

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

DHANDARA SOARES DE LIMA

**DA DESPERSONALIZAÇÃO À IMPESSOALIDADE NA POESIA DE ANA
CRISTINA CESAR**

CASCAVEL
2013

DHANDARA SOARES DE LIMA

**DA DESPERSONALIZAÇÃO À IMPESSOALIDADE NA POESIA DE ANA
CRISTINA CESAR**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de **Mestre em Letras**, junto ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu Mestrado em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Dr. José Carlos Aissa.

CASCADEL
2013

DHANDARA SOARES DE LIMA

**DA DESPERSONALIZAÇÃO À IMPESSOALIDADE NA POESIA DE ANA
CRISTINA CESAR**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa
Universidade Federal de Goiás
Membro Efetivo (convidado)

Prof. Dr. Antonio Donizete da Cruz
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dr. José Carlos Aissa (UNIOESTE)
Orientador

Cascavel, 28 de fevereiro de 2013.

Dedico este trabalho àquele que esteve ao meu lado por todo o caminho, diminuindo as preocupações e aumentando as alegrias, o meu amor, Rafael Capitani;

Dedico também ao meu orientador e amigo, José Carlos Aissa, por todo o apoio, a confiança e pelas portas abertas durante todos esses anos;

Por fim, dedico ao meu bebezinho, que ainda vive só dentro de mim, que me acompanhou durante os últimos meses da escrita deste trabalho e que já é parte da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador José Carlos Aissa, pela confiança de me escolher como orientanda, por acreditar no meu trabalho e confiar em mim durante todas as etapas do meu mestrado;

À pessoa mais importante da minha vida, Rafael Capitani, pelo apoio, pelo amor e pela compreensão durante todos esses anos;

À profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, pela participação na minha banca de defesa. Agradeço os importantes questionamentos e valiosos comentários, além de sua presença ter proporcionado que um momento tão importante fosse também cheio de sensibilidade e alegria;

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelas oportunidades criadas e pelo trabalho importantíssimo e à Tatiana, secretária do Programa, por sua ajuda, desde o primeiro dia, e pela paciência de responder às minhas inúmeras perguntas;

Aos professores do Programa, em especial:

Ao Antonio Donizete da Cruz, pelas maravilhosas aulas, pelos textos apresentados, pelas valiosas contribuições a este trabalho desde o primeiro passo até a defesa. Agradeço também ao querido prof. Antonio pelas lindas demonstrações de sensibilidade que para sempre guardarei comigo;

À Lourdes, pelo exemplo oferecido a cada momento de profissionalismo e competência, por todo o conhecimento tão generosamente passado e pela valiosa ajuda, pela qual eu jamais conseguirei agradecer o bastante;

À Rita Félix Fortes, pelas aulas inspiradoras, das quais eu levo não apenas conhecimentos para minha carreira, mas um crescimento pessoal;

Ao Gilmei Francisco Fleck, o prof. Chico, pelas aulas sempre cheias de conhecimento, mas também de sensibilidade, de motivação e de lições de humildade;

Aos colegas de turma, pelo enriquecimento das discussões em sala de aula por partilharmos esse passo tão importante de nossas carreiras, mas em especial Tallyssa Izabella Machado Sirino, pela amizade criada, que eu espero que seja perpétua, pelos momentos de descontração e pelas conversas e passeios, que tanto foram importantes durante esses dois anos;

À Capes, pelo auxílio financeiro concedido.

To divert interest from the poet to the poetry is a laudable aim: for it would conduce to a juster estimation of actual poetry, good and bad. There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet.

T. S. Eliot

LIMA, Dhandara Soares de. *Da despersonalização à impessoalidade na poesia de Ana Cristina Cesar*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2013.

RESUMO

O conceito de impessoalidade poética difundiu-se na literatura a partir do início do século XX. Sabendo que o significado e a intenção estética da poesia impessoal podem variar de acordo com a linha teórica que se adota, neste trabalho utilizamos os conceitos de Impessoalidade e de Despersonalização tais que teorizados e praticados por Thomas Stearns Eliot (1888-1968), autor reconhecido da literatura de língua inglesa, cujo trabalho encontrou repercussão imediata e influenciou sua geração e os artistas subsequentes, e por Fernando Pessoa (1888-1935), poeta de grande importância para a literatura de língua portuguesa, que, como já demonstrado por outras pesquisas, apresenta um projeto estético semelhante ao do autor de língua inglesa. Neste trabalho, elencamos os principais pontos em que as concepções de fazer poético e de distanciamento entre a personalidade pessoal do poeta e a voz enunciativa do poema dos autores citados são semelhantes. Através da pesquisa apresentada nesta dissertação, tentamos demonstrar que (1) a autora Ana Cristina Cesar partilhou das concepções estéticas de Eliot e de Pessoa, apresentando ideias similares às elencadas como fundamentais aos teóricos que escolhemos; e (2) a obra poética da poeta apresenta as características de despersonalização do eu-lírico que encontram-se em poemas de Pessoa e de Eliot, caracterizando-a como impessoais. Desta forma, nosso objetivo é não apenas prestigiar essa importante poeta da literatura brasileira, mas principalmente demonstrar como ela dá continuidade ao projeto estético de impessoalidade desenvolvidos e teorizados pelos autores citados e, de forma geral, de afastamento entre a personalidade do autor e o eu-lírico.

PALAVRAS-CHAVE: Impessoalidade, Despersonalização, T. S. Eliot, Fernando Pessoa, literatura marginal, literatura comparada.

LIMA, Dhandara Soares de. *From depersonalization to impersonality in Ana Cristina Cesar's poetry*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2013.

ABSTRACT

The concept of poetic impersonality was widely spread in literature starting at the beginning of the twentieth century. Considering that meaning and aesthetical intention of the impersonal poetry can vary, according to theoretical guidance adopted, in this work we have used the concepts of Impersonality and Depersonalization as theorized and practiced by Thomas Stearns Eliot (1888-1968), recognized English language author, whose work met great and immediate repercussion and influenced his generation and subsequent artists and by Fernando Pessoa (1888-1935), poet of great importance to the Portuguese language literature, who, as shown by previous researches, presents aesthetical work similar to the English language author's. In this work, we have listed the main points in which these authors' concepts of poetic making distancing between personality and poetic voice are similar. Through this research, we have attempted to demonstrate that (1) the author Ana Cristina Cesar shared the aesthetic concepts of Eliot's and Pessoa's, presenting similar ideas to the ones listed and fundamental to the authors we have chosen; and (2) Cesar's poetic work presents similar characteristics of poetic depersonalization found in Pessoa's and Eliot's work, characterizing it as impersonal. Thus, our object is not only to investigate this important poet of Brazilian literature, but mainly demonstrated how she continues the aesthetic project of impersonality developed and theorized by the authors cited, and, in a general manner, distancing between the author's personality and the poetic voice.

KEY-WORDS: Impersonality, Depersonalization, T. S. Eliot, Fernando Pessoa, marginal literature, comparative literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ANA CRISTINA CESAR: VIDA E CONTEXTO HISTORICO	14
1.1 Contexto histórico: literatura marginal dos anos 70.....	14
1.2 Ana C.: dissonância.....	22
2 CONCEITOS DE IMPESSOALIDADE E DESPERSONALIZAÇÃO NA LITERATURA	26
2.1 Prelúdio da Impessoalidade.....	26
2.2 Eliot e a “Teoria Impessoal”	33
2.3 A “Teoria Impessoal” em língua portuguesa: Fernando Pessoa e o fingimento.....	38
2.4 A função da Despersonalização no processo de criação da poesia impessoal	47
3 IMPESSOALIDADE NA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR	52
4 ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS IMPESSOAIS NA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR	63
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

Esta dissertação surgiu da intenção de demonstrarmos que a autora brasileira Ana Cristina Cesar, autora da chamada geração mimeógrafo da poesia marginal brasileira, é a representante da teoria da Impessoalidade poética, assim como esta é teorizada e aplicada poeticamente por Thomas Stearns Eliot na poesia de língua inglesa e por Fernando Pessoa, na literatura portuguesa.

Dado que esta pesquisa insere-se na área da Literatura Comparada, os principais preceitos teóricos foram buscados no campo dos estudos literários e nos estudos literários comparados, através de uma pesquisa descritiva, qualitativa e interpretativa. A busca por conhecimento também ficou circunscrita ao âmbito da pesquisa básica e bibliográfica. Desta forma, garantimos acesso aos conhecimentos já fundamentados acerca dos temas estudados, baseando nossos estudos em conceitos estabelecidos.

O método de abordagem escolhido para a condução desta pesquisa foi o comparatista, uma vez que os conhecimentos foram conseguidos através de análise contrastiva. Assim, o processo de embate de teorias e a análise de poemas foi chave para a construção do texto e para a pesquisa em si.

O *corpus* utilizado é composto por poemas e outros textos escritos encontrados de diferentes coletâneas poéticas de Ana Cristina Cesar. Para a análise comparativa, foi tido o cuidado de se buscar poemas dos autores estrangeiros escolhidos (T. S. Eliot e Fernando Pessoa) que outros pesquisadores já demonstraram ser exemplares da estética da Impessoalidade, como o caso de *Tabacaria*, de Pessoa, e *The hollow men*, de Eliot, valendo-nos também da fortuna crítica disponível que teoriza a impessoalidade e que estuda e analisa e o processo de despersonalização na poética desses autores, especificamente.

Os três autores (Eliot, Pessoa e Ana Cristina) deixaram um legado teórico, assim como literário; portanto, ensaios e escritos teóricos também foram problematizados e discutidos à luz de sua poesia, em contraste entre si e entre outras teorizações acerca de literatura. Da autora Ana Cristina também foram

catalogados diversos textos teóricos e jornalísticos, assim como entrevistas – é o caso do depoimento dado no curso *Literatura de mulheres no Brasil*, em 1983, que contém algumas das mais preciosas declarações da autora, para esta pesquisa, acerca de suas concepções de literatura e de arte.

Quanto à escolha do *corpus* de poemas de Ana C., como o objetivo desta pesquisa é demonstrar que a autora incorporou a teoria da Impessoalidade – a mesma compartilhada e desenvolvida por Eliot e por Pessoa – a suas obras, os textos escolhidos foram provenientes de diferentes momentos em sua carreira e, portanto, alguns dos textos serão retirados de suas obras publicadas em vida – é o caso de *Cenas de abril* (1979), *Luvras de pelica* (1980) e *A teus pés* (1983); e de seus escritos póstumos, reunidos em *Inéditos e dispersos* (1985) e *Antigos e Soltos* (2008), uma edição de trechos até então inéditos de Ana C. organizada por Viviana Bosi. Para esta pesquisa, foram utilizados: (1) a coletânea publicada em 1999 de *A teus pés*, que incorpora os livros *A teus pés*, *Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvras de pelica*, todos devidamente separados e iguais às suas edições originais; (2) *Inéditos e dispersos*, primeira edição, de 1985; (3) *Crítica e tradução*, edição de 1999, que compila em um só livro textos (ensaios, entrevistas, traduções, etc.) de diversos momentos da carreira de Ana C., divididos em: Literatura não é documento, Escritos no Rio, Escritos na Inglaterra, Alguma poesia traduzida; e (4) alguns poemas do livro *Antigos e soltos*.

Em relação à organização formal dos capítulos, a dissertação se inicia com uma introdução breve que levantará alguns dos principais pontos a serem tratados na pesquisa. Então, o primeiro capítulo traz uma introdução biográfica da autora Ana Cristina Cesar, juntamente com uma revisão do contexto histórico no qual a artista viveu e produziu literatura, problematizando a sua relação com a tradição literária e com as tendências que lhe eram contemporâneas.

A partir desse ponto, outro tópico é levantado, trazendo a questão da impessoalidade e dos conceitos a que este termo foi vinculado em uma perspectiva historiográfica. Depois disso, partimos às concepções do autor americano T. S. Eliot e do português Fernando Pessoa, separadamente, para o projeto estético de uma teoria impessoal, tratando, em seguida, do papel da despersonalização na poesia.

Na sequência, as concepções de literatura e de poesia de Ana Cristina Cesar são estudadas, a partir da apreciação e da reflexão sobre a obra crítica que a autora legou à posteridade, em contraste com as concepções poéticas tratadas no capítulo anterior, uma vez que este trabalho visa aproximar os projetos estéticos dos três autores.

Depois dessa revisão teórica, nos atemos à análise de alguns poemas de Ana C., notando a forma como a impessoalidade se revela em sua poesia e como a despersonalização atua nesse processo.

1 ANA CRISTINA CESAR: VIDA E CONTEXTO HISTORICO

Tudo pode ser dito no poema, mas na realidade nem tudo pode ser dito.

CESAR (1999)

1.1 Contexto histórico: literatura marginal dos anos 70

Ana Cristina Cesar (ou Ana C., como costumava assinar seus trabalhos e como também convencionou chamá-la) foi uma das principais autoras da chamada “geração mimeógrafo” brasileira, que surgiu no Brasil nas décadas de 1970 e 80. A alcunha refere-se à tecnologia de que dispunham, na época, para reproduzirem em escala seus trabalhos e, assim, divulgá-los.

Pertencem à geração mimeógrafo os artistas (principalmente literários) que, devido à repressão do governo militar e à censura imposta na época, encarregavam-se da divulgação da arte produzida no Brasil sem o consentimento governamental. Quando tratando desse período, não se deve relegar o fato de que “tanto a violência visível quanto a invisível restringiram ao mínimo o universo de pensamento e o campo de ação dos cidadãos inconformados (e, entre estes, o do artista)” (2002, p. 19), como destaca Silvano Santiago. Também por isso, esse momento na historiografia literária brasileira ficou conhecido como a época da “poesia marginal”, uma vez que seus artistas se encontravam à margem do mercado editorial e da divulgação rádio-televisiva.

Ana C. compreendia essa marginalidade como uma forma de demonstração de insatisfação política. Sua decisão de se expressar através da literatura “marginal” foi certamente deliberada e significativa. Em alguns momentos em seus textos teóricos, a poeta comenta sobre o que representava fazer parte desse grupo:

a marginalidade é tomada não como saída alternativa mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento exótico são vividos e sentidos

como gestos perigosos, ilegais e portanto assumidos como contestação de caráter político. (CESAR, 1999b, p. 123) (sic)

Rodrigues (2011) acrescenta ainda que “a marginalidade (aqui entendida nesta ampla perspectiva) e as suas dinâmicas próprias são consideradas como possibilidade de agressão e transgressão ao sistema de valores ‘oficial’” (p. 4).

Ana C. foi uma autora de fato em contato com seu momento histórico, discutindo, em seus textos críticos, a questão da transgressão política e como o contexto da ditadura militar influenciava os artistas em suas obras. Em geral, a autora não problematizava as próprias questões políticas, mas a resposta artística que estas causavam. A maioria destes textos encontra-se na compilação *Crítica e tradução* (1999b). Rodrigues comenta que:

trata-se da emergência de um novo sistema cultural, no qual a produção artística do momento era feita não apenas através das obras de arte em si, mas também pela própria vivência desses artistas – a vida se tornou um poderoso “veículo semântico” que refletia o conjunto de todas essas mudanças que o próprio contexto histórico preconizava. (RODRIGUES, 2011, p. 5)

Este é um momento de grande importância para a literatura brasileira, tendo sido uma época de intensa atividade poética, independentemente de financiamento empresarial ou de divulgação por meios “oficiais”. Em *Poesia jovem anos 70*, Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda afirmam que:

No caso do *boom* poético da década de 70, não seria correto classificá-lo como um movimento. Ao contrário, o que se verifica em meio a uma enorme efervescência de poetas e poemas é a emergência de tendências, as mais heterogêneas, unidas apenas pela bandeira comum da postura anárquica e vitalista na defesa do direito de se agitar a poesia como forma de resistência ao “sufoco” do momento. (1982, p. 4)

Talvez, ter feito parte (deliberadamente) dessa geração “marginal” seja uma das razões por que a poesia de Ana C. foi lida a partir de um viés biográfico por

tanto tempo – e só recentemente tem recebido novas perspectivas. O presente trabalho tem a intenção de romper com tais leituras (como tem acontecido nos anos recentes), contribuindo para situar a autora em seu lugar único nas letras brasileiras.

Sobre isso, Malufe comenta que:

[...] é certo que Ana C. não fez poemas-minuto, não buscou uma escrita escrachada, desavisada, não fez piada com a poesia. Tampouco era “inocente” em seu fazer poético: pensou sua poesia, refletiu sobre literatura, fez crítica, estudou tradução e, como podemos notar no conjunto de seus escritos, isso tudo participava, e muito, da sua criação literária. (2006, p. 22)

Ana C. mantinha intensa atividade artística e acadêmica e gozou de reconhecimento artístico em sua época e alguns de seus poemas fizeram parte de uma das mais importantes publicações daquele momento: a coletânea organizada por Heloísa Buarque de Holanda, chamada 26 poetas hoje, publicada em 1975. Além de Ana Cristina Cesar, a obra contava com poemas de Chacal, Waly Salomão, Charles, Torquato Neto, Carlos Saldanha, Cacaso, Ronaldo Santos, Geraldo Carneiro, Leila Miccholis, Bernardo Vilhena, Francisco Alvim, entre outros. Como citamos anteriormente, o grande elo que conectava os artistas da época era, de fato, uma atitude de descontentamento político e uma vontade de fazer sua arte mesmo em face das dificuldades que lhes eram impostas. Mesmo assim, vários destes apresentavam características semelhantes em suas obras e em seu conjunto artístico, tal como ensinam os estudiosos desse momento da literatura brasileira.

Podemos começar citando a aproximação entre eu-lírico e poeta:

O fazer poético de tal grupo teve como característica principal uma tentativa de unir vivência e expressão poética, ao ponto de haver uma simbiose entre essas duas esferas. Para atingir esse objetivo, a revelação de intimidades e a aproximação biográfica entre poeta e eu-lírico foi um artifício bastante utilizado. (MARCHI; FRANCHETTI, 2009, p. 387)

Essa “simbiose”, como disseram Marchi e Franchetti, é uma das características mais marcantes da expressão artística dessa geração. Rodrigues (2011) também aponta que a coloquialidade, o tom confessional e íntimo e uma poesia “despoetizada”, mais próxima do cotidiano do que das bibliotecas e da academia, foram características da geração em que Ana C. se incluía.

Como escrevem Pereira e Hollanda (1982), usava-se a “experiência pessoal como espaço da crítica social” (p. 54), diminuindo os limites entre vida e obra:

Assim, o foco da crítica social passa do plano mais abstrato das idéias para o interior da vivência cotidiana sentida na riqueza de sua dimensão política. O sentimento de asfixia experimentado no dia-a-dia é trabalho com amor e humor. (PEREIRA; HOLLANDA, 1982, p. 54)

Toda essa atmosfera de conexão absolutamente pessoal com a arte literária acabava por acarretar certas características à poesia escrita na época, como “a mescla de estilos, a valorização do coloquialismo, a recuperação do verbal em oposição ao experimentalismo visual – desdobramentos da poética pós-modernista” (p. 55), como forma de alcançar uma “desierarquização do tom nobre da poesia”, na prática de estabelecimento de uma “relação propriamente afetiva com a prática literária” (p. 55)

Segundo Rodrigues, o “descuido” com a linguagem e a “ausência de rigor formal” também se destacam na literatura da época. Mais que isso,

os marginais buscavam uma espécie de ‘casamento’ entre as experiências do cotidiano e a poesia por eles produzida, acreditando ser possível o aniquilamento das barreiras que separavam o receptor do autor e da literatura. (RODRIGUES, 2011, p. 8).

Porém, Maria Lucia de Barros Camargo (2003) refuta tal descrição ao apontar para o fato de que diversos autores que tornaram-se consagrados por seu rigor e valor artístico, como Alice Ruiz e a própria Ana C., também faziam parte dessa

geração. Comentando um depoimento escrito por Chacal para a revista *Escrita* (número 19, de abril de 1977 (apud CAMARGO, 2003)), Camargo afirma:

Este depoimento é elucidativo de uma **postura antiintelectual**, de “rebaixamento” do poeta e do poético, postura que tem sido estendida, **erroneamente** e de modo generalizado, aos poetas desta geração. (CAMARGO, 2003, p. 31) (grifos nossos)

De fato, grande parte dos autores prezavam uma literatura “imediata”, livre de qualquer rigor formal. De certa forma, diferentes formas escritas eram consideradas literatura e distribuídas como obras literárias. Carlos A. M. Pereira (1998) afirma que:

As pessoas responsáveis por sua produção não necessariamente se pensavam enquanto ‘produtores literários’ [...]. Estes livros – e aí a palavra livro engloba **desde livros ‘de fato’ até envelopes contendo folhas soltas, ou mesmo outros objetos com as mais diferentes formas e apresentando desde textos e fotos ou desenhos até conteúdos os mais diferentes** – apresentavam um forte caráter de improvisado e de precariedade; o padrão de impressão, o padrão gráfico em geral não estavam, absolutamente, de acordo com os padrões nacionais e internacionais de ‘qualidade’ e ‘bom gosto’. (p. 37-8) (grifos nossos)

Quanto a isso, Heloísa B. de Hollanda (2011) escreve que:

Ao contrário, marcavam sua posição ao não explicitar qualquer projeto literário ou político e ao apresentar-se claramente como não-programática, mostrando-se avessa à escolas e a enquadramentos formais. Neste sentido, poderíamos considerar hoje os marginais como estruturalmente marcados por experiências que refletem uma quebra geral de certezas e fórmulas sejam elas políticas, literárias ou existenciais, tornando-se, na realidade, mais *off literários* do que *anti-literários*. Através do uso irreverente da linguagem poética e da afirmação de um desempenho ironicamente fora do sistema, os poetas marginais sinalizavam em sua textualidade e atitudes uma aproximação radical entre **arte & vida**. (HOLLANDA, 2011, s/p) (sic)

Fica claro, a partir desse trecho, que os autores da época de fato se envolviam pessoalmente em sua obra estética: a aproximação radical de que fala Holanda demonstra esse vínculo direto entre autor e texto.

As próprias experiências pessoais e individuais servem de mote e conteúdo para o trabalho literário:

Essa volta à primeira pessoa, à escrita da paixão e do medo enquanto resposta crítica, mostra-se um caminho eficaz no sentido de romper o silêncio e a perplexidade que tomaram de assalto a produção cultural do início da década. (PEREIRA; HOLLANDA, 1982, p. 54)

O que Heloísa de Holanda chama de “uso irreverente da linguagem poética”, contudo, não é tão bem aceito por diversos outros críticos. Maria Lucia Camargo (2003) comenta:

Acredito que já se tornou um lugar-comum dizer que os poetas dos anos 70, assumindo uma postura antiintelectual, produziram uma poesia do cotidiano e do desimportante, de baixa qualidade estética, porque constituem uma geração desinformada, de escritores sem leitura, sem conhecimento da tradição literária. (CAMARGO, 2003, p. 37)

Mas, assim como acontece com basicamente qualquer momento literário, sempre há autores que não devem ser lidos apenas como reprodutores das tendências de seu tempo. Na literatura brasileira, podemos citar como um exemplo (entre diversos) o caso de Augusto dos Anjos, que escreveu no momento simbolista da historiografia literária do país e que, mesmo apresentando alguns traços de simbolismo em sua poética, não pode ser simplesmente rotulado como simbolista. Camargo continua: “Talvez seja verdade em relação a muitos daqueles jovens autores, mas sem dúvida não é uma afirmativa válida para o conjunto de poetas.” (CAMARGO, 2003, p. 37)

Sendo estas características de toda a geração ou apenas de alguns, ou mesmo da maioria, de seus poetas, é fato que a poesia da década de 1970 e 1980

do Brasil foi registrada na história como a nossa época marginal, de autores “desinformados” e de “baixa qualidade estética” (como dito através de Camargo (2003), anteriormente). Pereira também comenta este fato: “Em vários momentos, inclusive, falou-se de uma ‘literatura pobre’, de uma ‘literatura do lixo’ ou mesmo de uma ‘lixeratura’ com referência a estes novos produtos que surgiam com frequência cada vez maior” (1998, p. 38).

Tais afirmações são bastante enfáticas e consideravelmente depreciativas. Desconsiderando possíveis diferenças de opiniões que a fortuna crítica sobre os poetas marginais apresenta, é essencial que se compreenda a importância que o trabalho e a atividade dos autores tiveram em seu contexto histórico: “Às severas restrições de que foi objeto, principalmente quanto ao seu ‘estatuto literário’, responde com um substancial acréscimo do número de poetas, poemas e leitores” (PEREIRA; HOLLANDA, 1982, p. 77). Até mesmo o “desleixo formal”, alvo de críticas de alguns exegetas, desempenha função eloquente face à situação em que escreviam os autores daquele momento:

Do ponto de vista literário, os textos trabalham coloquial e ludicamente a linguagem, voltando-se agora para a realidade mais imediata do poeta: o cotidiano próximo, o gesto, o registro bruto do momento. Reivindicam-se o descompromisso, a gratuidade e a brincadeira como bandeiras da prática poética e como “bandeira” de uma postura crítica frente à ordem moral e institucional. O culto do instante e do “aqui e agora” – outro eixo fundamental da nova poesia – evidencia, não raro, certos traços do projeto ideológico que norteou **a política de resistência** na linha das sugestões da contracultura do início da década. (PEREIRA; HOLLANDA, 1982, p. 77) (grifos nossos)

De fato, a grande relevância da produção cultural daquele momento era manter a cultura brasileira viva e ativa:

O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. (ORTIZ, 1998, p. 61)

O “projeto ideológico” de uma “política de resistência”, como destacam Pereira e Hollanda, foi de grande importância para o Brasil no momento. Grupos de poetas por todo o país se organizavam e promoviam eventos e “happenings” para a divulgação de sua obra e, não menos importante, como forma de preservarem um espírito de resistência cultural.

[...] ignorando as tertúlias acadêmicas, a poesia, na **contramão**, ainda que de conjunto bastante desigual, oscilando entre um resultado de valor propriamente literário e aquele cujo interesse se limita a sua qualidade de sintoma de um fenômeno de peso sociológico, constitui-se como um “acontecimento” insofismável do interior da produção cultural jovem pós-AI-5. (PEREIRA; HOLLANDA, 1982, p. 77) (sic)

Os autores finalizam, com um sutil toque de ironia: “a década de 70 foi tomada de assalto pela palavra do poeta. Há, entretanto, quem tenha declarado que nada de novo aconteceu no reino da poesia” (1982, p. 77).

Neste trabalho procuraremos demonstrar que a poesia de Ana C. se difere em vários destes pontos que são considerados como característicos da época em que escreveu, principalmente quanto ao aspecto da conexão entre vida pessoal e obra literária, assim como nas atitudes da autora para com essa arte, tal que o fato Ana Cristina ser não apenas produtora, mas estudiosa de literatura. No próximo subcapítulo, passamos a uma revisão biográfica da autora em tela, juntamente de uma revisão de seus principais conceitos estéticos, que servirão como base para as análises na sequência.

1.2 Ana C.: dissonância

Ana Cristina César (1952-1983) nasceu e viveu no Rio de Janeiro, mas fez diversas viagens para diferentes lugares, tendo morado inclusive fora do Brasil, na Inglaterra, em razão de seu mestrado. Ela escreveu e publicou diversas coletâneas de poemas, assim como livros sobre estudos literários e tradutológicos e artigos de opinião. Sua vida encontrou um fim talvez prematuro, com seu suicídio, aos 31 anos.

Além de ser poeta e escritora, Ana Cristina Cesar também foi uma conhecedora de literatura. Ela se formou em Letras pela PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), cursou mestrado em “Theory and Practice of Literary Translation” na University of Essex, na Inglaterra, e mestrado em Comunicação pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) – tudo isso entre 1975 e 1980, o que demonstra intensa atividade acadêmica. Também interessava-se e estudou o tema da condição social feminina e do estatuto da escritura feminina. Acredita-se, até mesmo, que Ana C. se encontrava em processo de pesquisa e escrita de um livro acerca da temática da escrita feminina na época que antecedeu a sua morte (CAMARGO, 2003).

Entre suas obras estão: *Cenas de Abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvras de pelica* (1980), *Literatura não é documento* (1980) e *A teus pés* (1983), o último que publicaria em vida. Outras coletâneas foram publicadas postumamente, tal como ela “previu” em *Luvras de pelica*: “Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine de exposição póstuma. Relíquias”. Entre as mais significativas, podem ser citadas: *Inéditos e dispersos* (1985), *Escritos na Inglaterra* (1988), *Escritos no Rio* (1993) – todas organizadas pelo amigo de Ana C., Armando Freitas e, mais recentemente, em 2008, *Antigos e soltos*, organizada por Viviana Bosi.

Tendo participado da coletânea *26 poetisas hoje*, organizada Heloísa Buarque de Hollanda (2007), sua poesia ganhou reconhecimento no meio intelectual em sua própria época. Depois disso, publicou seus poemas em edição independente e, no contexto da repressão política e “marginalidade” artística em que vivia, devido à ditadura militar, lançou através de uma editora apenas seu último livro.

Contudo, cada vez mais estudos, na atualidade, tratam de como seu projeto poético não se limita aos preceitos "marginais" e como sua obra se diferencia da de outros autores reconhecidos da época. Sobre isso, Ivan Junqueira (1987) afirma que:

Enganam-se os que supõem haver desleixo formal ou discursivismo no verso da autora. Tais características são antes atributos da má poesia que escreveram quase todos os seus companheiros de geração. Esse aparente desleixo nada mais é que uma estratégia destinada a impedir que se coagulem a fluência do discurso e o ritmo do verso. (JUNQUEIRA, 1987, p. 1)

Como já foi discutido, o modo de produzir e a liberdade de criação que os autores conferiam aos seus versos servia também como uma forma de protesto política, como um posicionamento ideológico. Mesmo assim, é certo que alguns críticos desconsideraram tais fatores e acabam por classificar, de forma simplificada, a obra daquela época como "má poesia". De qualquer maneira, Ana C. reconhecidamente difere-se dos outros de sua época, principalmente nessa despreocupação que seus colegas pareciam ter para com o texto, a informalidade da escrita e, principalmente, a aproximação (ou fusão) entre autor e eu-lírico podiam ser partilhadas por seus contemporâneos, mas não por Ana Cristina.

Mesmo assim, de forma geral, sua obra é estudada a partir de dois prismas principais: seu contexto histórico ou sua morte trágica. Isso acaba sendo uma simplificação de sua obra, que é bem mais complexa do que isso – e de que esta pesquisa se ocupou em demonstrar, através de um viés possível de leitura. Em uma carta a um amigo, Ana C. deixou o seguinte pedido:

Navarro, te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! **Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biografílico.** Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. (CESAR apud MALUFE, 2006, p. 17) (grifos nossos)

Para a autora, “intimidade” e história pessoal basicamente não são relacionadas à literatura produzida – como será discutido mais adiante.

Ainda que tenha, de fato, compartilhado em alguns aspectos e contribuído com a estética de seus contemporâneos, cada vez mais estudos mostram como grande parte de sua obra diferiu da dos outros escritores e artistas de seu tempo. Ana Cristina Cesar, portanto, não pode ser tomada apenas como uma representante das características estéticas da época em que escreveu, mas como uma artista de variadas facetas e expressão estética significativa, que, principalmente, não seguiu nem apenas os modelos clássicos nem unicamente as tendências momentâneas.

Alguns estudiosos são enfáticos:

O fato de Ana Cristina ter aparecido em edições independentes e de ter mantido relações até mesmo de amizade com alguns dos poetas tradicionalmente ligados à Poesia Marginal não bastam para classificá-la entre eles. **Sua arte tem, no quadro da época, uma posição bastante independente.** É mais intelectualizada, auto-crítica e cônica dos próprios limites. (SALVINO, 2002, p. 64) (grifos nossos)

De fato, a obra de Ana C. é intelectualizada. Embora seus contemporâneos praticassem uma literatura “off literária”, sem ocuparem-se de conhecer a tradição literária ou dialogar com esta e, de certa forma, uma obra mais próxima das suas vidas e mais distante das bibliotecas, Ana C. não compartilhava dessa atitude. Como já foi mencionado, ela era uma estudiosa de literatura e de assuntos relacionados às Letras, como tradução e comunicação. Desta forma, Ana Cristina preocupava-se com a qualidade da literatura. Como podemos inferir de um de seus poemas, desconfia da poesia “inspirada”, uma vez que “a gente sempre acha que é / Fernando Pessoa” (CESAR, 1985, p. 182). Isso se reflete em sua obra e em sua crítica. Em um depoimento dado no curso *Literatura de mulheres no Brasil*, quando perguntada “A sua poesia, ela flui naturalmente?”, Ana C. responde: “De jeito nenhum. (risos)” (CESAR, 1985, p. 271).

Tal declaração nos permite perceber que o modo de produzir literatura da autora se diferencia daquele partilhado por seus companheiros de época, que

prezava por uma poesia “instantânea” e “despoetizada”, “off literária” e “cotidiana”, como já discutido.

Tendo situado Ana C. em seu contexto artístico e mencionado um dos principais pontos que a difere de seus contemporâneos, ou seja, seu estudo e conhecimento de literatura, a seguir, desenvolveremos agora uma reflexão sobre a subjetividade e o seu suposto banimento no processo de despersonalização da lírica moderna, passando por diferentes conceitos de impessoalidade na literatura, até chegarmos ao conceito que fundamenta nossa leitura de Ana C., ou seja, aqueles teorizados por T. S. Eliot e Fernando Pessoa. Então, nos capítulos seguintes, aprofundaremos nosso estudo acerca das concepções poéticas de Ana Cristina, antes de passarmos às análises de como esses conceitos se concretizam na poesia da autora brasileira.

2 CONCEITOS DE IMPESSOALIDADE E DESPERSONALIZAÇÃO NA LITERATURA

Todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura.

CESAR (1999)

2.1 Prelúdio da Impessoalidade

O conceito de impessoalidade tem diversos usos e funções em diferentes contextos em que pode ser usado. Fala-se de impessoalidade na administração pública, tal que impessoalidade na escrita de redação oficial, e assim por diante. Contudo, ainda que o termo varie de acordo com a situação, essencialmente, sempre significa um distanciamento da pessoa que escreve, age ou gerencia, de forma que tudo que diz respeito à esfera pessoal não interfira no que é realizado.

Na literatura, o termo, assim como seu significado mudaram com o tempo e, portanto, encontramos diversos significados para a palavra. Na Antiguidade grega, Platão compreendia que o rapsodo era um instrumento da inspiração, uma iluminação proveniente dos deuses e que se concretizava nos poemas, assim como acontecia com as profecias nos oráculos, de acordo com a crença na época. Tal que o oráculo era um instrumento da profecia, o poeta também era apenas o mensageiro e, portanto, não participava subjetivamente da construção dos poemas.

O rapsodo, segundo Platão, não pratica uma arte: ele antes se entrega ao entusiasmo. O rapsodo é um entusiasmado, alguém que fala em função de uma potência divina (Θεία δε δύναμις), e que se encontra em pleno estado de possessão e delírio (trata-se de um κατεχόμενος καὶ μαινόμενος). O rapsodo sustenta a sua função a partir de uma “alteridade”, uma “força maior”, dir-se-ia, que o habita (PINHEIRO, 2008, p. 41-2)

O poeta participava da criação como uma espécie de “transmissor”, um “veículo” através do qual um “sentimento poético” passava do mundo às palavras.

Para Emil Staiger, “o poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se – literalmente [...] – à inspiração” (1972, p. 28), porque “seu poetar é involuntário” (p. 28). Isso implica que o poeta percebe algo “poético” no exterior para então poder “traduzi-lo” em forma de poemas, tal como teoriza Mikel Dufrenne em *O poético*: “[...] se queremos especificar o poético como categoria estética, é preciso invocar então a humanidade do aparecer: o poético reside a uma só vez na generosidade e na benevolência do sensível” (DUFRENNE, 1969, p. 251). É o que Staiger (1972) afirma quando escreve “o lírico [...] é dado por inspiração” (p. 73). Para Octavio Paz, “a poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa” (1996, p. 12).

De fato, este modo de ver o poético nos remete ao conceito já amplamente aceito de anterioridade do fenômeno lírico. A respeito disso, Cristóvão Tezza escreve que:

A ideia de *antiguidade* como qualidade positiva – o que é antigo é necessariamente bom, sendo a imagem do mistério uma qualidade sobressalente que se antepõe à frieza da razão, como um antídoto à mediocridade da vida cotidiana – é um dos princípios basilares da concepção épica do mundo, uma concepção que [...] se mantém viva através da história como um valor poético autônomo [...]. (TEZZA, 2003, p. 64) (sic)

Como vemos, outros conceitos se unem à ideia da poesia como antiga. Tezza descreve: “[...] uma anterioridade que se define como marca de *pureza, essência, profundidade, mistério, elevação, fundamento* [...]” (2003, p. 64) (sic).

Anchyses Jobim Lopes vai ainda mais longe na busca pelo “início” da poesia para o humano: “a poesia não apenas mostra-se mais próxima à essência da linguagem que a prosa, assim como o processo de aprendizagem e recriação da linguagem em cada ser humano deve à poesia parte de seu tributo” (1996, p. 81). Em seu livro *Estética e poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico* (1996), Lopes propõe que a poesia pode ser uma forma de acesso à “questão do Ser”, e que o estudo da questão poética é um estudo ontológico. Valendo-se de um aporte teórico

fundamentado nos estudos literários, na filosofia e na psicanálise, o autor compreende a questão da anterioridade poética como:

[...] a questão da anterioridade torna-se mais complexa e essencial, pois agora refere-se não apenas ao fenômeno lírico enquanto originante da literatura, assim como da palavra enquanto originante do homem. [...] Assim como uma literatura é preservada e mantida, presentificando-se através do fenômeno lírico, também o ser humano mantém sua humanidade e sua identidade, através da mesma presentificação, só que a nível individual. [...] Sem tal dimensão ontológica, a linguagem e a palavra decaem de seu estatuto de verdade e perdem sua importância ética e estética. (p. 70)

Assim, a compreensão da produção poética como uma consequência de um estímulo transcendental contribuiu com a construção da figura do poeta como intensamente ligado aos sentimentos e à subjetividade, imagem que foi se consolidando através dos séculos: “O poeta lírico [...] pode recordar fenômenos presentes, passado, e mesmo futuros. [...] Mas a recordação lírica é uma volta ao seio materno, no sentido de que tudo ressurgue naquele estado pretérito do qual emergimos” (STAIGER, 1972, p. 171). O excerto do texto de Staiger exemplifica a imagem que o arquétipo do “poeta” evoca, de, como dito, intensa atividade inspirada, introspectiva e emocional.

O aspecto fortemente subjetivo da poesia sofre mudanças significativas a partir dos poetas modernos franceses, principalmente com Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Contudo, essa separação entre a pessoa que produz o poema e a voz poética não foi tão marcada por muitos séculos. Durante o período romântico, por exemplo, não se observa uma distância. Ao contrário, vida pessoal e obra são, muitas vezes, praticamente inseparáveis, mesclando-se. As “efusões sentimentais” (BOSI, 2006) são características dessa poesia, principalmente na literatura produzida no Brasil. A voz poética, de caráter geralmente confessional, mantém a proximidade entre poeta e eu-lírico.

A escola parnasiana, que seguiu ao Romantismo em quase toda a literatura ocidental (TAVARES, 1981), surgia com ideais estéticos diferentes e, em partes, contrários aos românticos. Asserta Bosi que

é na convergência de ideais anti-românticos, como a objetividade no trato dos temas e o culto da forma, que se situa a poética do Parnasianismo. [...] Seus traços de relevo: o gosto da descrição nítida (a mimese pela mimese), concepções tradicionalistas sobre metro, ritmo e rima e, no fundo, o ideal da impessoalidade que partilhavam com os realistas do tempo. (2006, p. 211-2)

Como forma de reagir ao sentimentalismo romântico, tido pelos parnasianos como exagerado, o ideal parnasiano intenciona que a poesia aconteça de forma objetiva e, como também afirma Bosi, "impessoal". Contudo, a impessoalidade no contexto do Parnasianismo denota uma poesia "independente" e uma tendência estóica por parte do poeta. Assim, a poesia acontece sozinha, tal como o poeta não se importa com o seu efeito no leitor.

Charles Baudelaire, considerado o autor que inaugura a poética da modernidade, tem grande repercussão ao propor o distanciamento entre poeta e voz poemática, indicando: “desconfiar sempre do povo, do bom senso, do sentimento, da inspiração e das coisas evidentes.” (BAUDELAIRE, 2002, p. 538)

Da mesma forma, Stéphane Mallarmé apresenta uma poética de “medida dispersa” (como o próprio autor define), em que “o ato escritural [...] deve ser um duplo do cosmos, a se autogovernar, não devendo partir de uma consciência individual, da subjetividade do escritor, pois como poesia pura, o livro afasta o acaso e separa-se mesmo do homem” (PÜSCHEL, 2008, p. 83-4). Para Mallarmé, a escritura poética é um exercício de técnica de escrita e não um momento para catarse emocional, buscando uma “representação pura”.

É um ideal próximo a este o de Paul Valéry (1871-1945), outro grande representante da poesia moderna francesa. A poesia, para Valéry, deveria privilegiar a criação de imagens. Além disso, o conceito de "pureza" é uma constante em sua obra:

o conceito de pureza será extremamente recorrente no pensamento valéryano, aplicado a muitas dimensões— de todas as “emoções” e de todos os “sentimentos”, de todas as “paixões”, de todos os ídolos outros, desnecessários, de tudo aquilo que o poeta considera como empecilhos a um pensar livre de opiniões e de subjetividades, livre

de metafísicas e, portanto, reduzido, assim, a mais pura inteligência, ao mais puro intelecto; o eu puro é o eu sem a pessoa: o eu puro é o espírito quando este se encontra **num estado de total despersonalização** ou, para usar termo mais radical, num estado de total **desumanização, silenciado, tranquilo, esvaziado**, sem angústias, porque sem esperanças, sem sofrimentos, porque sem desejos. (PIMENTEL, 2008, p. 39) (grifos nossos).

Assim, Valéry se utiliza da despersonalização – da diminuição ou enfraquecimento da personalidade individual – para alcançar a impessoalidade poética. Não é neste conceito de impessoalidade que se baseia o presente estudo. A impessoalidade de que trataremos nas páginas seguintes é o conceito estético que o autor americano T. S. Eliot e o português Fernando Pessoa compartilham e desenvolvem em sua produção poética. A diferença fundamental entre o tipo de impessoalidade objetivada por Valéry e Mallarmé e aquela praticada por Eliot e Pessoa, como veremos a seguir, é que a do poeta francês busca um **esvaziamento** do eu. A voz que enuncia o poema se quer “desumanizada”. Portanto, o poeta não “participa” do poema porque este não tem o que oferecer: não enuncia a poesia a partir de si porque se encontra em um estado de falta – não fala por não ter o que dizer. Assim, a poesia acontece automaticamente, tendo o leitor como um eventual espectador.

Um autor de relevância para este momento de reflexão sobre alguns importantes poetas e suas diferentes compreensões da relação entre poeta, subjetividade e poesia é o americano Edgar Allan Poe (1809-1849), uma vez que Poe também teorizou a respeito de uma separação entre poeta e eu-lírico. Além de sua obra ter sido extensamente lida pelos modernistas franceses, como Baudelaire e Mallarmé, e ter influenciado também esses autores, as teorias que Poe tece acerca da criação poética são basicamente correspondentes às que tratamos neste trabalho.

Já em 1846, Poe, no ensaio *The philosophy of composition*, em que reproduz e discute os passos da produção de um de seus mais consagrados poemas: *The raven*. Nesse texto, ele discorre sobre a necessidade de racionalização do processo criativo. Os conceitos estéticos apresentados nesse ensaio podem ser observados por toda a obra de Poe. Assim, o autor se revela um poeta “artesão”, que racionaliza

o processo de escritura – utilizando os termos cunhados e descritos por Dufrenne (1969), tal como veremos em maior detalhe mais adiante.

My next thought concerned the **choice of an impression**, or **effect**, to be conveyed: and here I may as well observe that, throughout the construction, I kept steadily in view the design of **rendering the work universally appreciable**¹. (POE, 1846, p. 169)(grifos nossos)

Também no ensaio *Eureka* (1848), temos alguns conceitos expressos por Poe que se encaixam nessa temática. *Eureka* é um ensaio em que Poe reflete sobre o universo e seu funcionamento. Este tem ganhado notoriedade nos últimos anos, dado que descobertas científicas têm mostrado que algumas de suas reflexões podem, de fato, ser verdadeiras. Em sua época, contudo, foi desacreditado. Um dos pontos que nos interessam dentro desse ensaio diz respeito à perda da individualidade:

The pain of the consideration that we shall lose our individual identity ceases at once when we further reflect that the process, as above described, is neither more or less than the absorption by each individual intelligence of all other intelligences (that is, of the Universe) into its own. That God may be all in all, each must become God². (POE, 1848)

Portanto, como podemos perceber, para o poeta, a individualidade, quando diminuída, funde-se ao conjunto e, assim, torna-se maior, mais “universalmente apreciável”. É relevante citar o trabalho de Poe e algumas de suas visões acerca desse distanciamento poeta/eu-lírico, uma vez que seus conceitos são basicamente semelhantes (sem contar, precessores) à definição de despersonalização (como

¹ Meu próximo pensamento preocupou-se com a **escolha de uma impressão** ou **efeito** a ser passado; e aqui eu posso mesmo observar que através da construção eu mantive em vista a todo momento o projeto de **tornar o trabalho universalmente apreciável**. (Nossa tradução)

² A dor da compreensão de que todos nós perderemos nossa identidade individual cessa de todo quando refletimos mais sobre o processo, como acima descrito, não é nem mais nem menos do que a absorção de cada inteligência individual por todas outras inteligências (ou seja, do Universo) dentro delas. Para que Deus esteja em todos, cada um deve tornar-se Deus. (Nossa tradução)

forma de se chegar à impessoalidade) à qual nos ateremos e sobre a qual nos basearemos nas análises e comparações realizadas aqui.

Nos próximos subcapítulos observaremos algumas das principais reflexões a respeito da impessoalidade poética, observadas nos trabalhos de T.S. Eliot e de Fernando Pessoa. É imprescindível que salientar que a escolha destes dois autores não é original deste trabalho. Já em 1987, José Carlos Aissa aponta em sua dissertação de mestrado na Pennsylvania State University a forma como esses dois autores possuem um projeto estético semelhante. O seu trabalho, *Fernando Pessoa and T.S. Eliot: a contrastive analysis of their theory of Impersonality* (1987), oferece importante aporte teórico para a presente pesquisa. Voltaremos a este ponto na sequência.

2.2 Eliot e a “Teoria Impessoal”

Como observamos, a ideia de impessoalidade existe há algum tempo na literatura, tendo significados, por vezes, bem diferentes. Por isso, é importante compreender que este trabalho foca-se em um dos conceitos de impessoalidade existentes e, por isso, a base do *corpus* teórico escolhido funda-se no trabalho e na conceituação de dois autores principais, contemporâneos entre si e

cânones da literatura mundial. Começamos pelo autor de língua inglesa. É relevante notar que o início de sua carreira, a poesia de Thomas Stearns Eliot (1888-1965) foi reconhecida. Uma de suas primeiras publicações, *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915), foi aclamada, inclusive por outro grande poeta, Ezra Pound, já na época um renomado autor e crítico. Pound foi, até mesmo, responsável pela divulgação em maior escala da obra de Eliot enquanto este ainda era um escritor iniciante (ACKROYD, 1984).

Assim, a poesia de Eliot já nasce forte. Um de seus mais famosos ensaios, *Tradition and individual talent* (1919), também é um de seus escritos iniciais, mas que provocou interesse na esfera literária a partir de sua publicação. Desde então, o autor já apresentava ideias que manteria e desenvolveria durante toda a sua obra. Nesse ensaio, Eliot divaga sobre as influências do passado no artista contemporâneo, uma vez que nada tem sentido apenas em si mesmo – “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone³.” (ELIOT, 1971) e sobre a necessidade de “extinguir a personalidade” para desenvolver sua consciência artística: “What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality⁴.”

Ambas as citações anteriores interessam ao nosso trabalho. A segunda, por expressar um conceito fundamental sobre a teoria da impessoalidade, recorrente nos escritos dos autores a que nos atemos: a necessidade de extinção (diminuição)

³ Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu sentido completo sozinho. (Nossa tradução)

⁴ O que acontece é uma contínua rendição de si mesmo tal que se é frente a algo de maior valor. O progresso de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade. (Nossa tradução)

da personalidade para atingir níveis mais artísticos profundos. Contudo, não se deve confundir essa postura estética com aquela que prezavam os parnasianos nem com a de Paul Valéry que mencionamos anteriormente. Para Eliot, além de que (como vimos) não há como se formar sentidos sozinho, ou seja, a poesia existe para ter sentido em outrem, também a diminuição da personalidade difere totalmente de qualquer esvaziamento:

It is not in his personal emotions, the emotions provoked by particular events in his life, that the poet is in any way remarkable or interesting. His particular emotions may be simple, or crude, or flat. **The emotion in his poetry will be a very complex thing**, but not with the complexity of the emotions of people who have very complex or unusual emotions in life⁵. (ELIOT, 1971) (Grifos nossos)

Ou seja, as emoções do poeta são diferentes daquelas expressadas através da poesia. Poeta e eu-lírico, portanto, são seres muito distantes: o poeta não participa do poema porque o que a voz poética enuncia, aqueles sentimentos e impressões, não o pertencem.

Afirma Eliot: **“The emotion of art is impersonal**. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done.⁶” Com essa afirmação, o poeta reitera o que interpretamos: a emoção encontrada na obra de arte é impessoal, não pertence ao homem de carne e osso que escreveu o poema ou pintou o quadro, mas alcança seu potencial semântico no homem de carne e osso que os recebe, ou seja, seu significado passa a realmente existir apenas quando a obra é experimentada pelo humano. Tal que Jean Cohen (1987) nos ensina, a poesia pode nos levar a experimentar algum sentimento ou sensação, mas não ensina a sentir: temos que saber o que é o “amor” para senti-lo reproduzido através da arte. Cohen nos lembra que “a linguagem poética não cria a sua própria poeticidade, mas a retira de um mundo que descreve” (1987, p. 31). E, como afirma Hegel, “apesar de originada no particular e no individual, uma obra lírica pode ainda

⁵ Não são as emoções pessoais, as emoções provocadas por eventos específicos em sua vida fazem um poeta notável ou interessante. Suas emoções podem ser simples, ou cruas, ou básicas. **A emoção em sua poesia será algo complexo**, mas não com a complexidade das emoções das pessoas que têm sentimentos complexos ou incomuns na vida.

⁶ **A emoção da arte é impessoal**. E o poeta não pode alcançar tal impessoalidade sem se render completamente ao trabalho a ser realizado.

assim exprimir o que há de mais geral, mais profundo e mais elevado nas crenças, representações e relações humanos.” (1980, p. 222)

Contudo, para Eliot, para que isso seja possível, é preciso que o autor diminua a influência de sua personalidade pessoal. Portanto, o talento individual reside na capacidade do poeta anular sua individualidade, não com a finalidade de esvaziar-se e permitir que a poesia exista autonomamente, produzindo uma poesia desumanizada, mas de, em vez de falar apenas de si, falar de todos – ou seja, com um valor “humano” ainda mais forte. Assim, não temos pólos antagônicos entre poesia internalizada ou externalizada, mas em poesia individual ou coletiva – tendo Eliot como defensor da poesia “coletiva”. É o que também percebemos nos escritos de Poe, quando este teoriza sobre um sentimento universalmente apreciável. Lopes (1996) estabelece que:

Sendo a poesia parte integral para a criação de uma antropologia filosófica, **a universalidade de sua experiência** deve ser compreendida de todos os ângulos possíveis: tanto através da ótica de quem a cria, quanto de quem lendo-a recria, assim como, além do processo individual do poeta e do leitor, também o processo coletivo da criação e manutenção de uma literatura e de uma linguagem. (LOPES, 1996, p. 33) (sic) (grifos nossos)

O que Lopes (1996), Dufrenne (2007) e outros autores chamam de “efeito poético” é exatamente essa universalidade da experiência, o cuidado para que a obra possa ser significativa para cada possível leitor. É essa possibilidade de “coletividade” de que falamos anteriormente que caracteriza o conceito de impessoalidade artística, tal como a concebe Eliot, uma vez que a obra de arte não deve possuir apenas um sentimento específico a ser transmitido:

The effect of a work of art upon the person who enjoys it is an experience different in kind from any experience not of art. It may be formed out of one emotion, or may be a combination of several; and various feelings, inhering for the writer in particular words or phrases or images, may be added to compose the final result.⁷ (ELIOT, 1969)

⁷ O efeito de uma obra de arte sobre a pessoa que a aprecia é uma experiência essencialmente diferente de qualquer outra não-artística. Ela pode ser formada de uma emoção ou pode ser uma

Devemos perceber a importância que Eliot confere a dois pontos fundamentais: composição e efeito. Para o autor, o efeito a ser transmitido através de um poema é um dos fatores mais importantes a serem considerados, assim como a forma de compor para se chegar ao efeito desejado. Assim, a linguagem do poema assume papel fundamental no processo de produção. Como afirma Malufe (2006), comentando a obra de Ana Cristina Cesar, é o momento “da possibilidade de se pensar o ser da linguagem” (p. 45): “é como se fosse inaugurada a possibilidade de se encarar a linguagem como um ser independente, uma construção auto-suficiente, a ponto de excluir o sujeito que fala e colocar em cheque a evidência do eu.” (MALUFE, 2006, p. 46)

O contrário, uma efusão sentimental sem cuidado com o efeito poético e com a forma de compor (o que Dufrenne (1969) classifica como obra dos “poetas inspirados”), é, na concepção de Eliot, um erro:

There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. **Both errors tend to make him “personal.”**⁸ (ELIOT, 1969) (Grifos nossos)

Tais “erros” tornariam a poesia “pessoal” porque, desta forma, ela estaria circunscrita às experiências e sentimentos apenas do poeta, aos quais o leitor pouco poderia se relacionar.

As concepções de Ezra Pound aproximam-se das de Eliot, quando afirma: “A faculdade intelectual e aclaradora que articula palavras deve movimentar-se e saltar juntamente com as faculdades energéticas, sensitivas, musicais” (1976, P. 70). Podemos perceber que o processo de articulação de palavras é, para Pound, tão importante quanto a emoção em um poema. Jean Cohen continua: “A criatividade poética [...] reside na expressão, não no expresso” (1987, p. 245).

combinação de varias; e vários sentimentos, englobando pelo autor palavras ou trechos ou imagens, que podem ser adicionados para compor o resultado final. (Nossa tradução)

⁸ Há uma grande parte, na escrita da poesia, que deve ser consciente e deliberate. De fato, o mau poeta é geralmente inconsciente onde deveria ser consciente e consciente onde deveria ser inconsciente. **Ambos os erros tendem a fazer dele “pessoal”.** (Nossa tradução)

Igualmente para Valéry, “A poesia é uma arte da linguagem” (1991, p. 208), significando o mesmo defendido por Eliot da importância do trabalho de manipulação lingüística no poema. Conceito similar também ecoa nas palavras de Mallarmé na anedota contada por Valéry:

Um dia, [Degas] disse a Mallarmé: “Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...”. E Mallarmé lhe respondeu: “Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras.” (VALÉRY, 1991, p. 207-8)

Em *A lógica da criação literária*, Käthe Hamburger afirma que: “[...] a criação literária é justificada como ‘arte verbal’ pelo fato de a relação entre criação literária e realidade, da qual partimos, ser reconduzida à relação de criação literária e enunciação da realidade [...]” (1975, p. 37). Novamente a ideia de “enunciação”, o que já chamamos de “manipulação lingüística” é tida como o cerne da criação literária.

Passamos agora ao cotejamento das ideias de Fernando Pessoa sobre a impessoalidade na obra literária.

2.3 A “Teoria Impessoal” em língua portuguesa: Fernando Pessoa e o fingimento

Fernando Pessoa é um dos maiores poetas em língua portuguesa. Sua produção poética é vasta e diversificada: Pessoa expressou sua poesia através de um jogo de identidades, tendo criado diversos alter-egos poéticos.

Não apenas a esfera teórica do trabalho do autor português, sobretudo sua obra poética nos propõe questões complexas – e várias delas estão intrinsecamente relacionadas ao tema da impessoalidade poética.

Pessoa pertence a um grupo de artistas que só podem ser compreendidos dentro de seus paradoxos. Não se pode tentar entender sua obra simplificando-a – ela existe *na* contradição, na angústia, nas forças opostas. Uma das questões mais complexas e paradoxais com que nos deparamos ao refletir sua obra é tentar compreender os heterônimos e suas significações.

O processo de criação dos heterônimos do poeta pode ser confundido com o próprio conceito da despersonalização. Contudo, acreditamos que os heterônimos devem ser compreendidos como uma “consequência” da despersonalização – processo estético que Pessoa considerou importante por toda a sua carreira. De fato, para o desenvolvimento de heterônimos, o poeta precisa ter consciência da necessidade de um distanciamento entre ele mesmo, de forma pessoal e individual, da voz que enuncia o poema, como objeto estético.

Nos textos compilados sob o título *Páginas de doutrina estética*, temos algumas importantes declarações de Fernando Pessoa sobre seus heterônimos:

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. [...] a origem mental dos meus heterônimos está na minha **tendência orgânica e constante para a despersonalização** e para a simulação. (PESSOA, s/d, p. 198)

Ana Cristina Cesar também fala de “histeria” ao descrever seu trabalho e o modo como compreende a escrita feminina:

Acho que existe sim um tipo de sensibilidade feminina, que é uma sensibilidade meio caótica, é uma sensibilidade mais sutil, é mais desorganizada. **Ela é uma sensibilidade talvez meio histórica.** A mulher é histórica por tradição. Mulher histórica é uma figura do século XIX pesquisada, não é? Histórica... inclusive histero quer dizer “útero”, a palavra grega. Quer dizer, mulher é aquela que histeriza o tempo todo, aquela que joga no corpo, aquela que fala com o corpo. (CESAR, 1999b, p. 271) (grifos nossos)

Para Ana C., a escrita feminina se caracteriza por traços de “desorganização”, caos e, até, uma certa obsessão: “e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher” (CESAR, 1999b, p. 258). Este é o primeiro ponto em que aproximamos os conceitos estéticos de Ana C. e de Pessoa: ambos compreendem a literatura que fazem como um produto de uma faculdade “histórica” que possuem. Pessoa continua:

Estes fenômenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestaram na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; **fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo.** (PESSOA, s/d, p. 198)

Sabendo que Ana Cristina Cesar era descrita como um tendo “jeito de lady inglesa” pelos amigos, uma “menina séria”, como descreveu A. Araújo (2009, p.141), é justo concluir-se que a dita “histeria” da escrita de Ana C. também se manifestasse em “explosões para dentro”. Trazemos destaque a esse ponto apenas para destacar que é possível que a chamada “histeria” de Ana e de Pessoa seja, de fato, um modo de compreender a criação literária, bem menos do que uma descrição de suas personalidades ou seus comportamentos.

Além disso, não devemos nos esquecer de que os autores usam termos que são, de fato, usados para descrever um transtorno mental. A relação entre doenças psíquicas e arte é um interessante mote de pesquisa e de análise, até mesmo, quem sabe, para os autores de que estamos tratando. Contudo, as palavras do estudioso de literatura e também psiquiatra Anchyses J. Lopes são eloquentes: “Não cairemos na ingenuidade de equacionar arte e doença, visto que a maior parte das produções esquizofrênicas é desprovida de qualquer valor estético, assim como a mera

biografia não explica o artista [...]” (1996, p. 87). O autor concede que alguns casos de certos autores “são mais do que mera coincidência entre psicose e poesia” (1996, p. 87), ainda que um estudo simplesmente clínico das “patologias” ou “distúrbios” dos artistas não seja suficiente para compreender a arte que produziram. É importante notarmos isso no presente trabalho, uma vez que “despersonalização” também é um distúrbio psiquiátrico. Assim como Lopes, também nesta pesquisa o foco não é o desvio psicológico, mas o conceito estético e as implicações artísticas observáveis na obra e no legado teórico dos poetas a que nos detemos.

Antes de nos aprofundarmos na questão dos heterônimos de Pessoa e nas possíveis interpretações deste processo (que se dá na sequência deste trabalho, em subcapítulo próprio), é importante refletirmos sobre as concepções do autor português sobre a impessoalidade.

Em *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, o poeta teoriza haverem "graus" para a poesia lírica, determinando sua qualidade de acordo com esses graus. Sob o título de *Os graus da poesia lírica*, de aproximadamente 1930, o autor escreve:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou reflectidamente esse temperamento e essas emoções. É o tipo mais vulgar do poeta lírico; é também o de menos mérito, como tipo. [...]

O segundo grau de poesia lírica é aquele em que o poeta, por mais intelectual ou imaginativo, pode ser mesmo que só por mais culto, não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas, que distingue o poeta do primeiro grau. [...]

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. **O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência.** [...]

O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, **entra em plena despersonalização.** [...]

(PESSOA, s/d, p. 67-8) (sic)(Grifos nossos).

Observemos que quanto mais afastado dos sentimentos pessoais, mais o poeta é capaz de produzir uma poesia de qualidade e de “mérito”, segundo Pessoa. Além disso, devemos perceber também que, para o autor, quanto maior o distanciamento entre as emoções e a poesia, mais complexa a obra se torna, uma vez que o primeiro grau é o mais simples e “vulgar”, evoluindo até o ponto de “plena” despersonalização – ou seja, nesse “grau”, a voz que enuncia um poema não pode se confundida com o poeta que o escreveu.

Portanto, assim como Eliot, ele também relaciona diretamente o nível de distanciamento entre o sujeito poeta e sua obra poética com a qualidade da obra resultante.

Para Pessoa, o tema da obra poética deve ser o sentimento comum a todos (tal como vimos ser também a concepção de Poe). Ele propõe (também como Eliot e Poe) que a poesia somente surja depois de alguma emoção ter sido devidamente compreendida e racionalizada pelo poeta: “certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente.” (PESSOA, p. 69)

De fato, o poeta português apenas reconhece como valorosa a arte que provém da (ou é “filtrada” pela) intelectualidade, e não da emoção pura:

Pode (o artista) não ser inteligente, mas deve ser intelectual.

A arte é a intelectualização da sensação (sentimento) através da expressão. A intelectualização é dada na, pela e mediante a própria expressão. (PESSOA, s/d, p. 251) (sic)

Em outro trecho, datado de 1928 e intitulado *Estética*, Pessoa afirma: “O poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem, evidentemente, porque não é de si, que existir intelectualmente” (p. 72), o que demonstra sua compreensão de poesia como uma elaboração artística – e, basicamente, **intelectual**. Isso se reflete em seu metapoema *Isto*:

Dizem que finjo ou minto
Tudo o que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto

Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir! Sinta quem lê!

(PESSOA, 1934)

É perceptível que neste poema Pessoa desmistifica a ideia de poeta romântico, mostrando que o poeta representa diferentes subjetividades em seu fazer poético, não apenas uma única, “verdadeira” ou “sua”.

Para Eliot, “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion⁹” (1979). Novamente, percebemos que há pouco espaço para a emoção no momento de criação artística: “the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the man which creates¹⁰” (ELIOT, 1950, p. 7-8). Em *Páginas de doutrina estética* (s/d), Pessoa demonstra compreensão similar:

A arte é a expressão de um equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento, que, como emoção e entendimento, e como subjectiva e objectivo, se entropõem, e por isso, conjugando-se, se equilibram. (PESSOA, s/d, p. 98) (sic)

O momento de produção poética, portanto, não corresponde ao momento de experimentação de um sentimento ou emoção. Esse mesmo conceito podemos

⁹ Poesia não é um depósito de emoção, mas um escape da emoção. (Nossa tradução)

¹⁰ Quanto mais perfeito for o artista, mais completamente separado estará nele o homem que sofre e o homem que cria. (Nossa tradução)

encontrar teorizado por Eliot e por Pessoa, cujos textos foram escritos um com poucos anos de diferença do outro:

Estética

[dact.] [1928?]

A composição de um poema lírico deve ser feita não no momento da emoção, mas **no momento da recordação dela**. Um poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem, evidentemente, porque não é, de si, intelectual, que existir intelectualmente. Ora, **a existência intelectual de uma emoção é** a sua existência na inteligência – isto é, **na recordação**, única parte da inteligência, propriamente tal, que pode conservar uma emoção. (PESSOA, s/d, p. 72) (sic) (Grifos nossos)

Da mesma forma, encontramos em Eliot a mesma ideia de distanciamento entre a vivência e a escrita poética, com alguns pontos de diferença:

The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, **to express feelings which are not in actual emotions at all**. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him. Consequently, we must believe that “emotion recollected in tranquillity” is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distortion of meaning, tranquillity. **It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration**, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is a concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not “recollected,” and they finally unite in an atmosphere which is “tranquil” only in that it is a passive attending upon the event.¹¹ (ELIOT, 1950) (sic) (grifos nossos)

Mesmo com as diferenças que podemos observar, tais que o fato de Eliot preconizar não se tratar de uma recordação e Pessoa afirmar que a existência

¹¹ O negócio do poeta não é encontrar novas emoções, mas usar as comuns e, transformando-as em poesia, para expressar sentimentos que não são de fato nem um pouco emoções. E emoções as quais ele nunca experimentou lhe servirão da mesma forma como aquelas familiares a ele. Consequentemente, nós devemos acreditar que “emoção recordada na tranquilidade” é uma fórmula inexata. Pois não é nem emoção nem recordação, nem, sem distorção no significado, tranquilidade. É a concentração, e algo novo resultante da concentração, de um diverso número de experiências que para a pessoa prática e ativa não pareceriam experiências; é uma concentração que não acontece conscientemente ou deliberadamente. Essas experiências não são “recordadas”, e elas finalmente se unem numa atmosfera que é “tranquila” apenas por servir passivamente ao evento.

intelectual da emoção é na recordação e que, portanto, a recordação é a fonte de onde o poeta inicia a criação poética, é importante observarmos como ambas as teorias se fundamentam na premissa de que o fazer poético não se dá no “calor da emoção”, ou seja, é um trabalho intelectual e que demanda intervenção artística. Este é um conceito básico da impessoalidade poética de que tratamos neste trabalho: a emoção representada no poema não corresponde à emoção do poeta. O fenômeno poético (aquele que inspira a poesia e que se tornará efeito poético ao ser lido (DUFRENNE, 1969)) não é necessariamente experimentado pelo poeta e, se o for, não é necessariamente transposto ao poema, mesmo que possa servir de inspiração inicial para a escrita poética.

Destaquemos neste momento o fato de que nem Eliot nem Pessoa preconizassem que o poeta não deveria possuir sentimentos ou se deixar acometer por emoções. Eliot escreve: “Poetry is [...] an escape from personality. But of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things¹²” (1950, p. 10-1). Aissa observa:

Pessoa, like Eliot, stresses the fact that a poet who can drop his or her own personality during the creative act must be a personality that can and does feel, just like that of any other person. [...] Eliot [...] says: “What every poet starts from is his own emotions”¹³ (AISSA, 1987, p. 31)

Devemos compreender, portanto, que a distância e a impessoalidade devem fazer parte do processo criativo da poesia, e não implicam na vida pessoal do artista.

O metapoema *Autopsicografia*, publicado em 1934, tornou-se uma das obras poéticas dos poemas mais conhecidos em língua portuguesa. De autoria de Pessoa, trata exatamente da temática do fazer poético e do “viver” poesia. No poema, o eu-lírico é representado como um “prisioneiro” de sua condição de “ser poeta”, um fardo que este carrega em benefício de outrem. Nesta obra, Pessoa tematiza o fato de o

¹² A poesia é uma fuga da personalidade. Mas, é claro, apenas aqueles que têm personalidade e emoções é que sabem o que significa querer fugir dessas coisas. (Nossa tradução)

¹³ Pessoa, como Eliot, enfatiza o fato de que um poeta que consegue desfazer-se de sua personalidade durante o ato criativo deve ter uma personalidade que realmente sinta, assim como qualquer outra pessoa. [...] Eliot [...] diz: “Todo poeta sempre começa a partir de suas próprias emoções”. (Nossa tradução)

poema ser um construto intelectual, mesmo que encontre eco emocional quando lido:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Como podemos analisar, o eu-lírico se coloca como um instrumento, a voz através da qual uma emoção é transmitida. Essa emoção se concretiza no leitor de forma catártica, mas que, de certa forma, atormenta o poeta – por ser catártica ao leitor, mas não ao poeta, como vemos na segunda estrofe. É importante nos atentarmos para a etimologia da palavra “fingir”, derivada da palavra latina “fingere”, que significa “modelar o barro”, sentido que, evoluindo, mudou para “dar forma a”, até chegar a “representar, encenar falsamente”. É também o verbo usado na bíblia em latim para o momento em que Deus cria o homem. Essa informação possibilita que o poema seja compreendido com o sentido de criação e não somente imitação ou representação.

Eliot também pensou esse processo de “instrumentalização” do poeta, em que este se rende à mensagem e anula a si mesmo:

The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul: for my meaning is, that the poet has, not a “personality” to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become

important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality¹⁴. (ELIOT, 1950)

Desta forma, podemos compreender como ambos os poetas compreendem que a impessoalidade é o modo de se alcançar uma poesia mais universal – menos individual para ser mais coletiva. Este ponto será enfatizado e aprofundado no próximo capítulo, em que tratamos sobre o processo de despersonalização poético.

A impessoalidade, portanto, é o **objetivo** estético. Para se chegar a esse objetivo, é necessário que o poeta diminua a influência de sua própria personalidade e de seus próprios desejos e emoções sobre a obra que cria – não para que a poesia aconteça de forma automática nem por não os possuir, mas para que esta pertença a e represente o seu leitor. Essa **diminuição** é a despersonalização – um jogo dramático que o poeta cria e que pode ou não acarretar no aparecimento de heterônimos, como acontece no caso da poesia de Pessoa – e sobre o qual nos dedicamos a seguir.

¹⁴ O ponto de vista que estou tentando capturar é talvez relacionado à teoria metafísica da unidade substancial da alma: o que quero dizer é que o poeta tem não uma “personalidade” a expressar, mas um meio particular, o qual é apenas um meio e não a personalidade na qual impressões e experiências se combinam de formas peculiares e inesperadas. Impressões e experiências estas que são importantes para o homem podem não ter lugar na poesia, e aquelas que se tornam importantes na poesia podem desempenhar um papel totalmente negligenciável ao homem, a personalidade. (Nossa tradução)

2.4 A função da Despersonalização no processo de criação da poesia impessoal

Fingir é conhecer-se.

Álvaro de Campos

Como vimos, ambos Eliot e Pessoa relacionam a separação entre personalidade individual e qualidade da poesia produzida pelo artista, de forma progressiva: quanto mais distantes (eu-lírico e poeta), tanto melhor a obra.

Sobre esse distanciamento, João Cabral de Melo Neto afirma:

Outro aspecto importante a que visa o trabalho artístico, a saber, o de **desligar o poema de seu criador**, dando-lhe uma vida objetiva independente, **uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior a pessoa de seu criador às circunstâncias de sua criação**, tudo isso lhe é completamente inimigo. Neles o poema não se desliga completamente de seu autor. (MELO NETO, 1952) (grifos nossos)

É o conceito que vemos em Eliot e Pessoa: a ideia de que a obra artística não deve ser um reflexo de seu criador. Citamos anteriormente que a despersonalização é o processo para que seja atingida a impessoalidade da obra artística; mas, é chegado o momento de questionarmos essa posição: para quê? Com que objetivo um artista cria uma obra impessoal? Até o final deste capítulo, tentaremos problematizar estas questões.

Para começar, em outro texto compilado em *Páginas de doutrina estética*, Fernando Pessoa escreve, em uma carta de 1935, cujo destinatário¹⁵ é o mesmo da outra em que aponta sua “natureza histórica” para explicar seus heterônimos:

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta – do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição. (PESSOA, s/d, p. 208-9) (sic)

¹⁵ Segundo Jorge de Sena, responsável pela organização e seleção dos textos publicados em forma de livro, o destinatário seria Adolfo Casais Monteiro.

Para Anatol Rosenfeld,

a máscara, enquanto símbolo do teatro, tem precisamente a função paradoxal de anular a máscara superficial dos papéis sociais. Revela, encobrendo o ser empírico do ator, a verdade mais profunda do personagem, cristalização representativa da condição e essência humana, tal como cada época ou autor a concebeu. (ROSENFELD apud LOPES, 1996, p. 163)

Portanto, as diversas máscaras têm exatamente a função de transformar o “ator”, representando múltiplas faces, em contraponto a apenas uma, “verdadeira”, correspondente à pessoa individual. Lopes continua:

As *personae* do poeta não necessitam de todos os dados de uma biografia real (embora Fernando Pessoa o tenha feito). São condensações arquetípicas. As máscaras ou *personae* multiplicam a luz que desvela por um instante algumas das faces do Ser no ente. (1996, p. 163) (sic)

O fato de as máscaras evocarem “condensações arquetípicas” explicita que as imagens então criadas são compreensíveis no nível essencial do Ser humano: “Por dramatização da emoção entendo o despir a emoção de tudo quanto é accidental e pessoal, tornando-a abstracta – humana” (PESSOA, s/d, p. 148) (sic). Portanto, quanto menos despersonalizada uma obra poética, mais essencialmente humana ela é – e, desta forma, mais coletiva; mais dela participam – e mais nela se refletem – todas as pessoas.

No ensaio *Ben Jonson*, escrito em 1919, Eliot escreve:

The creation of a work of art, we will say the creation of a character in drama, consists in the process of transfusion of personality, or, in deeper sense, the life of the author into the character. This is a very different matter from the orthodox creation in one’s own image¹⁶. (ELIOT, 1950, p. 137)

¹⁶ A criação de uma obra de arte, nós diremos a criação de um personagem no drama, consiste no processo de transfusão da personalidade, ou, em um sentido mais profundo, a vida do autor para dentro do personagem. Este é um caso bem diferente da criação ortodoxa da própria imagem. (Nossa tradução)

Por isso, Lopes afirma que “através de máscaras – *personae* – tanto o poeta lírico quanto dramático potencializam-se através dessa multiplicação de “eus”. (1996, p. 161). Também Fernando Pessoa teoriza sobre este aspecto de sua arte:

Para se transmitir a outrem o que sentimos, e é isso que na arte buscamos fazer, temos que **decompor a sensação, rejeitando nela o que é puramente pessoal**, aproveitando nela o que, sem deixar de ser individual, é todavia susceptível à generalidade, portanto, compreensível, não direi já pela inteligência, mas ao menos pela sensibilidade dos outros. (PESSOA, s/d, p. 70) (sic) (grifos nossos)

Desta forma, o trabalho artístico se potencializa em sua possibilidade de representar o humano quando aquilo que é puramente pessoal é “retirado”. Edgar A. Poe afirmava: “O verso tem como origem o prazer que o homem sente na igualdade” (POE apud COHEN, 1987, p. 191). No caso da poesia despersonalizada de Pessoa, o verso talvez não se origine nessa “igualdade”, mas a tenha como objetivo.

Hegel também contribui, reforçando o que observamos:

Apesar de originada no particular e no individual, uma obra lírica pode ainda assim exprimir o que há de mais geral, mais profundo e mais elevado nas crenças, representações e relações humanas [...] (1980, p. 222).

Para Fernando Pessoa, [...] o primeiro princípio da arte é a generalidade. A sensação expressa pelo artista deve ser tal que possa ser sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida” (p. 19). Esta declaração demonstra a mesma preocupação de Poe, ao afirmar que seu trabalho de criação começa na escolha de um sentimento “universalmente apreciável”, como já discutido. Pessoa completa: “A arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais” e “se é a interpretação de sentimentos só *individuais*, não tem base na compreensão alheia” (p. 24) (sic).

Sobre a expressão de sentimentos individuais, Pessoa continua:

O artista não exprime suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções são dos outros. Com as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada. (PESSOA, s/d, p. 19)

Tal declaração nos remete ao famoso metapoema *Procura da poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, contemporâneo de Pessoa e importante poeta do modernismo brasileiro, talvez sintomático de um possível *Zeitgeist*, ou, “espírito de época”:

Procura da poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão
 [lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
 são indiferentes.
 Nem me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.
 [...]

(ANDRADE, s/p)

Quanto ao projeto artístico de Eliot e de Pessoa, Aissa observa acertadamente:

Nonetheless, Pessoa and Eliot differ in the sense that Pessoa chose to transfuse several facets of his personality into distinct personae, who each received a name, a biography, and even a well-delineated temperament, and would write poetry in the style their “personality” demanded from them¹⁷. (1987, p. 9)

¹⁷ De qualquer forma, Pessoa e Eliot se diferenciam no sentido de que Pessoa escolheu transferir diversas facetas de sua personalidade em personae distintas, e cada qual recebeu um

Pessoa, em outro ensaio sobre seus heterônimos, explica: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não esta em nenhuma e está em todas” (PESSOA apud AISSA, 1987, p. 14). Como ilustra Lopes, “o fingimento do poeta é o desvelamento de uma verdade, parcial e finita, que ilumina um pequeno pedaço, um pequeno instante, do Ser no ente” (1996, p. 162). Daí a compreensão de Pessoa de que a “realidade anterior” está em todas e em nenhuma, uma vez que todas têm em si um desdobramento do Ser.

Através das reflexões apresentadas neste capítulo, esperamos ter respondido à questão levantada no início da discussão: o processo de despersonalização é empregado para que a obra reflita não somente um “eu” onírico (uma só personalidade individual), mas diferentes representações arquetípicas, na intenção de que a obra resultante seja mais compreensiva do humano.

Em outras palavras, através da despersonalização se atinge a impessoalidade da obra de arte, que serve para tornar coletiva a criação, engrandecendo-a, em vez de mantê-la como um produto simplesmente individual. Neste trabalho, compreendemos que este foi o projeto estético de Ana Cristina Cesar, o que se reflete em seus textos sobre a arte literária e se concretiza em seus poemas. Nos próximos capítulos, procederemos à análise de como isso pode ser observado.

3 IMPESSOALIDADE NA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR

Agora nessa conversa, nesse pacto aqui nosso, eu puxei que a gente pode cair que nem um patinho na armadilha da intimidade, achar que estou revelando minha intimidade ou escondendo minha intimidade e não é isso, sabe?

CESAR (1999)

Em toda a sua obra, Ana C. deixa pistas de como sua literatura é forjada e pensada, pesada e analisada antes de ser escrita. Longe da escrita “instantânea” e “natural” produzida pelos colegas de geração, a sua obra é fruto de cuidadosa elaboração artística. Neste capítulo, analisaremos alguns dos principais conceitos teóricos da poeta, tentando demonstrar, na sequência, que a autora procurou desenvolver uma poesia que apresenta características impessoais, através da análise de seus textos teóricos e de sua produção poética.

A criação literária de Ana C. acabou tão ligada à de seus contemporâneos que, de certa forma, foi pouco ou mal compreendida por décadas. Os seus “diários” e “cartas”, mesmo que absolutamente inventados e nada íntimos, foram tomados como puros exemplos da poesia da época. Outros fatores, como o próprio gênero feminino de Ana e o fim trágico e inesperado de sua vida acabaram causando que as leituras da obra da poeta fossem limitadas e, de certa forma, repetitivas, enfocando na análise dos textos da autora como sendo simples exemplares da poesia produzida na época ou uma escavação em busca de traços de depressão ou sinais de um futuro suicídio.

Todos estes pontos tornam-se mais relevantes se tivermos em mente o quanto a questão da escrita feminina, tida simplificada pelo senso comum enquanto uma escrita de intimidade, de confissões, e o quanto a ideia de depressão, angústia ou desequilíbrio participaram das leituras de identificação romântica da vida de Ana C. e sua obra que perduram até hoje. (MALUFE, 2006, p. 96)

Apenas no século seguinte, quase vinte anos depois de sua morte e da publicação dessas obras que seus textos começaram a ser compreendidos como criação literária e não pura literatura confessional. De fato, somente tanto tempo

depois é que as “leituras de identificação romântica”, como disse Malufe, perdem a vez. Compreende-se agora que “olhando de viés para seu próprio tempo, Ana Cristina cria seus ‘diários mentirosos’, num **pastiche irônico** dessa poesia de ‘papo-geracional’.” (CAMARGO, 2003, p. 44) (grifos nossos)

Para Flora Süssekind, “como voz, e não propriamente como personagem, auto-retrato, emblema geracional ou figura com máscaras ou contornos fixos, é que se define o sujeito nos textos de Ana Cristina Cesar.” (SÜSSEKIND, 2007, p. 12-3)

De fato, a criação da autora “ironizava” a premissa de o autor despejar sua subjetividade em forma de texto e, também, com o fato de o leitor buscar algo de pessoal e íntimo na escrita literária. O que temos nos diários e nas cartas escritas por Ana C. é, realmente, inventado:

Os diários que encontramos em *Luvras de pelica* ou *Cenas de abril* **são falsos**, mas não apenas isto, são diários desmontados, destorcidos onde quem fala não é mais Ana C., mas sim, em que a própria linguagem se fala. Muitas coisas passam por ali, infinitas conexões, para **além da autora e os fatos de sua vida íntima**. (MALUFE, 2006, p. 70-1) (grifos nossos)

A respeito de Ana Cristina ter também escrito gêneros (como diários e cartas) populares entre os artistas da época, Süssekind analisa que:

Isso não significou, como se sabe, no caso de Ana Cristina Cesar, a opção por textos-retratos ou pelo puro e simples diário de uma “vida real” ou uma geração. **Percebida a “lei do grupo”, Ana Cristina, ainda em meados dos anos 70, ficcionalizaria correspondências e jornais íntimos** [...] guardados na pasta rosa de “inacabados, soltos ou rejeitados”, nas quais brinca diretamente com o que chama de “obscurantismo biografílico”. (2007, p. 41) (grifos nossos)

Nas palavras da própria poeta: “não quero transmitir pra você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até.” (CESAR, 1999b, p. 273). Anchytes Jobim Lopes teoriza isso que Ana chama de “impossibilidade” de transmitir a subjetividade individual, a “intimidade”: “Sendo todo ‘eu’ lírico uma construção dramática o poeta jamais fala em nome de sua identidade e

individualidade empíricas” (LOPES, 1996, p. 160). Realmente, qualquer tentativa de encontrar alguma intimidade na obra de Ana C. (deixando-se levar pelo que Sússekind chama de “sedução voyerística” (2007, p. 13)) que o leitor chegue a empreender acaba frustrada. Outra frase da autora completa isso: “percebi que no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo” (p. 270).

Aqui é fingido, é inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. Mas há muitos autores que publicam diário. Quando você ler o diário do autor, de verdade, que ele escreveu sem uma intenção propriamente de **fingimento**, você vai procurar a intimidade dele. Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... Então, exatamente o que é colocado como uma crítica é, na verdade, a intenção do texto. (CESAR, 1985, p. 256) (Grifos nossos)

Como fica claro, não é espaço para a intimidade da “pessoa civil” e “onírica” nos textos poéticos que Ana Cristina Cesar produz (emprestando os termos utilizados por Lopes (1996)). Malufe, interpretando declarações e textos de Ana C., afirma que:

segundo ela [Ana], nesta operação obrigatória para se produzir o texto literário, poético, não há como ser fiel ao sentimento inicial, ainda que assim o desejasse. Neste sentido, não haveria como fugir do fingimento. (MALUFE, 2006, p. 56-7)

Podemos perceber que a poeta questiona sua própria produção, o que nos aponta para uma preocupação com seu fazer poético e mostra uma “desconfiança” da poeta em relação ao verso “fácil”. Essa concepção de poesia como um produto de elaboração artística se encaixa na definição de poeta “artesão” – termo cunhado por Duffrene em sua obra *O poético* (1969).

Como define Duffrene, poeta é a pessoa que, colocando em ação “propriedades específicas” da linguagem, recria o estado poético nos outros (1969, p. 101), criando, assim, o efeito poético. Este, portanto, se diferencia de fenômeno poético uma vez que o último é o resultado, a sensação, a experiência causada no leitor da poesia – ou seja, uma consequência do construto humano – e o primeiro é

a origem do poema, a essência latente no mundo que o poeta transporta para o poema que produz, retomando a ideia de anterioridade do lírico. Também para Jean Cohen (1987), o poeta tem essa característica de criador, uma vez que, para ele, aqueles sensíveis ao fenômeno poético que não possuem essa capacidade de recriar (ou perpetuar) tal efeito são apreciadores de poesia, não poetas.

Enquanto criadores de um efeito poético, Dufrenne distingue dois grupos nos quais os poetas podem se encaixar: o poeta artesão ou o poeta inspirado. O primeiro é o “artesão da linguagem” (1969, p. 124), que constrói o poema de forma deliberada e calculada. O segundo “é menos cioso de seu ato do que propriamente de seu estado” (1969, p. 219), ou seja, ocupa-se do “estado poético” mais do que da construção do poema.

Como vimos, a construção do texto poético, para Ana Cristina Cesar, significava um processo intelectual. Em outro texto, ela afirma: “arte implica trabalho, *elaboração estética* [...]” (CESAR, 1985, p. 159); “É nessa intervenção realizada pelo artista que reside o seu interesse literário, e não na fidelidade da ‘transposição’ de uma determinada realidade para o literário.” (CESAR, 1985, p. 156, grifos nossos). Assim, Ana C. pode ser classificada como uma poeta artesã, considerando sua preocupação e cuidado para com a elaboração estética de sua poesia.

Este é o primeiro ponto de encontro entre as concepções poéticas de Ana C. e as de Eliot e de Pessoa – anteriormente, determinamos que a qualidade da poesia reside no modo como este é esteticamente elaborado e vemos, agora, que este é um dos pontos centrais do fazer poético de Ana Cristina.

Falando ainda sobre a “intervenção” do artista, Ana C. declara: O que quer dizer “*olhar estetizante*”? Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe no material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa. (CESAR, 1985, p. 273). Novamente a questão da “construção” se mostra essencial para a literatura, na concepção da poeta.

Esse conceito de se criar um objeto estético a partir da experiência, ou seja, a necessidade de “lapidar” alguma sensação para, somente então, escrever, é algo também discutido por Fernando Pessoa e por T. S. Eliot, como observamos anteriormente. Para Pessoa, a escrita deve ocorrer no momento da recordação de

uma sensação, pois isso faria com que a emoção passasse ao intelecto para, somente então, poder ser transformada em poesia. De forma similar, Eliot acreditava que a emoção, na arte, deve ser impessoal.

Neste sentido, as concepções de fazer poético de Ana Cristina e de Fernando Pessoa e de T. S. Eliot são correspondentes. Assim como para Ana C., a criação do poema, para Pessoa e Eliot, é um trabalho intelectual e não emocional. O trabalho intelectual é a parte mais importante da criação poética – o “olhar estetizante” de Ana C., que, para ela, é o fator principal que faz com que a personalidade individual se perca na poesia.

Ana Cristina lia e estudava literatura. Ela se preocupava com a qualidade da obra que produzia e pensava em seu trabalho criador, sempre à luz de grandes mestres. Como uma leitora assídua de grandes literatos, tais que Guimarães Rosa, T. S. Eliot e Fernando Pessoa, além de tantos outros que ela menciona repetidamente em seus escritos (pode-se citar Katherine Mansfield, Walt Whitman, Emily Dickinson, Mario de Andrade, Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, Charles Baudelaire, Mario de Andrade, entre vários outros), é possível perceber que a autora compreende a importância da manipulação linguística quando se trata de produzir literatura:

O que quer dizer “olhar estetizante”? Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe no material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa. Então você sai, você finge, **é a questão do fingimento** novamente. [...] **Na literatura**, então, **não existe essa verdade**. (CESAR, 1985, p. 273, grifos nossos)

Essa questão do “fingir”, como pode ser percebido, é essencial à concepção de poesia e de literatura que Ana C. demonstra em suas declarações e que transpassam em seus escritos. Mais uma vez, afirma: “o poema é uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do intraduzível. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom” (CESAR, 1985, p. 164).

A “consciência do seu tom” e a importância que a autora dá à elaboração do trabalho artístico são o que Eliot denomina de “conscious and deliberate”, ou seja, a

parte consciente e deliberada da produção poética. Sem essa autoavaliação do que escreve, Eliot acredita que o poeta pode cair no “erro” de tornar sua poesia “pessoal” – como discutido antes.

Como nota Malufe (2006), “escrito à mão por Ana C., na página de rosto do exemplar de *Signos em rotação* [de Octavio Paz] de sua biblioteca particular, encontramos destacado este trecho do livro a sua anotação: ‘O poema não representa, apresenta’.” Este é um conceito que se vê refletido nas declarações de Ana Cristina sobre poesia. Octavio Paz quer dizer, através disso, que o poeta não recria o mundo em sua poesia, ou seja, não representa o real. Ao contrário, o poeta cria a realidade que **apresenta** ao leitor.

No poema abaixo, Ana C. demonstra sutilmente o modo como emoção pessoal e escritura poética são separados:

imagino como seria te amar

teria o gosto estranho das palavras

que brincamos

e a seriedade de quando esquecemos

quais palavras

imagino como seria te amar:

desisto da ideia numa verbal volúpia

e recomeço a escrever

poemas

(CESAR, 1999b, p. 87)

É interessante percebermos que a voz poética separa os momentos de imaginar e escrever. Na verdade, é como se o início do poema fosse o começo de uma pausa na atividade, um breve momento em que o eu-lírico abandona-se em pensamentos e se deixa levar pela imaginação, em uma espécie de “day dream”, como que sonhando acordado. Tanto que, no quinto verso, “palavras” são esquecidas, restando apenas o “quais palavras”, como uma pergunta sem de fato

perguntar nada. O poema todo só possui um sinal gráfico de pontuação, os dois pontos no primeiro verso da terceira estrofe, que parece o momento em que a voz poemática “retorna” à sua atividade de escrita, exatamente quando desiste de pensar e recomeça a escrever, poemas, ou não: a palavra “poemas”, também, acaba “abandonada” no último verso, sem sinal de pontuação que marque um final distinto. A falta de pontuação transmite uma atmosfera de abandono ao poema, como se, mal tendo começado, nunca realmente terminasse.

Isso pode ser compreendido à luz de outra declaração de Ana Cristina: “a poesia [...] tem um universo próprio” (CESAR, 1999b, p. 264). Ou seja, através da poesia cria-se – o “universo” poético de que fala Ana tem seu próprio estatuto. Um trabalho que ilustra esta concepção poética da autora é o metapoema *Como rasurar a paisagem*, em que Ana C. tematiza a impossibilidade de refletir a realidade através de literatura:

a fotografia
 é um tempo morto
 fictício retorno à simetria

secreto desejo do poema
 censura impossível
 do poeta

(CESAR, 1999b, p. 77)

O poema acima mostra claramente que a transposição do real para o poema é impossível e que esta impossibilidade é causada pelo poeta. O poema, contudo, tem o “secreto desejo” de ser, de fato, como uma fotografia. Podemos interpretar que isso se dá devido ao fato de que a função principal do poema é transmitir e reproduzir no eventual leitor o “efeito poético”, como explica Dufrenne (1969). A fotografia, por sua vez, é um retorno, através da ficção, ou seja, através de um construto humano, à simetria original, ao mundo real, onde se inspirou e onde se iniciou. Porém, para que isso seja possível, é um “tempo morto”. A autora, construindo uma relação entre as duas formas artísticas, ao definir a fotografia como um tempo morto, exclui a poesia dessa paralisação temporal e, conseqüentemente,

subentende que a poesia pertence a um tempo “vivo”, em constante movimento e mudança.

A autora demonstra, com isso, que compreende que a poesia se reinventa a cada vez que é lida e tem tantas diferentes significações quantos diferentes leitores (DUFRENNE, 1969; LOPES, 1996; COHEN, 1987). Como vemos, de fato, uma significação “única” e “verdadeira” é, mesmo, uma impossibilidade, e Ana C. demonstra atentar-se a isso quando produz sua poesia. Nas palavras da própria Ana:

Fala em pato, **você puxa as associações que você quiser com aquilo**. Eu posso lembrar de varias, **mas não vou chegar nunca na verdade do meu texto**. [...] Ler é meio puxar fios, e **não decifrar**. (CESAR, 1999, p. 163-4) (grifos nossos)

J. Cohen contribui para a compreensão disso ao afirmar que “as coisas só têm propriedades a partir das relações que estabelecem conosco” (1987, p. 155). Assim, cada pessoa, à luz de suas próprias experiências e características pessoais e empíricas, tecerá diferentes conexões para o que quer que a palavra poética lhe apresente. Também Mallarmé teorizou a respeito da impossibilidade de se transmitir uma “verdade” única através da poesia e baseou seu projeto estético em volta do conceito de que não existe um modo de se atingir uma significação universal. Portanto, cada símbolo, cada signo, cada poema significará algo diferente para cada um com quem tiver contato. Além disso, Cohen também compreende que isso é potencializado pelo fato de que a palavra, quando poética, “passa da neutralidade à intensidade”, ou seja, seu sentido não é construído a partir da oposição com outras palavras e tornam-se plenas:

[...] na linguagem poética, libertas de qualquer oposição as palavras reencontram a sua identidade própria e ao mesmo tempo a sua total plenitude semântica. A palavra *verde* já não significa *não vermelho*, mas apenas a pura e esplêndida “*verdeza*”. **A poesia é a absolutização do signo e o esplendor do significado**. (1987, p. 155) (sic) (grifos nossos)

Também para Eliot e Pessoa, a construção de uma obra literária implica na construção de universos de significação novos. Esta é a grande diferença da arte, de acordo com Fernando Pessoa: “A arte difere da ciência – não como modernamente se crê, em que a Arte é subjectiva, e a ciência objectiva – mas em que a ciência procura interpretar e a arte criar.” (PESSOA, s/d, p. 23) (sic)

Ana Cristina Cesar concorda: “o poema é o espaço onde você inventa tudo, onde você pode dizer tudo” (1999b, p. 265). Como afirma Jean Cohen,

A figura, qualquer figura, é portanto mudança de sentido e a poesia um “imenso tropo” (Novalis), se se entender por isso um tropo mental, uma mutação da nossa visão do mundo, na qual as coisas já não são senão um feito de predicados antropológicos. (1987, p. 155) (sic)

Além disso, é importante notarmos como a sua experiência literária se reflete na poesia da autora. Ela mesma reitera a importância da literatura, no mesmo depoimento citado anteriormente: “Cada texto poético está entremeadado 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...” (CESAR, 1985, p. 267).

Podemos também compreender que a autora se refere à mesma teia de intertextualidades de que fala Eliot quando afirma que nenhum autor tem sentido em si mesmo, tal como acredita Fernando Pessoa: “Quase não há, ou não há mesmo, grande artista no mundo para o qual não se possa encontrar determinado precursor” (s/d, p 255). Afinal, “ler é meio puxar fios, e não decifrar” (CESAR, 1985, p. 264). Quando Ana C. fala de “puxar fios”, ela demonstra conhecimento de que, quando se trata de literatura, cada texto está ligado a outros textos, de forma mais ou menos clara. De fato, a autora estabelece pontos e faz referência a diversos outros textos e autores em seus poemas, até de forma direta, também imprimindo nestes a sua própria marca:

[...]

Parava, levantava os olhos um pouco, inventava:

“go go go go said the bird mankind cannot bear much reality”

enquanto ela ria assim:

“ah gô-gô girl, quem foi que disse, como é que pode?”, tinha assim um jeito meio incompreensível incandescente de se expressar, e eu achava que se decifrasse o código descobriria o caminho do amor e do conhecer, respondia assim:

“Eliot Ness quem disse, gogô bird, pássaro gogó!”, e enveredando pela política (embora eu tivesse dito: não milito mais, depois da desilusão de 71):

“Ma non si può inventare un comunismo part-time?...”, porque ela se interessava pelo coletivo e pela risarada e pelo meio-expediente.

[...]

(CESAR, 1985, p. 103) (Grifos nossos)

A parte grifada do poema acima é uma citação quase direta de um trecho do poema de T. S. Eliot *Burnt Norton*, publicado pela primeira vez em 1939: “Go, go, go, said the bird: human kind / Cannot bear very much reality¹⁸.”

A própria Ana Cristina falou sobre a forma como cita, às vezes direta, às vezes indiretamente, seus autores favoritos, comentando um trecho de *A teus pés*: “É uma referência, assim como no texto vai ter uma série de referências a autores a textos que eu gosto” (1999, p. 265). A estudiosa Regina H. S. C. Lima realiza um extenso mapeamento das influências explícitas e das referências que se apresentam na obra de Ana Cristina Cesar no livro *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar* (1993).

Em outro momento, Ana C. afirma: “**Porque a poesia** – assim como qualquer assunto – **tem um universo próprio**” (CESAR, 1999, p. 267) (grifos nossos). Novamente tocamos no assunto da intertextualidade, afinal, todo novo texto se conecta aos outros textos literários já escritos, puxando seus fios. Na continuidade da entrevista (em *Crítica e tradução*, páginas 256-73), Ana C. fala sobre a importância de se ler vários autores para conseguir captar melhor as significações do texto – o que, em outras palavras, é o que Eliot já dissera, quando afirmou que nenhum autor tem, sozinho, seu significado completo.

¹⁸ “Vá, vá, vá, disse o pássaro: o ser humano / Não consegue aguentar muita realidade” (Nossa tradução)

Concluindo este subcapítulo, tentamos demonstrar, através das discussões, que as concepções de fazer poético e de poesia que Ana Cristina Cesar apresenta em seus textos teóricos são correspondentes àquelas já abordadas como sendo fundamentais dos projetos estéticos tanto de T. S. Eliot quanto de Fernando Pessoa, como problematizado no capítulo anterior.

Levantamos cinco pontos principais em que essa convergência de acepções se dá. Na ordem em que foram trazidos neste capítulo, temos:

I. Ana C. não acredita que seja possível relevar um “eu” interior na poesia. Para ela, na atividade de criação literária, o que é “pessoal” acaba por “escapar”, uma vez que a “intimidade não é comunicável literariamente”;

II. Para a autora, o “olhar estetizante”, ou seja, a intervenção artística é o que torna literatura “interessante”, demonstrando que compreende que a qualidade da obra está ligada à sua construção poética;

III. O fazer poético é um trabalho intelectual, e não uma manifestação emocional;

IV. A poesia não é uma representação do mundo, mas uma “apresentação”, isso porque cria;

V. Tendo seu próprio “universo”, a literatura comunica-se em uma rede intertextual – nenhuma obra literária existe de forma isolada.

Assim, no próximo capítulo tentaremos apresentar a forma como se dá a concretização destes conceitos na prática poética de Ana Cristina, através da análise de alguns poemas selecionados.

4 ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS IMPESSOAIS NA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR

Anteriormente, tecemos um panorama de alguns dos principais conceitos estéticos sobre os quais Ana Cristina Cesar teoriza e como estes podem ser percebidos em alguns de seus poemas (*Como rasurar a paisagem e Imagino como seria te amar...*).

Neste capítulo, desenvolveremos uma análise de poemas selecionados de Ana C. em que podemos observar a concretização dos conceitos estéticos da autora em seu trabalho artístico.

Para isso, utilizamos o suporte teórico provido por Aissa (1987), que observa quatro características principais em poemas de T. S. Eliot e de Fernando Pessoa que os aproximam e apontam para a maneira de funcionamento da Despersonalização na obra poética, traduzindo também os conceitos poéticos fundamentais da poética de Ana C., Eliot e Pessoa, conforme propomos no capítulo anterior. Depois de analisar alguns poemas, Aissa enuncia as características:

First of all, [Alvaro de] Campos and [J. F.] Prufrock are not ordinary men. They are archetypal figures [...]. Thus, as representatives of humankind, they are not motivated by personal motives. They are essentially walking question marks, who, in their respective poems, focus on at an ordinary moment for them. This is a moment of great significance for the reader, however, who seldom (maybe never) drops his or her mask in an attempt at heightened self-awareness.

Furthermore, as far as poetic structure is concerned, depersonalization occurs not because of vivid external descriptions, but through a careful weaving of juxtaposed images, both subjective and objective, where sense impression predominates, where an element in one image “mingles” with another in other images, and where the imagistic meaning if reversed, stressed, or even multiplied¹⁹. (AISSA, 1987, p. 50)

¹⁹ Primeiro, [Alvaro de] Campos e [J. F.] Prufrock não são homens comuns. Eles são figuras arquetípicas [...]. Portanto, como representativos da humanidade, eles não são motivados por razões pessoais. Eles são essencialmente pontos de interrogação ambulantes, que, em seus respectivos poemas, concentram-se em um momento comum para eles. Este é um momento de grande significância para o leitor, contudo, que raramente (se não nunca) deixa cair sua máscara em uma tentativa de aumentar sua autoconsciência.

Portanto, podemos listar os elementos nomeados por Aissa (1987) em:

- I. O eu-lírico representa figuras arquetípicas;
- II. O eu-lírico, para representar o humano, não representa emoções pessoais e “íntimas”;
- III. Personificam questionamentos e intencionam provocar a auto-reflexão no leitor;
- IV. Imagens, subjetivas e objetivas, intercalam-se e se “mesclam” umas às outras, intensificando o significado das impressões.

Desta forma, buscaremos por esses elementos também nos poemas de Ana C., os quais analisaremos na sequência, assim como em contraste direto com a poesia de Fernando Pessoa e de T. S. Eliot. Começaremos pelo poema *Soneto*, publicado na coletânea póstuma, *Inéditos e dispersos*:

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

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

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

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

Além disso, quanto à estrutura poética, a despersonalização ocorre não por causa de descrições externas vívidas, mas através de um cuidadoso trançado de imagens sobrepostas, tanto subjetivas como objetivas, onde uma impressão predomina, onde um elemento de uma imagem se “mescla” com outro de outra imagem e onde o significado imagético é invertido, enfatizado ou até multiplicado. (Nossa tradução)

inconfissões – 31.10.68

(CESAR, 1985, p. 38)

Antes de tudo, tratemos da clara referência ao poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, ao qual é dedicada toda a segunda estrofe do soneto. Como vimos, o próprio vocábulo fingir e suas derivações aparecem em diversos momentos na obra de Ana Cristina e, com isso, podemos perceber que a autora nos encaminha a algumas reflexões.

No próprio soneto anteriormente apresentado, a reiteração deve ser observada: são tantos fingimentos que é fácil o leitor se perder em meio a isso. Contudo, não apenas o leitor se perde, mas também o poeta. O uso de “fingir”, apontando à obra de Fernando Pessoa, pode também mostrar uma tentativa de demonstrar que o que está ali escrito não é realmente uma representação da poeta, afinal, trata-se de uma “inconfissão”, como se lê abaixo do poema, em parênteses. É a questão, novamente, da impossibilidade da transposição do real para a literatura, assim como da personalidade para dentro do poema: “Não é que eu não queira, é que a intimidade... não é comunicável literariamente” (CESAR, 1985, p. 259).

A falta de pontuação também é eloquente: demonstra uma falta de pausas, ou seja, não há lugar para qualquer tipo de descanso e ajuda a criar uma atmosfera de urgência ao poema. Além disso, também confere destaque ao único sinal de pontuação em todo o texto: um ponto de interrogação, no final do último verso. Ao leitor é deixada uma interrogação final, uma pergunta sem resposta pronta, na tentativa de provocar o que Aissa (1987) denominou “hightened self-awareness²⁰” (p. 50).

No segundo verso outra palavra é reiterada: “quem quem saberá dizer”. Não apenas uma pergunta, mas um questionamento quase desesperado, em busca de *alguém* que consiga dar respostas, uma vez que a voz que enuncia o poema clama por um “quem”.

Mais que isso, o eu-lírico cita o nome de Ana Cristina, mas se coloca de uma posição exterior olhando para alguém: “Quem é a loura donzela / Que se chama Ana Cristina”. Isso demonstra um distanciamento entre eu-lírico e a pessoa Ana Cristina.

²⁰ Autoconsciência aumentada. (Nossa tradução)

A Ana louca de que fala o poema não é o eu-lírico. Observemos como isso é significativo e evidencia o processo de despersonalização que se deu nesta obra.

Outros pontos demonstram a despersonalização: a voz poética personifica questionamentos – o poema é praticamente formado de questionamentos, de forte caráter ontológico (“pergunto ainda se sou eu”). Além disso, as emoções expressas pelo eu-lírico são humanas e não pessoais – a autora deixa isso muito claro ao posicionar a voz poética de forma exterior à “louca donzela que se chama Ana Cristina”.

Assim, quanto às características que Aissa (1987) aponta como fundamentais da poética despersonalizada de Fernando Pessoa e de T. S. Eliot, podemos perceber que a autora emprega, no poema analisado, todas as características: o eu-lírico como figura arquetípica, uma vez que não se define como sujeito, apenas como humano, um eu-lírico cheio de dúvidas que acaba passando esse questionamento ao leitor, por serem questionamentos que não pertencem a apenas uma pessoa específica, e por fim a sobreposição das imagens que evoca, intensificando os questionamentos até a pergunta sobre a própria existência.

Também no poema *Tabacaria*, de Fernando Pessoa, encontramos o questionamento ontológico do eu-lírico, com o que em busca do que é o seu Ser:

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
 Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
 E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver
 [tantos!

[...]

(PESSOA, 1982)

Também é interessante perceber o tom de estranhamento do eu-lírico consigo próprio. No poema *ULYSSES* este tom se repete:

ULYSSES

E ele e os outros me vêem.

Quem escolheu este rosto para mim?

Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo
estilete da minha arte da minha arte tanto quanto
eu temo o dele.

Segredos cansados de sua tirania
tiranos que desejam ser destronados

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

[...]

(CESAR, 1985, p. 121)

Nesse poema, o mote central é a relação do humano com o tempo (é o tempo o “ele” que teme o estilete da arte, uma vez que a arte torna-se atemporal, superando a – curta – existência humana, mas que também o eu-lírico teme, uma vez que ninguém pode escapar da inexorável passagem do tempo) e o modo como temos que conviver com as consequências de nossas ações (os “Segredos, silenciosos, de pedra”) e também com o que não escolhemos (“Quem escolheu este rosto para mim?”).

Novamente, imagens se entrelaçam, formando um complexo de imagens que cria uma atmosfera pesada, intensificada por um sentimento de desorientação causado pelo estranhamento do eu-lírico, que não se reconhece em si mesmo. Os temas são próprios do humano e de sua condição material, não representando apenas uma personalidade particular. Temos, portanto, diversos dos pontos que caracterizam a despersonalização também encontrada na poesia de Eliot e Pessoa.

Ainda pensando a questão do estranhamento do eu-lírico, o poema *FISIONOMIA* se revela outro exemplo desta temática presente na obra de Ana Cristina:

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

(CESAR, 1985, p. 119)

Sem ter qualquer pontuação, além da atmosfera de urgência do poema, não há fim. A “outra dor que dói” continua existindo e afligindo o eu-lírico – afinal, não encontra um sinal de parada. O poema todo é enunciado de forma pausada e demorada, sem demonstrar entusiasmo ou paixão. A única “luz” e “intensidade”, substantivos que transmitem mais emoção em um poema, apenas potencializam a dor do eu-lírico. A própria dor não é única ou de fácil compreensão, é uma “outra”, levando essa “dor” a uma dimensão à qual o eu-lírico não tem acesso – e possivelmente da qual não tenha compreensão.

Como vemos, uma atmosfera de distanciamento, vazio e abandono é criada. O “sujeito que dói” não se define e a “outra dor” pode ser compreendida como um sofrimento que não se entende, que qualquer humano pode compreender, se buscar em suas próprias emoções e vivências. Também temos a característica de imagens que se sucedem, sendo que cada verso evoca uma figura diferente, mesmo que todas, depois, constituam uma grande “frase”, sem pontuação, sem descanso, quase vontade de ser.

No poema *Confissão*, podemos perceber que a voz que enuncia o poema não é particular:

CONFISSÃO

meus cavalos irmãos
 eu rimei falso
 eu menti mal
 eu perdi o júbilo
 eu desorganizei florestas
 eu pronunciei eu
 não sei de nada
 quebrei o juízo
 parti anéis de vidro
 desertei sem delongas
ME ABAIXEI!

meus pais
 me espanquem
 e aos cavalões também

3.7.69

(CESAR, 1985, p. 60)

A “confissão” de que trata o poema pode ser a de qualquer pessoa e, alguns versos, é humana em geral, como no caso de “eu desorganizei florestas”. Sendo as florestas metafóricas, no sentido de destruir algo natural e forte que se encontrava em equilíbrio, para benefício próprio, pode significar diversos eventos da vida.

Do segundo ao sexto verso, o eu-lírico faz uma listagem de “confissões”, em um molde repetido, de três palavras: “eu” + verbo + complemento. Então, no sétimo verso quebra com a forma: “não sei de nada”, como se, em face de seus “erros”, desistisse de se compreender, abandonando-se.

Uma vez que todos os versos são escritos em letras minúsculas, inclusive as primeiras palavras, desafiando a norma culta, é ainda mais passional e significativo o “ME ABAIXEI” ser todo grafado em maiúsculas. Também devemos notar que é o único verso que contém um sinal de pontuação – e o sinal que exprime maior

emoção, o de exclamação. Esses elementos fazem com que este pareça a mais dolorosa das “confissões” que formam esse poema.

Os primeiros versos da última estrofe são como um pedido de punição, merecida por causa dos “erros” confessados. Contudo, o último verso do poema divide a “culpa”, ou seja, os erros não são pessoais, mas também dos “cavalos”.

Apresentam-se nesse poema as quatro características de despersonalização poéticas que Aissa (1987) observou nos poemas de Eliot e de Pessoa: o eu-lírico não é um ser individual, uma vez que pode ser qualquer pessoa, como vimos; a voz poemática corresponde à figura do arrependido; as imagens sobrepostas, tanto de coisas subjetivas (“quebrei o juízo”) quanto objetivos (“parti anéis de vidro”); e o convite a um questionamento por parte do leitor, já que os “erros” confessados são subjetivos e possíveis de serem interpretados por diferentes perspectivas, ou seja, o leitor pode conferir às imagens criadas o significado com que mais se identificar.

Observemos também que uma das características da poesia impessoal de Eliot e de Pessoa é o fato de o eu-lírico se determinar através de negações, assim como o poema criar uma atmosfera de esvaziamento. O famoso poema *Tabacaria*, de Fernando Pessoa, se inicia:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
[...]

(PESSOA, 1928)

Também em poemas de Ana C. podemos observar o modo como o eu-lírico se define através de negações. Em *Sete chaves*, publicado pela primeira vez em *A teus pés* (cuja edição original data de 1983), lê-se:

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande
história passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate
incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa história, me

aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé?

Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.

Nem te conheço.

Então:

É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas.

(CESAR, 1999a, p. 40)(grifos nossos)

Como vemos, as negações são o que definem o eu-lírico. Nisso, também é possível percebermos uma indefinição: nem dama nem mulher moderna. Outros elementos também são usados para criar uma atmosfera de esvaziamento, através de imagens justapostas, como no caso de *Tabacaria*: “arbítrio silencioso”, “apagar pecados”, o não-confessar, ser “tocado pelo fogo” e a própria “história passional” ser guardada a sete chaves, não sendo mostrada, criando, assim, uma falta, e não uma presença.

Em outra obra, *Poema óbvio*, da obra *Inéditos e dispersos*, também encontramos isso:

Não sou idêntica a mim mesmo
sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob
[o mesmo ponto-de-vista
Não sou divina, não tenho causa
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:
Sou a própria lógica circundante

junho 69

(CESAR, 1985, p. 59)

Neste poema, então, temos mais de uma negação em cada verso. A voz que enuncia o poema se perde tanto em suas negações que, ao fim, extingue o próprio ser que tenta se definir: torna-se a própria lógica circundante. A falta de uma pontuação final corrobora com nossa compreensão, de que o eu-lírico que enunciava o poema desaparece ao final.

O sentimento de vazio, como se observa no poema acima, também pode ser observado em *The hollow men*, de T. S. Eliot:

We are the hollow men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!
 Our dried voices, when
 We whisper together
 Are quiet and meaningless
 As wind in dry grass
 Or rats' feet over broken glass
 In our dry cellar

Shape without form, shade without colour,
 Paralysed force, gesture without motion;
 [...]

This is the way the world ends
 This is the way the world ends
 This is the way the world ends
 Not with a bang but a whimper.²¹

(ELIOT, 1925)

No poema de Eliot o eu-lírico também se mostra esvaziado de personalidade individual. Mais que isso, se coloca em um coletivo: “**we** are the hollow men”, que, em uma tradução literal, seria “**nós** somos os homens ociosos/vazios”. Da mesma forma, no poema de Ana C. o eu-lírico não tem razão de ser nem finalidade própria,

²¹ Nós somos os homens ociosos
 Os homens empalhados
 Uns nos outros amparados
 O elmo cheio de nada. Ai de nós!
 Nossas vozes dessecadas,
 Quando juntos sussurramos,
 São quietas e inexpressas
 Como o vento na relva seca
 Ou pés de ratos sobre cacos
 Em nossa adega evaporada

Fôrma sem forma, sombra sem cor
 Força paralisada, gesto sem vigor;
 [...]
 Assim expira o mundo
 Assim expira o mundo
 Assim expira o mundo
 Não com uma explosão, mas com um suspiro. (Tradução de Ivan Junqueira)

O poema também é construído de modo repetitivo. Os três primeiros versos são repetidos duas vezes, mudando apenas uma palavra: folha, na primeira estrofe, é substituída por cama, na segunda. Além disso, mais uma vez os dois primeiros versos são reiterados, desta vez sendo a “vida” que é branca, limpa e está “à espera”. Mas, o poema termina antes que seja registrado um “mudo convite”. De certa forma, o leitor espera o convite, mas não o recebe da vida, subvertendo a expectativa criada nas primeiras estrofes. Isso implica em uma intensificação da atmosfera de abandono dessa obra.

Além disso, a cama e a folha podem representar diferentes aspectos da vida, podendo o leitor identificar-se com o que lhe for mais próximo. A folha, por exemplo, poderia ser a literatura, o poema esperando para ser escrito, ou mesmo a “história de vida”, que aguarda ser traçada. A cama pode representar o sexo ou o descanso. O fato dos objetos serem limpos também é significativo, como se não tivessem sido usados, “à espera”, ou seja, o que quer que deveria acontecer ainda não começou.

Sãos esses os “fios” a serem puxados de que fala Ana Cristina, reconhecendo que no trabalho artístico diversas interpretações são possíveis, dependendo de seu leitor.

Assim, quanto aos processos de despersonalização perceptíveis neste poema, a voz poética é uma figura arquetípica, do humano frente às possibilidades e oportunidades, mas sem ação; o dilema vivido pelo eu-lírico é de todos, não somente de poetas ou de um grupo específico de pessoas; imagens, tanto objetivas (a cama, a folha, o branco), quando subjetivas (mudo, à espera, limpa) são entrelaçadas e, através da reiteração quase obsessiva dos versos que formam o poema, fundem-se em um só complexo de imagens. Também neste poema a voz enunciativa “convida” o leitor a pensar a sua própria condição humana. Quando o último verso “abandona” o leitor, os dois pontos, última pontuação existente, parece chamar o leitor a pensar sobre os seus convites e o que se encontra em espera para si.

Além das características apontadas por Aissa (1987), a atmosfera de vazio e abandono, encontrada de diversos poemas impessoais, como vimos, também se faz presente.

No poema *Psicografia*, de Ana Cristina Cesar, o tema é a busca por compreender-se, buscando por um sentido:

PSICOGRAFIA

Também eu saio à revelia
 e procuro uma síntese nas demoras
 cato obsessões com fria têmpera e digo
 do coração: não soube e digo
 da palavra: não digo (não posso ainda acreditar
 na vida) e demito o verso como quem acena
 e vivo como quem despede a raiva de ter visto

(CESAR, 1985, p. 79)

Primeiro, observemos que Ana C. estabelece uma clara relação com Fernando Pessoa, ao tornar seu poema um homônimo do famoso metapoema do autor português. Esta relação se intensifica na primeira palavra do poema “Também eu”, mostrando que o eu-lírico, nesse momento, se identifica com Pessoa, enunciando que empreende-se na “mesma” atividade que o poeta. Se quisermos interpretar que não é uma referência a Pessoa, “também eu” pode estar unindo a voz que enuncia o poema a todos os outros que também, “à revelia”, empreendem a jornada de buscar uma síntese. Essa síntese pode ser entendida como uma “essência”, um cerne, um sentido.

O poema evoca diferentes imagens que podem significar que o eu-lírico fala de sua trajetória de vida em geral: obsessões, coração, palavra, raiva. O penúltimo verso, “demito o verso”, remete ao conceito de impossibilidade de refletir o mundo através do poema, como já visto no poema *Como rasurar a paisagem*. Neste poema, contudo, essa impossibilidade torna-se um fardo, e faz o eu-lírico desprezar a própria atividade. Novamente as negações são recorrentes no poema: não dizer, não saber. Isso reforça a atmosfera de pouca compreensão do eu-lírico sobre aquilo que enuncia, em uma “procura” que, no final, acaba sendo abandonada. Sentimentos de pouca compreensão, abandono e vazio formam o tom de também este poema.

No poema *Samba-canção*, a própria justaposição de diferentes imagens, evocando ideias até conflitantes, contribui com o desaparecimento do “eu” presente no poema:

Samba-canção

Tantos poemas que perdi
 Tantos que ouvi, de graça,
 pelo telefone – taí,
 eu fiz tudo pra você gostar,
 fui mulher vulgar,
 meia-bruxa, meia-fera,
 risinho modernista
 arranhado na garganta,
 malandra, bicha,
 bem viada, vândala,
 talvez maquiavélica,
 e um dia emburrei-me,
 vali-me de medidas
 (era uma estratégia),
 fiz comércio, avara,
 embora um pouco burra,
 porque inteligente me punha
 logo rubra, ou ao contrário, cara
 pálida que desconhece
 o próprio cor-de-rosa,
 e tantas fiz, talvez
 querendo a glória, a outra
 cena à luz de spots,
 talvez apenas teu carinho,
 mas tantas, tantas fiz...

(CESAR, 1999a, p. 72)

O título do poema remete ao verso em que o eu-lírico faz suas as palavras da famosa música de Carmem Miranda *Pra você gostar de mim*, gravada na década de 30. No poema, o eu-lírico enumera os arquétipo (alguns especificamente femininos) em que se desdobrou para que fosse amada: mulher vulgar, meia-bruxa, meia-fera, malandra, maquiavélica, etc.

Nesse desfile de imagens, o próprio eu-lírico não se define, ao contrário, por ter fingido ser todos os outros, mostra que não é, realmente, nenhum deles. No final do poema, o abandono dita o tom novamente: “mas tantas, tantas fiz...”, com o sinal de reticências potencializando o esforço e indicando um quase “arrependimento” quanto ao seu esforço mal-sucedido. O tema do poema é a pessoa que se esforça para conseguir agradar a outro e não tem seu sentimento correspondido, compreensível por todo humano.

Assim, também neste poema temos o eu-lírico encarnando arquétipos, a não-revelação de uma pessoa específica, o sentimento de vazio e abandono, o sofrimento pelo sentimento não correspondido, e a justaposição de imagens, que, como percebemos, nesta obra intensifica o apagamento do eu-lírico que enuncia o poema.

A partir destas reflexões, pretendemos perceber que, não apenas no legado teórico deixado pelos autores, mas também na concretização poética, podemos observar características semelhantes na obra de Fernando Pessoa, de T. S. Eliot e de Ana Cristina Cesar, em termos de conceitos estéticos, concepções sobre o fazer poético e características observadas em poemas – tanto temáticas quanto de processos de construção dos poemas.

Finalmente, esperamos ter demonstrando como a poeta Ana C. procurou desenvolver, em sua obra literária, a Impessoalidade – tal como a compreendem Eliot e Pessoa – através do processo de Despersonalização do eu-lírico de seus poemas.

Quanto ao processo de Despersonalização, nos poemas escolhidos (sendo que um dos critérios de escolha foi terem escritos em diferentes datas, como uma tentativa de demonstrar que as características observadas neste trabalho representam um fio condutor de toda a escrita poética de Ana Cristina Cesar), apresentam as características apontadas por Aissa (1987) como sendo sintomáticas da Despersonalização presente na obra de ambos Eliot e Pessoa, tais que: Representa figuras arquetípicas em seus poemas; o eu-lírico, para representar o humano, não representa emoções pessoais e “íntimas”; personificam questionamentos e intencionam provocar a auto-reflexão no leitor; imagens,

subjetivas e objetivas, intercalam-se e se “trançam” umas às outras, intensificando o significado das impressões.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo desta pesquisa foi demonstrar, através do cotejamento comparado de textos teóricos e de poemas, que Ana Cristina Cesar, poeta brasileira que escreveu durante a década de 70, desenvolveu o projeto estético da Impessoalidade, tal como o concebem Fernando Pessoa e T. S. Eliot.

Para isso, inicialmente, analisamos o contexto histórico da autora Ana Cristina, problematizando a situação da arte na época em que a poeta produziu sua literatura, apontando para a forma como a autora em questão diferencia-se do grupo em que se insere historiograficamente de poetas marginais.

Depois disso, debatemos a questão da impessoalidade poética e dos fenômeno e efeito poéticos, além de discutirmos a anterioridade do fenômeno lírico. Então, levantamos os principais conceitos teóricos de T. S. Eliot e, na sequência, de Fernando Pessoa, sobre a questão da impessoalidade na poesia. Depois disso, nos debruçamos sobre o significado e o objetivo da despersonalização na poesia. Concluímos que a Despersonalização é o processo através do qual a Impessoalidade é atingida, sendo esta última o objetivo estético. Percebemos também que, quando é despersonalizada, o “eu” lírico potencializa sua capacidade de representar ainda mais o Humano, o “Ser no ente”.

Então, discutimos textos teóricos de Ana Cristina Cesar, comparando seus posicionamentos sobre literatura e poesia aos conceitos de Eliot e de Pessoa anteriormente discutidos, concluímos que as concepções de Ana Cristina equivalem às dos poetas em cinco pontos principais, sendo eles:

- I. Ana C. não acredita que seja possível relevar um “eu” interior na poesia. Para ela, na atividade de criação literária o que é “pessoal” acaba por “escapar”, uma vez que a “intimidade não é comunicável literariamente”;

II. Para a autora, o “olhar estetizante”, ou seja, a intervenção artística é o que torna a literatura “interessante”, demonstrando que compreende que a qualidade da obra está ligada à sua construção poética;

III. O fazer poético é um trabalho intelectual, e não uma manifestação emocional;

IV. A poesia não é uma representação do mundo, mas uma “apresentação”, isso porque cria;

V. Tendo seu próprio “universo”, a literatura comunica-se em uma rede intertextual – nenhuma obra literária existe de forma isolada.

Tendo concluído que as acepções teóricas de fazer poético dos três autores em questão são similares, procedemos à análise de alguns poemas selecionados, buscando demonstrar que tais acepções se concretizam na poesia produzida por Ana Cristina Cesar, utilizando-nos da fortuna crítica já existente que analisa a cristalização dos conceitos de impessoalidade de Eliot e de Pessoa.

Observamos que a poesia de Ana Cristina apresenta as mesmas características que denotam a Despersonalização do eu-lírico (como forma de atingir a impessoalidade poética) na obra dos autores estrangeiros usados como referência, tendo como base a proposta de Aissa (1987). Através dos poemas escolhidos, demonstramos que a autora:

- I. Representa figuras arquetípicas em seus poemas;
- II. O eu-lírico, para representar o humano, não representa emoções pessoais e “íntimas”;
- III. Personificam questionamentos e intencionam provocar a auto-reflexão no leitor;
- IV. Imagens, subjetivas e objetivas, intercalam-se e se “trançam” umas às outras, intensificando o significado das impressões.

Além disso, imagens sobrepostas, uma atmosfera de “vazio” e “abandono” e a figura do eu-lírico fragmentada também aproximam as produções poéticas dos autores deste estudo.

Portanto, concluímos através desta pesquisa que, de fato, Ana Cristina Cesar desenvolveu um projeto estético semelhante aos de T. S. Eliot e de Fernando Pessoa, tanto em suas concepções de poesia quanto na concretização destas nos poemas que escreveu.

O estudo apresentado nesta dissertação visou a uma conclusão satisfatória, mas, como toda pesquisa, certamente não se fecha sobre si mesmo. A obra de Ana Cristina Cesar é rica e ainda há muito a ser estudado sobre dela, principalmente partindo de perspectivas que se foquem no complexo trabalho artístico desenvolvido pela autora e não em biografia ou contexto histórico. Desta maneira, mais estudos e diferentes análises sob outros vieses são não apenas incentivados, mas necessários, para que se privilegie essa importante autora brasileira.

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Peter. *T. S. Eliot: a life*. New York: Simon and Schuster, 1984.

ADORNO, T.W. *Teoria estética*; Trad. Artur Morão. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1970.

AISSA, J.C. Alguns aspectos do estranho e do sublime na poesia gótica. *Revista Línguas & Letras*, Cascavel, v. 10, n. 18, 1º Sem. 2009.

_____. *Analogias e contrastes na poesia de Alphonsus de Guimaraens e de Edgar Allan Poe*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista - São José do Rio Preto, 2006.

_____. *Fernando Pessoa and T. S. Eliot: a contrastive analysis of their theory of Impersonality*. Dissertação (Master of Arts) Department of Comparative Literature, The Pennsylvania State University, Pennsylvania.

ANDRADE, C. D. de. *Busca da poesia*. Disponível em: <<http://drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/procura-da-poesia/>> Acesso em: 10 nov. 2012.

ARAÚJO, A. L. de. *"Eu existo pelo nome que te dei": Ana C. por Bernardo Carvalho*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

BAUDELAIRE, C. *Obra completa*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BOAVENTURA, C. T. *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio*. Dissertação, (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

BOSI, A. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRÜNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A.-M. *Que é literatura comparada?* Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva – Editora da Universidade de São Paulo; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.

CAMARGO, M. L. de B. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Capecó: Argos, 2003.

CARVALHO JUNIOR, O.L. de. *Lírica impessoal e modernidade: T. S. Eliot e Fernando Pessoa*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2010.

CESAR, A.C. *A teus pés*. São Paulo: Editora Ática, 1999a.

_____. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999b.

_____. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COHEN, J. *A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade*. Trad. PEREIRA, José Carlos Seabra. Coimbra: Livraria Almeida, 1987.

COLLOT, M. *O sujeito lírico fora de si*. Tradução Alberto Pucheu. In: *Terceira margem*, ano VIII, n. 11. Rio de Janeiro, 2004.

DUFRENNE, M. *O poético*. Trad. Nunes, Luiz Artur; SOUZA, Reasylyvia Kroeff de. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Walter Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, T. S. *Selected essays*. New York: Harcot, 1950.

_____. *The complete poems and plays: 1909-1950*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, 1976.

GOTTESMAN, R. et al. *The Norton Anthology of American Literature*. Shorter Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1980.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Poesia. Lisboa: Guimarães editores, 1980.

_____. *Cursos de estética*, Volume II; Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HENRIQUES, C.C. *Literatura: esse objeto do desejo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1997.

HOLLANDA, H. B. de. *A poesia marginal*. 2011. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=559>> Acesso em: 25 jul. 2012.

HOLLANDA, H. B. de; PEREIRA, C. A. M. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril educação, 1982.

HOLLANDA, H.B.de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2007.

JOUBE, V. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

JUNQUEIRA, I. *Ana Cristina Cesar: a vocação do abismo*. In: O Estado de S. Paulo, São Paulo, 03 jan. 1987.

KHÉDE, S.S. (Org.). *Os contrapontos da literatura: arte, ciência e filosofia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

LIMA, R.H.S. da C. *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 1993.

LOPES, A.J. *Estética e poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

MALUFE, A.C. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 2006.

MARCHI, T.; FRANCHETTI, P. Ana Cristina Cesar e a poesia marginal. *Revista Língua, Literatura e Ensino*, v. IV. Maio/2009. p. 385-94.

MARCONI, M. de A. *Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados*. 2.ed. São Paulo: Atlas, 1990.

MELO NETO, J. C. de. *"Poesia e composição": a inspiração e o trabalho de arte*. São Paulo, 1952.

MENDONÇA, A.S.; SÁ, A. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Ed. Antares, 1983.

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

NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PAZ, O. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PEREIRA, C. A. M. Poesia marginal: literatura e cultura nos anos 70. In: *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

_____. *Retrato de época: poesia marginal, anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PESSOA, F. *Cancioneiro*. 1934. Disponível em: <<http://www.insite.com.br/art/pessoa/cancioneiro/index.html>> Acesso em: 17/Mar/2010.

_____. *Páginas de doutrina estética*. 2a. ed. Lisboa: Editorial Inquérito, s/d.

_____. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. 2. ed. Lisboa: Editora Ática, s/d.

PICON, G. *O escritor e sua sombra*. Trad. Antonio Lazaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

PINHEIRO, P. Poesia e filosofia em Platão: a noção de entusiasmo poético. *Anais de Filosofia Clássica*, v. 2, n.4, 2008. ISSN 1982-5323.

PIMENTEL, B.A.F. *Paul Valéry: estudos filosóficos*. Tese (Doutorado em Filosofia). USP. São Paulo: 2008.

POE, E. A. *The Philosophy of Composition*. Graham's Magazine, Boston, vol. XXVIII, no. 4, Abril 1846, p.163-167. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>> Acesso em: 17 ago. 2009.

_____. *Eureka*. 1848. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/editions/eurekac.htm>> Acesso em: 17 maio 2011.

POUND, E. *A arte da poesia: ensaios escolhidos de Ezra Pound*. Trad. Heloysa de Lima Dantas; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

PÜSCHEL, R. de S. Mallarmé: a poesia sob o signo do estilhaçamento. *Itinerários*, Araraquara, n. 26, 2008.

REDMOND, W.V. *O processo poético segundo T. S. Eliot*. São Paulo: Annablume, 2000.

RÉGIS, S. *Literatura como ciência*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 1996.

RODRIGUES, L. G. Ana Cristina Cesar: não tão marginal assim. *Diálogo e interação*, Cornélio Procopio, v. 5, 2011. ISSN 2175-368.

ROSSET, C. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão; Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SALVINO, R. V. Ana Cristina Cesar: entre o eu e o outro. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 19. Maio/Jun. 2002. ISSN 1518-0158.

SANTIAGO, S. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

STEIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de LOURO, R.C. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972.

SÜSSEKIND, F. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.

TAVARES, H. U. da C. *Teoria literária*; 7a. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia*. Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.