

O CORPO POÉTICO NA OBRA DE ANA PAULA TAVARES E DE ANA CRISTINA CÉSAR

THE POETICAL BODY IN ANA PAULA TAVARES' AND ANA CRISTINA CÉSAR'S WORKS

Carolina de Azevedo Turboli
Mestranda da F. Letras da UFRJ

<http://dx.doi.org/10.17074/2176-381X.2015v13n2p41>

RESUMO: Este artigo visa iluminar a poética de duas vozes femininas – uma angolana, outra brasileira – sob o prisma do corpo poético e sua contraface como corpo feminino. Desta forma, serão estudados os elementos que propiciam o ato de fala que transforma o poema em corpo, bem como as questões transversais à voz feminina na poesia e seus contextos sócio-históricos.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; feminino; poética; Ana Cristina César; Ana Paula Tavares.

ABSTRACT: *This article aims at enlightening the poetry of two female voices – the first one Angolan; the other, Brazilian - through the prism of the poetic body and its counterface as female body. Therefore, it will be analyzed those elements that allow this speech act that turns the poem into a body as well as the issues that pervade both the female voice in poetry and its socio-historical contexts.*

KEYWORDS: *body; feminine; poetry; Ana Cristina César; Ana Paula Tavares.*

as palavras escorrem como líquido /
lubrificando as passagens ressentidas
(CESAR, 1998, p.87)

1. O Feminino do Corpo do Poema

A questão do feminino, ou do que é o feminino, ainda se faz ouvir na Literatura por infindáveis razões histórico-culturais. Há uma minoria de mulheres produzindo literatura – ou, ao menos, um mercado no qual se encontra pouca literatura de autoria feminina – e, por outro lado, muitos arquétipos femininos dentro da literatura. Trocando em miúdos, há muito mistério em torno do que é feminino (enquanto um universo místico e plural de sentidos impenetráveis), mas o mesmo é, em geral, transcrito pelo gênero masculino. Portanto, a mulher figura como objeto do texto e não como voz-condutora ou porta-voz. Essa, talvez, seja uma questão primordial.

A discussão mais recorrente em artigos que versam sobre a poesia de autoria feminina questiona se esta deve estar estritamente vinculada ao fato de

estar sendo produzida por uma mulher. Existe algo que podemos identificar como feminino que seja abrangente e produtivo para o estudo teórico de todas as autoras? Pela diversidade da produção e pelo recorte diacrônico que atravessa muitas gerações de mulheres, entendemos que não há um campo semântico ou ontológico para o feminino comum em toda e qualquer autora. Há, sim, uma preocupação ou escolha por abordar o ser-mulher (ou devir-mulher, no conceito de Deleuze e Guattari) em boa parte da produção literária feminina – muito provavelmente pelas inúmeras razões histórico-culturais que colocam à margem ou em xeque a questão do ser feminino.

Em nosso recorte, trabalharemos o feminino entendido como adjetivo; um corpo feminino de poema, “alma telúrica” dos universos cósmicos de Bachelard. Como disse Ana Cristina César, “[...] Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento que isso. Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra” (CESAR, 1999, p. 269).

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

(CESAR, 1998, p. 60)

O que fica no poema-corpo é o próprio corpo que pode ter partes físicas de corpo ou ser corpo sem órgãos; é possível que se transforme em corpo através de atos de fala que são concretizados no justo momento em que são enunciados no poema. Como corpo de poema, é e não é corpo; é corpo de texto, sua matéria é a palavra, mas a palavra resguarda a magia do Verbo bíblico, que realiza e é aquilo que descreve. Há nesta poética um erotismo pelo corpo do verbo. Embora toda criação nasça de uma ideia, anterior a isso, toda criação é desejo e o desejo é um componente de Eros porque é vida e existência. Sendo assim, o desejo de existir do poema configura um desejo latente no corpo do poema que muitas vezes pode ser confundido com um erotismo pelo sexo e não pela palavra e pelo ato de escrever – ou “*escreviver*” –, ato que gera vida, vida que ganha corpo. Um corpo que é feminino, o feminino marcado pelos ciclos biológicos do gênero e pelas marcas culturais; um feminino que apresenta um universo inesgotável de imagens isomórficas que brotam de referências literárias em todos os cantos do mundo; um

feminino, por fim, que surge através dos afetos – “aqueles que dizem o que pode um corpo, qual a sua potência” (MALUFE, 2006, p.76).

O estudo dos indícios deste corpo feminino, precisamente nas obras de Ana Cristina César e Ana Paula Tavares, visa desbravar um determinado fazer poético que perpassa o corpo e que não necessariamente torna este um elemento de toda a poética feminina. Outras poetisas como Adélia Prado e Hilda Hilst também podem ser estudadas através dos elementos que aqui se comentam. Naturalmente, trabalhar com estes elementos, ainda que assumindo a potência do inconsciente na poesia, é *brinciar* com as diferenças também biológicas, mas, sobretudo, sociais que já existem em nossa sociedade e que nestas poéticas se deflagram, por vezes, em forma de denúncia.

2. O Encontro entre as Poéticas de Ana Cristina César e Paula Tavares

A intimidade é o espaço poético do homem.
(FARIA, 2007, p.141)

Ana Cristina César – poetisa, jornalista e acadêmica – nasceu em 1952 e se tornou conhecida pelo seu diálogo com gêneros marcadamente íntimos como a carta e o diário. Segundo ela, gêneros nos quais a mulher se inicia na Literatura; gêneros caseiros, que versam sobre temas íntimos; gêneros que parecem sempre desejanter de um interlocutor que geralmente está interdito. Em um eterno deixar pistas, há poemas que mais parecem fragmentos de algo maior; cartas que provocam uma estranha recepção porque são despidas da característica de conhecer o emissor/receptor que nos permite compreender uma carta e a alternância de tom dentro de um mesmo texto. A poesia de A. C. C. é um eu lírico feminino que por vezes se corporifica, às vezes permanece só metonímia e, em outros, só voz de desejo, como em:

Não sei desenhar gato.
Não sei escrever (o) gato.
Não sei gatografia
Nem a linguagem felina das suas artimanhas
[...]

(CESAR, 1998, p. 74)

Paula Tavares é poetisa angolana, nascida também em 1952, ligada à geração da pós-independência. Seu fazer poético ficou muito conhecido por transpor os limites da poesia que era então feita no seu país, de cunho marcadamente político e/ou ideológico, para penetrar nas fronteiras do corpo, da carne, do ser mulher ou só do *ser*. Não à toa, seu primeiro livro se denomina *Ritos de passagem*, muito conectado à Natureza e aos ciclos femininos, tanto os naturais quanto os impostos pela cultura. Publicado em 1985, esse faz referência aos ritos iniciáticos da vida adulta principalmente da mulher. Neste primeiro livro, a poetisa dedica uma série de poemas às frutas típicas de sua região. Neles, há uma erotização que ganha corpo (de fruta) e elementos arquetípicos da sexualização do corpo feminino. A exploração sinestésica faz com que o olho e a mão do leitor se sintam invasores do corpo do poema:

A MANGA

Fruta do paraíso
companheira dos deuses
as mãos
tiram-lhe a pele
dúctil
como, se, de mantos
se tratasse
surge a carne chegadinha
fio a fio
ao coração:
leve
morno
mastigável
o cheiro permanece
para que a encontrem
os meninos
pelo faro.

(TAVARES, 2012, p. 33)

A carne “chegadinha”: o poema para quem o procura pelo cheiro. Qual a semelhança entre essas duas mulheres que, em países diferentes, procuram a transgressão de linguagem no texto? Ana Cristina César ficou conhecida como poeta marginal por transcender fronteiras no fazer poesia em formas não nomeadas, fragmentárias e com cheiro de intimidade, que camuflavam a tamanha erudição da poetisa e a vastidão de referências, não só literárias, a que seu texto se prestava. Embora o tema do feminino (e do Feminismo) a tenham interessado muito e suscitado, inclusive, seu interesse acadêmico na área da Literatura, não podemos afirmar que fazia, por isso, uma poesia

militante. Tampouco Paula Tavares demonstra explicitamente um compromisso político com a militância feminista, embora salte o cercado em um poema paradigmático do livro *Ritos de passagem*:

Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
maldita necessária
conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre
mal existe

Hoje levantei-me cedo
pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto

VOU
para o sul saltar o cercado
(TAVARES, 2012, p. 55)

Aqui o corpo da mulher aparece aceso, desmantelado, desossado (será que cuidadosamente?). Partes do corpo feminino são ditas (*meio pulmão respira em ti*) e, ao fim, ele está pintado de tacula, fruto cuja tinta vermelha é usada na tradição angolana para festas de iniciação feminina. Vale observar como o corpo parece responder às violências emocionais ao qual o eu lírico feminino é submetido, como se o corpo do poema fosse o retrato de Dorian Gray.

Há, também, um interlocutor: *dessossaste-me*. Em muitos textos da poetisa há um interlocutor-homem que parte, recriando uma Penélope que envelhece sem charme e, na maioria das vezes, sem esperança do retorno de um Ulisses. Não há nomes, não há Ulisses. Já em Ana Cristina, o interlocutor é um mistério inaudito e, no entanto, no título do livro de estreia, ele está enunciado no pronome: *a teus pés*. Como aponta Inocência Mata no prefácio à antologia *Amargos como frutos*, publicada pela Editora Pallas, embora tudo neste primeiro momento poético de Paula Tavares faça referência ao universo campesino e mítico da mulher que é iniciada, há uma transgressão que

perpassa a obra, podendo ser o próprio desejo do fazer poético, já em si ato socialmente transgressor. Um poema que se faz corpo e desejo e que enuncia e anuncia imagens de um campo feminino sem amarras impostas culturalmente, com todas as dores e as delícias inerentes a esse devir.

Vale notar que o corpo desses poemas é permeado pelo afeto. Há um afeto de linguagem¹, um afeto pelo que se deixa afetar, um poema que toca (ou pretende tocar) o outro quando este outro é diretamente referido e a linguagem para tocá-lo é como esta voz ao pé do ouvido deflagrada no poema para Judas:

Escuta, Judas.
Antes que você parta pro teu baile.
A morte nos absorve inteiramente.
[...]
Desfraldar pendengas: te desejo.
Indiferença fanática ao ainda não.

(CESAR, 1998, p. 78)

O desejo aparece em referência explícita ao interlocutor e o corpo se torna afeto, ato de fala: *te desejo*. Assim também conversa, intimamente, o eu lírico feminino de Paula Tavares no poema acima – *Desossaste-me* – que sabemos tratar de uma mulher por conta dos rituais que pratica no poema; rituais que pertencem à cultura tradicional de sua região (Huíla) e que falam de uma transformação em mulher a partir do rito². Há uma erotização, que é explicitada nos dois textos, pelo viés de Thanatos, já que versa sobre a morte, mas que pode ser entendida como a morte na linguagem. Em outro poema de Tavares também se lê uma espécie de morte erótica que se realiza pela palavra, fazendo referência direta ao verbo criador:

ALPHABETO

Dactilas-me o corpo
de A a Z
e reconstróis
asas
seda
puro espanto
por debaixo das mãos
enquanto abertas
aparecem, pequenas
as cicatrizes

(TAVARES, 2012, p. 59)

Qual corpo é apalpado? Será também feito de letras o corpo da gente e/ou será o eu lírico tão autoconsciente de sua realidade de poema que se configura já em palavras? O texto sempre se quer mais do que texto porque, a partir do momento em que passa a existir, é vontade de potência. Vontade de potência cuja maior força é imaginativa, através de suas imagens infinitas e do universo sensorial que constroem a ilusão do corpo até que ele se torne real. Também em Ana Cristina aparecem os cheiros e o poema como espaço físico da força imaginativa:

SETE CHAVES

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passionai, 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, 1984, p. 40)

De saída, há dois levantamentos possíveis. “Nem te conheço” (v. 9) dialoga diretamente com esse interlocutor desconhecido – é um interlocutor que desossa? “É daqui que tiro versos” (v. 11), uma festa, mas o *aqui* ainda é o espaço-corpo do poema. Vemos diversos elementos que remetem à sutileza, à elegância; *gaufrettes*, luvas, pecados de seda. No corpo de ALPHABETO também há seda e, no entanto, o ato de “dactilar” parece uma invasão. Percebemos o corte afiado que esta aparente suavidade parece provocar. Assim também se reflete a brutalidade que Paula Tavares imprime em seus poemas, ainda que a voz soe delicada e íntima. Esta poética parece rondar um corpo que é sempre invadido, que é penetrado sem pedir licença, como se a voz íntima prescrevesse um conhecimento que não existe. Na poesia, tudo é fingimento. E, por isso, brinca o poema: nem te conheço. Mais uma referência aos estereótipos relacionados ao universo feminino e a sua “grande história passionai”. Um feminino que quer se desvincular de sua prisão semântico-social: não sou dama nem mulher moderna. Entretanto, o jogo da intimidade: “a

origem que não confesso” (v. 12). Porque o tom íntimo dos poemas pode causar no leitor uma espécie de transparência de alma que confunde o eu lírico com o poeta, o corpo do poema com o corpo da mulher que o subscreve. Nas palavras de Pietrani:

Confirmando a ideia lançada por Ana Cristina acerca do livro como produtivo, fecundo, “castelo de alusões” e “floresta de espelhos”, as interpenetrações alegóricas sobre o feminino neste poema de Plath, no que tange à figura da mulher associada a elementos da natureza e de seu próprio corpo, sustentam o ciclo da fecundação e, na presença da morte, o retorno à vida: a mulher que, numa espécie de contrafecundação, com sua morte, envolve, suga e torna-se início.
(PIETRANI, 2009, p. 135)

Esta possibilidade de renascimento decorre do ato de escrever, da criação. Dentro do poema – do corpo do poema – tudo é possível. Morre-se e se renasce em um mesmo poema. Os ciclos se confirmam tal qual é próprio da Natureza, mas as apropriações do corpo da mulher não se devem confundir com uma mimese do corpo feminino. É do corpo do poema, agora, que se tratam os ciclos. A apropriação da linguagem poética faz um movimento irreversível, tomando tudo para seus próprios ritmos, depois do rito que faz a palavra surgir. Em conferência, Ana Cristina cita Walt Whitman, traduzindo livremente um poema de “Leaves of Grass”:

Amor, isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos...”. Olha só, “eu caio das páginas nos teus braços”, é um homem que, de repente, ele assume esse desejo de que o texto não seja meramente texto. Infelizmente ou talvez felizmente – é esse o mistério, como você falou – um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos, ele não... Ele não coloca o desejo no sentido... [...] Não, ele é tão concreto.
(CÉSAR. *Apud*: FREITAS FILHO, 1993, p. 201)

Desta forma, vemos que a silhueta do corpo do poema é uma escolha do poeta e, por vezes, uma armadilha para o leitor que, no momento em que está de acordo com a ilusão linguística construída pelo autor, vê tornar-se real o corpo do texto que ele segura nas mãos. Tanto a erotização do corpo do poema quanto a escolha da silhueta feminina para estas poéticas são elementos formais de trazer a questão do ser-mulher para o universo poético

por diversos motivos, inclusive por ser este o espaço primordial de liberdade para qualquer poeta. Ou seja: se há opressão no espaço poético, ele vem como forma de expressão – de denúncia. Em Paula Tavares, há uma mulher, cujo corpo é tatuagem de violências e partidas, bem como de partos e velhices; em Ana Cristina César, o eu lírico está aos pés do interlocutor, mas sempre se escondendo, quando não o está matando como no poema do Judas. Portanto, podemos pensar que essas escolhas formais estão associadas a atos de transgressão.

3. O Desejo, o Corpo, o Movimento: a Transgressão

Podemos notar nos poemas já analisados que as duas poéticas contempladas se movem através do desejo, desejo que se corporifica. Mais uma vez, retomando as forças imaginativas de Bachelard, podemos dizer que ambas as poetisas trabalham com caleidoscópios de imagens próprias de suas poesias, que se repetem e se transfiguram, mimetizando-se em outras. Enquanto Paula Tavares traz as referências de um mundo concreto que interioriza intimamente – as frutas, o gado, a vaca, a tacula, a Huíla, a massala –, Ana Cristina faz o contraste entre as sensações íntimas que se vão refletindo e ganhando cor e corpo com as referências intelectuais do mundo de fora.

À parte as diferenças temáticas e contextuais, ambas apresentam um eu lírico transgressor. Há uma traição que precisa acontecer de forma tão inevitável quanto na tragédia grega, seja na voz de uma mulher jovem que se entrega ao escravo – e não ao rei – em Paula Tavares, seja na fala da outra que está “bonita que é um desperdício” em plena noite de Natal, estreando um “bico fino que anda feio”; as duas parecem caminhar em um sentido trágico, fatal. E, ainda assim, se movimentam: com desejo. Conforme já mencionado sobre os ciclos, a poetisa angolana tem muitos poemas que usam os significantes comumente associados à mulher para corporificar os seus sentimentos, como a lua, que batiza um livro publicado em 2000 com outro signo também feminino, a água: *O lago da lua*. Neste, se vê o movimento da tragédia no corpo feminino:

COLHEITAS

De dez em dez anos
cada círculo
completa sobre si mesmo
uma viagem
nasce-se, brota-se do chão
e dez anos depois o primeiro
forma-se espera e cai
por gravidade
ao vigésimo oitavo dia

entre dez e dez anos
prepara-se
para a semente
a terra
aos vinte surge
o arado
a chuva
o sorriso

ALGUNS DEZ ANOS DEPOIS
ESPERA-SE O FIM
de vinte e oito
em
vinte e oito dias

(TAVARES, 2012, p. 53)

Pode-se dizer que não há transgressão aparente no relato poético dos ciclos menstruais (e por que não amorosos?) da mulher: o arado; a chuva; o sorriso. Tratada como terra, essa mulher floresce e depois espera o fim dentro do seu ciclo semelhante aos da lua: de 28 em 28 dias. Sutilmente, o tema da espera é retomado: o verbo é usado duas vezes no poema. No entanto, a crueza e o ato poético são, em si, no contexto angolano, a própria transgressão. Retomando a fala de Ana Cristina, são imagens femininas que modificam o universo semântico do romantismo a respeito do corpo da mulher. Isto nos faz entender que o *devoir mulher* sobre o qual nos esclarece Deleuze e Guattari não trata de uma negação de elementos ou situações do cotidiano feminino, tampouco da negação das características geralmente atribuídas à mulher, como o excesso de sentimento e a “histeria”. Sobre a histeria, os dois filósofos ainda nos esclarecem como sendo um excesso de presença, enquanto Ana Cristina nos lembra em “Escritos no Rio/ Ana Cristina César” que *histero* é etimologicamente equivalente a útero, órgão inerente à fisiologia feminina, talvez o maior ícone de diferenciação biológica. Não é preciso negar para transgredir. A construção e a presença em um espaço poético, ou seja, a inauguração de um lugar próprio para sua poética e para a expressão de seu

universo individual (ou coletivo, como em Paula Tavares) podem ser o primeiro passo para a transgressão. A dicção própria que as duas autoras inauguram – uma, entre o Rio e os seus termos em inglês; a outra, entre a Angola “de Portugal” e sua região Lubango ainda muito tradicional – usa elementos do cotidiano da mulher para “pular o cercado”. Para Ana Cristina, o cotidiano da mulher começa com o gênero epistolar e os diários. Para Paula Tavares, com os ritos iniciáticos que caracterizam sua região. Há algo de escancarado que contrapõe, talvez, a discrição que é esperada culturalmente de uma mulher. Embora haja mistério e sombras no discurso fragmentário que pode ser encontrado nas duas, uma transparência linguística e imagética pode funcionar como ponto de choque:

NOITE CARIOCA

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio.
Atravanco na contramão. Suspiros no
contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta
do mundo: essa que não tem nenhum segredo.
(CÉSAR, 1984, p. 42)

A mulher mais discreta do mundo é aquela que não tem nenhum segredo, segundo Ana Cristina. Parece funcionar ao contrário para poesia, nada discreta, que nunca se revela mesmo quando diz que sim. A intimidade de verdade, aquela biográfica, também não se deixa revelar, por mais que o poema gere essa ilusão. A este respeito, funciona outro poema da poetisa carioca, citado nas palavras de Anélia Pietrani, na página 6 deste artigo: “e livrando / castillo de alusiones / forest of mirrors” (CÉSAR, 1998a, p. 60).

Ainda fazendo referência à Pietrani, o “livrar”, que pode ser tanto “libertar-se de quanto tornar livro”, faz do desejo poesia e, assim, transgride, transcende, mesmo que seja diálogo de surdos ou atravanco na contramão. Ana Cristina diz sobre sua poesia: “Não é nem racional nem irracional: é muito construída, muito penosa” (como a gravidez?). Aquele desejo, vale dizer, é materializado durante um longo processo de espera e de tessitura que aparecem em uma e em outra. Ou seja, a espera e o desejo caminham juntos, um alimentando o outro, e os dois alimentando a poesia. Não há, portanto, negação de mulher, de Penélope, de sangramentos ou de amores: a transgressão está no cerne do desejo que se corporifica poema; que se

escancara e se desdobra através dos temas que denunciam a opressão dos espaços destinados à mulher. Somente no poema é que estes espaços são infinitos e ordenados por essa voz feminina, íntima e nada suave.

4. O Feminino

Por fim, as questões sobre o feminino não se encerram – nem devem. Há os muitos debates sócio-culturais e há as questões próprias da Literatura – tanto a respeito do número de mulheres escritoras quanto do feminino que se inscreve literário. Há, por fim, um imaginário mítico a respeito da mulher e dos seus papéis que faz parte da nossa sociedade, que permeia o inconsciente coletivo e que retornará na produção de homens e mulheres através de questionamentos, releituras, refutações. Este imaginário a respeito da mulher rodeia os elementos mais básicos da sua existência, como sua puberdade, seu sexo, seu sangue, sua capacidade de engravidar e o seu dito lado sensível, algo para além do mundano. Talvez, se sabe, por sua voz ter sido silenciada e seus direitos tolhidos, por sua presença ter sido isolada quando grávida, menstruada, doente ou viúva, muito do universo feminino transfigurou-se em mistério na História da Literatura. Mistério que, muitas vezes, atravanca a voz feminina, impondo sobre ela, antes mesmo de se pronunciar, atributos e questões que a fazem sentir o fardo: “vai carregar bandeira. / Cargo muito pesado pra mulher, / esta espécie ainda envergonhada”. (PRADO, 1991, p. 11) – disse a voz poética de Adélia Prado. Essa e outras, como a também brasileira Hilda Hilst, trazem o fardo para o cerne do poema; e brincam, e passam por cima, e falam como homem e como poeta. Na poesia, há sexo? Para Ana Cristina, muitas vezes, quando escreve é homem. Brincadeira ou não, não é o sexo da voz que fala – é o que fala, o sussurro, os ciclos, o eu lírico que se faz de mulher e vem cantar seu mundo e sua histeria – a dor e a delícia de ter útero. Constatamos que as poéticas em questão passam por esse rio, falam sobre essas águas e fazem parte da construção desse *dever mulher*.

Não há palavra. Para dizer o real na linguagem, a linguagem no real, não há palavra. Se algum dia um escritor disser essa palavra, o mundo enlouquece. Em um segundo, todos viraríamos psicóticos. E é por não ser possível dizê-la, lembrava Barthes, que há a literatura, sua tensão, sua utopia, seu fracasso essencial. Não há a palavra. Mas há palavras - e seus arranjos imprevistos que se dirigem à transgressão dessa lei constitutiva. Dirigem-se, tensionam-se e, embora fracassem, ao mesmo tempo conseguem trazer à superfície

um eco enigmático da palavra proibida. Cada vez que ouvimos esse eco, o mundo balança como a linha vermelha pela passagem dos carros, como o Maracanã pela alegria dos homens.

(BOSCO, 2007, p. 7)

NOTAS:

¹ A questão dos afetos foi discutida na disciplina A TRAMA DOS AFETOS E DA HISTÓRIA EM OBRAS LITERÁRIAS E FILMES AFRICANOS EM LÍNGUA PORTUGUESA, ministrada pela Profa. Carmen Tindó Secco, na Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ, no primeiro semestre de 2014.

² Remete-nos à frase de uma voz feminina por excelência – Simone de Beauvoir –, que se tornou lema feminista: “Não se nasce mulher; torna-se.” (BEAUVOIR, 1980, v. 2, p. 9)

REFERÊNCIAS:

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2.

BOSCO, Francisco. “Gramatofilia”. Prefácio. In: PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida* (poesia reunida, 1993 – 2007). Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2007.

CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Inéditos e dispersos*. Organização de Armando Freitas Filho. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs 4*. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. “Bachelard e a permanência da poética”. *Tempo Brasileiro*. V. 171, p. 53-74. Rio de Janeiro, 2007.

FOGEL, Gilvan. “Apresentação”. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

FREITAS FILHO, Armando (Org.). *Escritos no Rio – Ana Cristina César*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, UFRJ, 1993.

HELENA, Lucia (Org.). *Literatura, intelectuais e a crise da cultura*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria; CNPq, 2007.

MALUFFE, Anita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina César*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

PIETRANI, Anélia. *Experiência do limite: Ana Cristina César e Sylvia Plath: entre escritos e vividos*. Niterói: EdUFF, 2009.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

TAVARES, Paula. *Amargos como frutos* (poesia reunida). São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Brasiliense; UFRJ, 2012.

Texto recebido em 30 de novembro de 2014 e aprovado em 2 de outubro de 2015.