit of it: tin-shite, like arsenic.

I have suffered the atrocity of sunsets.
Scorched to the root
My red filaments burn and stand, a hand of wires.

Now I break up in pieces that fly about like clubs.
A wind of such violence
Will tolerate no bystanding: I must shriek.

The moon, also, is merciless: she would drag me
Cruelly, being barren.
Her radiance scathes me. Or perhaps I have caught her.

I let her go. I let her go
Diminished and flat, as after radical surgery.
How your bad dreams possess and endow me.

I am inhabited by a cry.
Nightly it flaps out
Looking, with its hooks, for something to love.

⁵³⁵ PLATH *apud* CESAR. *Crítica e tradução*, p. 449-450.

I am terrified by this dark thing
That sleeps in me;
All day I feel its soft, feathery turnings, its malignity.

Clouds pass and disperse.
Are those the faces of love, those pale irretrievables?
Is it for such I agitate my heart?

I am incapable of more knowledge.
What is this, this face
So murderous in its strangle of blanches? –

Its snaky acid kiss.
It petrifies the will. These are the isolate, slow faults
That kill, that kill, that kill.

Elmo⁵³⁶

Eu conheço o fundo, ela diz. Eu conheço com minha mais profunda raiz:
É o que tu temes
Eu não temo: estive lá.

É o mar o que tu ouves em mim,
Sua insatisfação?
Ou a voz do nada, tua loucura?

O amor é uma sombra.
Como mentes e choras por ele.
Ouve: são seus cascos: fugiu como um cavalo.

A noite inteira galoparei assim, impetuosa,
Até que tua cabeça seja uma pedra, teu travesseiro um descampado,
Ecoando, ecoando.

Ou devo trazer-te o som do veneno?
É a chuva este silêncio.
E esse é seu fruto: branco, como arsênico.

Sofri a atrocidade do pôr-do-sol
Calcinada até a raiz
Minhas vermelhas entranhas queimadas como garras de arame

Agora me desfaço em pedaços que voam como projéteis
Vento tão violento
Não tolera nenhum amparo: terei de gritar

Esse grito mora em mim
Toda noite ele escapa,
Procurando, com as garras, alguma coisa para amar

Vivo ameaçada por este ser escuro
Que dorme em mim;
O dia inteiro sinto seus macios, malignos movimentos

Nuvens passam e se dispersam.
Serão essas as faces do amor, essas pálidas irrecuperáveis?
É para isso que meu coração se agita?

⁵³⁶ Conforme nota de rodapé no livro *Crítica e tradução*, o texto traduzido por Ana Cristina e Ana Cândida Perez, omite os seguintes tercetos: "The moon, also, is merciless: she would drag me/ Cruelly, being barren/ Her radiance scathes me. Or perhaps I have caught her.// I let her go/ Diminished and flat, as after radical surgery./ How your bad dreams possess and endow me."

Sou incapaz de mais conhecimento.
Quem é esse, esse rosto
Assassino em seu estrangular de ramos?

Seu beijo ácido de serpente
Petrifica o desejo. São lentos erros isolados
Que matam, que matam, que matam.⁵³⁷

(Trad. de Ana Cristina Cesar
e Ana Cândida Perez)

⁵³⁷ PLATH apud CESAR. *Crítica e tradução*, p. 450-451.

KATHERINE MANSFIELD

Bliss (excerto)⁵³⁸

Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or stand still and laugh at – nothing – at nothing, simply.

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! – as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?...

Oh, is there no way you can express it without being “drunk and disorderly”? How idiotic civilization is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?

“No, that about the fiddle is not quite what I mean”, she thought, running up the steps and feeling in her bag for the key – she'd forgotten it, as usual – and rattling the letter-box. “It's not what I mean, because – Thank you, Mary” – she went into the hall. “Is nurse back?”

“Yes, M'm.”

“And has the fruit come?”

“Yes, M'm. Everything's come.”

“Bring the fruit up to the dining-room, will you? I'll arrange it before I go upstairs.”

It was dusky in the dining-room and quite chilly. But all the same Bertha threw off her coat; she could not bear the tight clasp of it another moment, and the cold air fell on her arms.

⁵³⁸ MANSFIELD *apud* CESAR. *Crítica e tradução*, p. 297.

Êxtase (Bliss)⁵³⁹

Apesar dos seus trinta anos, Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar, ensaiar passos de dança subindo e descendo da calçada, sair rolando um aro pela rua, jogar qualquer coisa para o alto e agarrar outra vez em pleno ar, ou apenas ficar quieta e simplesmente rir – rir – à toa.

O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida pela sensação de êxtase – absoluto êxtase ! – como se você tivesse de repente engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo?

Não há como explicar isso sem soar “bêbado e desordeiro”? Que idiota que é a civilização! Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro?

“Não, isso de violino, não é bem o que eu quero dizer”, pensou Bertha correndo escada acima e catando na bolsa a chave – qu ela esquecerá, como sempre – e sacudindo a caixa do correio. “Não é bem isso, porque – obrigada, Mary”, disse entrando no vestíbulo, “a babá já voltou?”.

“Já, sim senhora.”

“E as frutas, chegaram?”

“Sim, senhora. Já chegou tudo.”

“Traga as frutas para a sala de jantar por favor que eu quero fazer um arranjo antes de subir.”

Estava escuro e um tanto frio na sala de jantar. Mesmo assim Bertha tirou fora o casaco: impossível suportá-lo apertado contra o corpo mais um minuto que fosse; e o ar frio bateu nos seus braços.

⁵³⁹ MANSFIELD apud CESAR. *Crítica e tradução*, p. 310.

(Gravação ao vivo na Faculdade da Cidade (RJ) em seis de abril de 1983)⁵⁴¹.

Ana C.: Meu nome é Ana Cristina Cesar. Acabo de lançar *A teus pés*, meu primeiro livro por editora e que contém três livros que eu havia publicado antes, em edição independente. O primeiro que eu publiquei foi esse, o *Cenas de abril*. Portanto, quem tiver *A teus pés* sabe que há uma reprodução em fac-símile da capinha com as indicações e tal. Depois, *Correspondência Completa*, que é uma cartinha, que também foi publicada independentemente. E aí editei, no mesmo esquema, *Lovas de pelica* e esses três livros estão incluídos em *A teus pés*, com mais o novo livro, que se chama *A teus pés* mesmo.

No momento, estou trabalhando na TV Globo. E, enfim, queria... Vim aqui conversar com vocês, responder qualquer coisa, o que vocês quiserem e aproveitar também para ahn... avisar que estou meio *down*, que estou meio tipo gripe, virose. Se eu não falar muito alto, se não me exaltar muito, vocês não estranhem, estou em frequência baixa.

Mas então?! Se vocês não começarem a perguntar, vou falar uma coisa de cara. Vou falar da contracapa do livro. Essa contracapa foi escrita pelo Caio Fernando Abreu, que é um escritor que eu gosto muito, um amigo, e que vai pegar os meus textos exatamente por um lado que eu queria desmontar aqui, que é um lado de cartas ... e diários íntimos ... e correspondências ... e revelações... e ocultamentos. E queria dizer para vocês que isso é desmontado em *A teus pés*.

Não sei se vocês chegaram a se perguntar por que eu, de certa forma, fui tão identificada com a questão do diário e a questão da correspondência. O que é isso de diário e correspondência? Acho que na vivência pessoal de todo mundo, diário e correspondência, diário e carta, é o tipo de escrita mais imediato que a gente tem. Quase todo mundo aqui, tenho certeza absoluta, que a maioria das pessoas já fez diário íntimo ou faz diáriozinho, em adolescência ou até agora. E que a maioria absoluta das pessoas aqui também escreveu alguma vez cartas, ou, quem sabe, teve até uma correspondência meio intensa, com algumas expectativas. Então, o primeiro tipo de escrita que a gente tem – e isso quando a gente pensa um pouco em escrita de mulher... Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever para o jornal. Historicamente, séculos passados, quando a mulher começa a escrever numa esfera muito familiar. E a gente começava a escrever também numa esfera muito familiar. Todo mundo terá essa experiência. O que acontece quando a gente escreve carta? Qual é a questão fundamental da carta? Que tipo de texto é a carta? Carta é o tipo de texto que você está dirigindo a alguém. Você está escrevendo carta não é pelo prazer

⁵⁴⁰ Depoimento completo no livro *Escritos no Rio*, p. 189-209.

⁵⁴¹ Fonte: Instituto Moreira Salles.

Disponível: <<http://radiobatuta.com.br/Episodes/view/482>>

do texto, não é um poema que você está produzindo, não é uma questão que você está levantando dentro da literatura, não é uma produção estética necessariamente. Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do seu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. Vocês estudaram Jakobson? Função fática? Muito centrado naquilo que é a segunda pessoa. Então, carta é cheio de vocativos, é cheio de exortações a alguém. É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas. Diários... também. Quando você está escrevendo um diário... Existe muito aquela expressão "querido diário". Você está também de olho num interlocutor. Você escreve um diário exatamente porque não tem um confidente, está substituindo um confidente teu. Então você vai escrever um diário para suprir esse interlocutor que está te falando. Você está precisando loucamente falar com alguém, você está precisando loucamente confidenciar umas tantas coisas. Mais tarde, a gente substitui por analista ou por uma pessoa intimíssima, que pode ouvir tuas confissões. Mas é ali, tem uma coisa que está engasgada, que precisa ser dita para alguém, e aí, muitas vezes, a gente de puro engasgo, de necessidade mesma, apela para o diáriozinho. E naquele diário também tem um interlocutor, mesmo que ele não tenha a forma de alguém, você ali está se dirigindo a alguém, esse alguém já é mais abstrato.

Bom, e a literatura? Quando você faz poesia, quando você faz romance, quando alguém produz literatura propriamente, qual é a diferença em relação a esses gêneros? Você está escrevendo para todo mundo? Do ponto de vista pessoal, do ponto de vista de como é que nasce um texto, você, quando está escrevendo, o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. Se você escreve uma carta, sabe. Se escreve um diário, você sabe menos. Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém – a gente podia chamar de o outro – continua, persiste, mas você não sabe direito, e é má-fé dizer que sabe. Então, se Jorge Amado disser "escrevo para o povo", não sei se ele escreve para o povo, entendeu? Ou alguém que diz assim, "escrevo para...". A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro. Agora, você não sabe direito. Às vezes, na tua cabeça, te ocorre alguém. Alguém realmente. Você está apaixonado por alguém ou você está querendo falar com alguém, mas isso, no trabalho literário, no trabalho de construção estética, esse alguém se perde de certa forma.

Dentro dessa perspectiva do desejo do outro é que queria colocar a minha insistência com o diário. Se vocês forem ver em termos, assim, totais, não tem muito diário. Diário não é o grosso, não é só diário que está rolando, não é só correspondência que está rolando. Isso é um momento, é um momento que acontece dentro da minha produção, que é o seguinte: de repente... eu me defrontei muito de perto com a questão do interlocutor, eu comecei, fui fazer poesia e tal, mas de repente, isso aí me incomodava muito. Quem é esse interlocutor? Inclusive, não sei se vocês notaram o título do livro, *A teus pés*, já contém uma referência ao interlocutor. A teus pés, pés de quem? Muita gente me perguntou: aos pés de quem? Muita gente se intrigou com isso. Quer dizer, não é que seja alguém determinado. Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor, que eu acho, inclusive, que é um traço duma literatura feminina – e aí feminina não é

necessariamente escrita por mulher. É a minha posição. Acho que a gente pode ter Guimarães Rosa, de repente, e ter uma escrita feminina.

[...]

Ana C.: Eu acho que existe uma palavra não falada, mas no sentido mais da... alegria. Não sei se deu pra sacar, *A teus pés* é um livro alegre. Não sei se vocês sentem isso ou não. Não sei se isso passa ou não. Quer dizer, não é um livro "pra baixo". E, aliás, eu acho que é outro traço da literatura feminina. Acho que ele conta com alguma coisa que não foi dita; conta, mas conta enquanto questão literária. Na literatura, sempre haverá uma coisa que escapa. Então, não dá nem mais pra chorar em cima disso, não dá nem para soluçar em cima

disso. A gente pode, inclusive, se alegrar com isso. Agora, sempre há uma coisa que não é dita. E essa coisa será... A gente tenta dizer no próximo livro.

[...]

Ana C.: As faculdades de letras tentam organizar essa iniciação. Acho que essa iniciação não precisa ser acadêmica de jeito nenhum. E, às vezes, tem os caminhos mais variados. Você pode ter lido muito determinados poemas, nunca ter lido outros e ser um iniciado. Você pode ter lido um ou dois e já sacar o que é poesia: que a poesia é um tipo de loucura qualquer. É uma linguagem que te pira um pouco, que meio te tira do eixo. Agora, é importante ser iniciado porque os textos mais densos de literatura, os que nos satisfazem mais se referem muito a outros textos. Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade. Então um remete ao outro... Aqui mesmo tem um índice onomástico que dá algumas pistas de autores com os quais eu cruzo, que até, às vezes, eu copio, cito descaradamente.

[...]

Ana C.: [Ou, então, você apontou] poesia não comunica, poesia para valer não comunica nesse sentido que a nossa fala daqui comunica, ou a fala do jornal comunica. Então eu acho que a tentativa de ir para o diário... Eu fazia muito diário, sim. E o diário era sempre para mim... Havia duas coisas separadas. Havia o diário, onde eu podia escrever minhas verdades, minhas inquietações, minhas aflições pessoais, minhas confissões, meus amores, e havia poesia, que era uma outra coisa, e que eu não entendi direito o que era. Até que começaram a se aproximar os dois, entendeu? Isso foi engraçado. As duas coisas começaram a se aproximar. Percebi que no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo. A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar. Aí as duas coisas foram se cruzando.

Fonte: Instituto Moreira Salles.

Disponível: <<http://radiobatuta.com.br/Episodes/view/482>>