SYLVIA E ANA – UM ESCREVER ENTRE ELAS

Anélia Montechiari Pietrani[1]

RESUMO
Para além da reducionista visão biografílica que poderia caracterizar o estudo comparativo entre as poetas Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar, este ensaio tem por objetivo estudar o poema "Ariel", do livro homônimo de Plath, publicado originalmente em 1965, e "Arte-manhas de um gasto gato", um dos textos da série de poemas gatográficos de Ana Cristina publicados postumamente em *Inéditos e dispersos*, em 1985. O trabalho toma como ponto de partida o diálogo intertextual que as duas poetas estabelecem com a tradição literária, a fim de buscar formas de reflexão sobre a estratégia de construção dos poemas, bem como sobre a significação da produção poética como memória, leitura e escritura.
Palavras-chave: Intertextualidade; leitura e escrita; Sylvia Plath; Ana Cristina Cesar.

ABSTRACT
Further from the reductionist biographical view that could characterize the comparative study between Sylvia Plath and Ana Cristina Cesar, this essay aims at studying the poem "Ariel", from the book of the same name written by Plath, originally published in 1965, and "Arte-manhas de um gasto gato", one of the texts in the series of cat poems written by Ana Cristina, published posthumously in the book *Inéditos e dispersos*, in 1985. The work takes as a starting point the intertextual dialogue that the two poets established with the literary tradition, in order to seek ways of reflection on the poetry construction strategy, as well as on the meaning of poetic production as memory, reading and writing.
Keywords: Intertextuality; reading and writing; Sylvia Plath; Ana Cristina Cesar.

A poeta norte-americana Sylvia Plath suicidou-se no frio inverno de Londres aos 30 anos. A poeta carioca Ana Cristina Cesar suicidou-se no triste outubro do Rio de Janeiro aos 31 anos. Há, porém, mais coisas entre a poesia de Sylvia Plath (1932-1963) e a de Ana Cristina Cesar (1952-1983) do que sonha nossa vã capacidade crítica sobre o suicídio cometido no auge da juventude, da beleza e no prenúncio da fama.

[1] Professora de Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ e Coordenadora do NIELM (Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura) da FL/UFRJ. Doutora em Literatura Comparada pela UFF (2005) e Mestre em Literatura Brasileira pela mesma universidade (1998). E-mail: aneliapietrani@letras.ufrj.br.

Ler a produção das duas poetas é revelador da consciência da complexidade do processo de construção poética instaurada pela linguagem literária. Nos entrecaminhos da escrita sobre a dor, o amor, a violência, o eu em fragmentos, nos instantes e espaços (sempre tênues) da confissão e da ficção (talvez melhor fosse dizer confiçção), poemas de Sylvia e Ana abrem-se a discussões sobre a voz poética da mulher, em consonância à reflexão sobre a tradição na literatura (notada e canonicamente masculina) e as respostas que encontram para o diálogo e a ruptura com a tradição, no falar poético muito próprio de cada uma.

Tanto Sylvia Plath quanto Ana Cristina tiveram que se debater sobre um cânone (ainda que não exatamente tradicional, uma vez que contemporâneo a elas) pesado: Plath com a impessoalidade eliotiana; Ana Cristina com a antilírica cabralina e o formalismo concretista. A resposta das duas foi, curiosamente, muito semelhante. Enquanto Plath revisitava a poesia de Eliot que se opunha ao estereótipo romântico, na figuração de um, por exemplo, J. Alfred Prufrock austero, detalhista, conservador, Ana Cristina observava a afirmação de uma imagem de poeta como engenheiro ou arquiteto, através da negação (convém dizer questionamento) de um sujeito lírico, nos moldes da poesia do maior poeta brasileiro da segunda metade do século XX e da concepção tecnicista de vanguarda dos anos 50.

Em ambas, pode-se notar a preocupação com a construção de um sujeito lírico não apenas como *persona* para uma finalidade poética mas também existencial: a relação do poema, o seu sujeito e o mundo. Esse desejo de construção de uma personalidade poética mantém forte relação com a permanência pela escrita, cuja preocupação, em Sylvia Plath, se percebe nestas "Last words", poema publicado em *Crossing the water*:

> They will wonder if I was important.
> I would sugar and preserve my days like fruit!
> My mirror is clouding over –
> A few more breaths, and it will reflect nothing at all.
> The flowers and the face whiten to a sheet (PLATH, 1971, p. 40).

Plath termina esse poema com a imagem de Ishtar, deusa da fecundidade. Porém, todo o texto faz referência ao estéril, o que também se verifica no fragmento acima, em que, contrariamente ao desejo de adoçar seus dias, numa possível ironia com o apodrecimento das frutas, o que o eu lírico constrói é um espelho embaçado até não refletir mais nada: ou apenas uma imagem embranquecida na folha de papel. Assim, assume sentido a dúvida lançada em discurso indireto no primeiro verso do trecho citado: eles se perguntarão se eu fui importante.

Nos diários de Plath, são muitos os momentos em que a poeta norte-americana aponta seu "problema": "Falta de imagens vigorosas, de ideias novas. Excesso de vínculos subconscientes com clichês e combinações batidas. Insuficiência de originalidade. Muita adoração cega dos poetas modernos, pouca análise e pouca prática" (PLATH, 2004, p. 108), ao que acrescenta os nomes dos autores pelos quais sente atração: Amy Lowell, Elinor Wylie, e. e. cummings, T.S. Eliot, Achibald Macleish, Conrad Aiken. Em outras partes, nas receitas de escrever dirigidas a si mesma, alguns meses depois de revelar que precisava escrever "por ter um ímpeto de me destacar num meio de traduzir e expressar a vida" (PLATH, 2004, p. 216), adverte(-se) que, "se não consegue pensar nada externo a você, não é capaz de escrever" (PLATH, 2004, p. 218), com significativo grifo na palavra "externo". Tudo isso, no entanto, colocando-se matematicamente sujeita à produção escrita: escrever três páginas por dia, estar em atraso de cinco páginas por dia... Mas a fórmula, se há e se a encontrou, Plath a registrou na entrada do dia 23 de abril de 1959: "Como superar

minha ingenuidade na escrita? Ler outros autores e pensar muito. Nunca me afastar de minha voz, como a conheço" (PLATH, 2004, p. 552).

Também revelando a obsessão pela busca da escrita (constante e reconhecida), Ana Cristina Cesar, confundida com a *persona* de Emily Dickinson, diz em uma carta dirigida a Heloisa Buarque de Hollanda:

> Escrevia umas coisas que eu estou adorando (eu quero fazer prosa, contar histórias, sintaxes coleantes, 'Going-to-her!/ Happy-letter! Tell her – / Tell her – the page I never wrote! / Tell her, I only said the syntax – / And left the Verb and the Pronoun – out!' – Emily Dickinson.) Tem uma coisa meio decadente, um ritmo narcisista com ironia sacaneando o *pathos*, Sylvia Plath é muito bom mas sai, azar! *And please* não fica puta porque eu fico fazendo literatura, cartas inclusive (CESAR, 1999, p. 57).

Esse fragmento, em complemento a outros trechos da mesma carta, em que Ana – sob a informação de que foi fazer uma viagem – usa o pretérito imperfeito (ficava chorando, ia, ficava tomando, saía, fazia), deixa o leitor em dúvida sobre se ela escreveu realmente ou desejava escrever: o imperfeito pode ter sido tomado pelo uso do futuro do pretérito, o que é muito comum na linguagem coloquial. A dúvida se confirma também, porque Ana Cristina diz estar fazendo literatura o tempo todo, até nas cartas inclusive. De todo modo, interessa-nos aqui a preocupação da poeta nessa busca pela escrita, revelada pela citação de Dickinson: a página que nunca escreveu.

Ao trabalharem a questão crítica e esteticamente acerca da produção poética como leitura de outros autores e construção de uma voz poética própria, Ana e Sylvia recuperam, de certa forma, a preocupação de Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, que diz:

> Pensei naquele cavalheiro idoso, já morto, mas bispo, acho eu, que declarou ser impossível a qualquer mulher, do passado, do presente ou por vir, ter a genialidade de Shakespeare. Ele escreveu aos jornais a respeito. Disse também a uma dama que o consultou em busca de informações, que os gatos, na verdade, não vão para o céu, embora tenham, acrescentou, uma espécie de alma. Quantos pensamentos aqueles velhos cavalheiros costumavam poupar-nos! Como as fronteiras da ignorância recuavam à aproximação deles? Os gatos não vão para o céu. As mulheres não podem escrever as peças de Shakespeare (WOOLF, 1985, p. 61).

A assertiva do tal bispo referido por Virginia Woolf nos coloca, porém, na contramão dos padrões patriarcais que também vigoram no processo de escritura literária, especialmente quando nos perguntamos o que a mulher escreve, sobre quem ela escreve, a partir de quem escreve, que voz "original" tem, sem a "genialidade" de um Shakespeare, que a individualizaria necessariamente, conforme lembram as palavras marcadamente irônicas do livro de Virginia Woolf a esse respeito.

A questão, inicialmente, nos remete ao já antológico e bastante visitado e criticado ensaio de Harold Bloom, intitulado *A angústia da influência*, que trata a questão da influência da tradição como resultado da "angústia" de realização, "*consequências* da apropriação poética, mais que a sua *causa*" (BLOOM, 2002, p. 24. Grifos do autor). A palavra "angústia" empregada por Bloom, a nosso ver, recorda as questões traumáticas e, nesse sentido, beira mais a desprazer que prazer estético, embora o crítico, em novo prefácio à obra, tente defender seu ponto de vista, afirmando que jamais sustentou como argumento, nas obras intertextuais, a presença de um trauma edipiano. Porém, o próprio Bloom – no corpo do livro – assim define a palavra: "[e]ssa angústia, esse modo de melancolia, é a angústia da influência, o terreno sombrio e daemônico" (BLOOM, 2002, p. 75), enquanto mais adiante lembra o termo *influenza* (em inglês,

gripe), associando-o à influência no reino da literatura, a uma espécie de "influxo de uma epidemia de angústia" (BLOOM, 2002, p. 88).

Para Harold Bloom, não parecem importar as relações entre textos propriamente, mas as relações entre imaginações poderosas que empreendem uma luta titânica pela prioridade imaginativa: espécie de *agon* entre poetas fortes, conscientes de sua posteridade, em luta marcadamente viril, máscula, sem tréguas. Assim Bloom compreende os sujeitos intertextuais e, não à toa, reacendendo o mito romântico da genialidade e originalidade, afirma que Shakespeare está fora desse livro, porque ele é, segundo o crítico, único e original, "em grande parte nos inventou" (2002, p. 14), "pertence à era gigantesca de antes do dilúvio, antes que a angústia da influência se tornasse fundamental para a consciência poética" (2002, p. 61).

Construindo um discurso obcecado com a tradição, a "grande tradição" poética anglo-americana, que ele conhece profundamente e seleciona altivamente (convém ressaltar que a seleção é predominantemente masculina), Bloom acaba por descartar uma possibilidade de leitura da tradição que nos parece bem mais significativa. Trata-se da alusão, mesmo simbólica, à experiência literária a partir da relação pai-filho, que recorda a conjunção entre criação biológica e criatividade artística, nascimento humano e poético. Se a Bloom interessa o "grande pai", talvez esteja na hora de pensar no filho, não aquele efebo que se reinventa obrigatoriamente a partir de seu precursor, mas aquele que se torna "o" poeta em um exercício muito próprio de originalidade, individualidade e (re)criatividade, reinventando, inclusive, essas categorias e pondo-as à prova, que é o que nos sugere Virginia Woolf no ensaio anteriormente citado:

> Se vocês examinarem qualquer grande figura do passado como Safo, como Lady Marasaki, como Emily

> Brontë, descobrirão que ela é tanto uma herdeira quanto uma geradora, e que veio ao mundo porque as mulheres passaram a ter o hábito de escrever naturalmente (WOOLF, 1985, p. 142).

Rejeitada a irrefutabilidade da genialidade, reconhecida a condição de "herdeiras e geradoras", fica também descartada a forma de escrita vista como um marco zero, eu-início de tudo, ou como um pretensioso presente autossuficiente que parece se eternizar. Tal constatação é especialmente importante nesta contemporaneidade do predomínio do virtual, homogêneo e global, conforme tem-se procurado caracterizar a pós-modernidade, e colabora para que pensemos o papel da poesia como base de reflexão sobre "a perda tipicamente pós-moderna de qualquer senso de passado, numa contaminação oculta do atual pelo melancólico, um tempo que anseia por si mesmo num impotente refúgio" (ANDERSON, 1999, p. 70). Ainda que se perceba, neste momento (dito pós-moderno) em que vivemos, uma profunda alteração face ao passado, muitas vezes até de esquecimento (proposital) do que nos legou, convém estar ciente do que ele pôde nos oferecer como expectativa para o futuro. Nesse sentido, poesia e memória não estão dissociadas. E isso, parece-nos, tanto Ana Cristina quanto Plath souberam realizar, como o realiza todo grande poeta na relação entre escrita, registro e não-esquecimento.

Não deve ser à toa, decerto, que, em muitos de seus textos, estamos diante de uma poesia presente carregada de passado, principalmente de textos e contextos de Baudelaire, Whitman, Eliot, Pessoa, Bandeira, Jorge de Lima, Drummond, para citar alguns dos autores com quem elas dialogam. É como se quisessem nos alertar de que

é preciso conviver e co-escrever com esse carregado senso de passado e lançar-se em uma escrita própria. Diz-nos Ana, em seu último depoimento[2]:

> é importante ser iniciado [em poesia], porque os textos mais densos da literatura, os que nos satisfazem mais se referem muito a outros textos. Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade (CESAR, 1993, p. 203).

Resgatar textos de outros autores, trazê-los para seu próprio texto e estabelecer com eles uma intensa crítica são a forma que as poetas encontram para construir uma poética pessoalíssima e em estilo próprio, ou seja, é pelo diálogo com o "outro" que o "eu" do escritor se firma. Essa busca e construção se tornam especialmente interessantes, tanto em Sylvia Plath quanto em Ana Cristina Cesar, já que o processo de "imitação" dos outros poetas estabelece relação com o conceito de *mímese*, velho chavão que persegue (e confunde) o caráter do literário.

A *mímese* é uma duplicação do que já "existe" como verdade, conforme a teoria aristotélica segundo a qual a *techné* realiza o que a *physis* não faz e, por isso, a imita. Assim, o processo de escrita das duas é também, pela via da releitura, uma reprodução do que já "é" cânone. Shakespeare, Eliot, Baudelaire, Rimbaud, Drummond, etc. já se tornaram "matéria de poesia". Por isso, descartamos a argumentação de Harold Bloom sobre a angústia que persegue o poeta sujeito às influências. E concordamos com a explicação de Maria Lucia de Barros Camargo acerca das múltiplas vozes presentes no texto de Ana Cristina quando a ensaísta diz que "explicitá-las talvez tenha sido o caminho para conviver com elas. Ou, mais do

[2] Depoimento a estudantes e professores participantes do curso "Literatura de Mulheres no Brasil", no curso ministrado por Beatriz Rezende, na Faculdade da Cidade, no Rio de Janeiro, em 6 de abril de 1983.

que conviver, para se utilizar intensa e criativamente delas" (CAMARGO, 2003, p. 110).

Nesse sentido, podemos afirmar que a produção de Sylvia Plath e a de Ana Cristina Cesar são uma *mímese* do outro-antigo, sem repeti-lo, sem refleti-lo, mas recriando-o em outro, sob o "olhar estetizante" (a expressão é da própria Ana) de um eu. E, quando se pensa em *mímese*, sempre há de se ter em mente a questão do limite entre a verdade e a mentira, a essência e a aparência. Aliás, são muito pertinentes a metáfora do vidro em Sylvia Plath e a da luva em Ana Cristina, pois condensam bem a temática da intermitência entre arte e vida, da transparência e do obstáculo entre o olhar artístico (o secundário) e o olhar real, supostamente verdadeiro (o primário), sem as dicotomias platônicas. A imagem que perpassa o vidro não é mais a mesma porque resulta do processo de refração; a luva que calça a mão impede sua visão ainda que dela permaneça a forma; o eu que assina o texto é também outro, embora estejam ali, ambos, como mão e luva, como imagem e vidro.

Dando encaminhando a nossas reflexões, podemos ainda dizer que o diálogo poético com a tradição que Sylvia e Ana estabelecem, assume valor de potência imagética muito mais de presentificação da escrita e de sua consignação como "herdeiras e geradoras", insistamos ainda com a sugestiva análise de Woolf. A tradição aqui aparece não esquecida ou sublimada no passado, mas como traço, rastro cultural presente e próximo, em camadas sobrepostas, lembrando-nos o conceito de arquivo conforme apresentado por Jacques Derrida em *Mal de arquivo*. Segundo Derrida, sobre ele, o arquivo, e sobre ela, a tradição, existe uma dialética entre pulsão da conservação (memorização, repetição, reprodução, reimpressão) e pulsão de morte (a-ruína, esquecimento, queima, recusa, recalque), em propulsão para o futuro:

> A questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós dispuséramos ou não dispuséramos *já* sobre o tema do *passado*, *um conceito arquivável de arquivo*. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca (DERRIDA, 2001, p. 50).

Há dois caminhos bastante sugestivos para se pensar, considerando as duas poetas em estudo, esse diálogo entre "tradição e talento individual", mesmo que não desejemos expor a fórmula impessoal eliotiana da poesia comparada à reação entre oxigênio e dióxido de enxofre que, na presença de um filamento de platina, forma ácido sulfúrico (Cf. ELIOT, 1989, p. 42-43). Por um lado, essas múltiplas vozes ecoando no texto ressoam a confluência entre forma e conteúdo: a colcha de retalhos assume, agora, forma no fragmento e no caos pós-modernos, espécie de literatura urbana cortada e costurada, interpretação que vem, também, corroborar as experimentações via carga de melancolia que percorre os textos das autoras. A leitura e releitura da tradição estariam, nesse sentido, formando um texto cujo contexto confirma o estilhaçamento pós-moderno: a forma literária se torna estetização do conteúdo fragmentário e caótico da pós-modernidade.

Por outro lado, a polifonia pode também sugerir um questionamento interessante acerca do conceito de autor e dos deslimites de sua categoria, se pensarmos na produção escrita que é feita a partir da leitura. A biblioteca, nesse caso, será o espaço por excelência da tradição e o laboratório da criação como reinvenção; enquanto o papel a escrever será o espaço de indiscrição e exposição de diferentes eus que se encontram em outros eus, formando uma rede de escritas (e de escritores) sem fim. Não devemos esquecer que tal "apropriação" tem ligação direta com a criação (ou recriação) de um eu literário, atitude perseguida pelas duas, repitamos, em um

momento em que a negação da subjetividade parecia estar veementemente confirmada.

Passemos, agora, à leitura de dois poemas que podem ser considerados exemplos elucidativos da questão em estudo: "Ariel", de Sylvia Plath, e "Arte-manhas de um gasto gato", de Ana Cristina Cesar.

Ariel
Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances.

God's lioness,
How one we grow,
Pivot of heels and knees! – The furrow

Splits and passes, sister to
The brown arc
Of the neck I cannot catch,

Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks –

Black sweet blood mouthfuls,
Shadows,
Something else

Hauls me through air –
Thighs, hair;
Flakes from my heels.

White
Godiva, I unpeel –
Dead hands, dead stringencies.

And now I

Foam to wheat, a glitter of seas.
The child's cry

Melts in the wall.
And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red

Eye, the cauldron of morning (PLATH, 1965, p. 28-29).

"Ariel" é o título do poema que deu nome ao último livro organizado por Sylvia Plath e publicado inicialmente em 1965 por Ted Hughes, embora ele tenha retirado alguns poemas dessa primeira edição, contradizendo o registro deixado por Plath a respeito da organização do livro. O poema também recebeu tradução de Ana Cristina Cesar e Ana Cândida Perez.

A concisão de palavras, em sua maioria substantivos, sugere exaustão e conjunção de ideias, o estancamento (*stasis*) mesmo da palavra que abre o poema; os sintagmas entrecortados, desafiados pelo *enjambement*, revelam o dinamismo da força sintética e explosiva do poema; a apropriação e manipulação do material literário e emocional indicam uma aparente desorganização de imagens que fluem como (ou em) alucinação, desafiando a imaginação visual do leitor e alimentando o corte ou os cortes que se sobrepõem.

Algumas informações extratextuais bem como sobre as possibilidades de tradução são relevantes para a compreensão do poema. Ariel teria sido o nome de um cavalo que Plath usava para cavalgar em Devon. Estase, palavra escolhida por Rodrigo Garcia Lopes para a tradução de *stasis*, é uma doença que acomete cavalos a ponto de seus olhos sangrarem, diz o próprio Garcia Lopes, em nota à sua tradução do poema

de Plath (CF. LOPES in PLATH, 1994, p. 101). Ana Cristina Cesar, na tradução que faz do mesmo poema, opta pela palavra "estancamento", que apresenta relação semântica com o termo patológico "estase", o qual, segundo o verbete do dicionário Aurélio, é definido como "estagnação, no organismo, de matérias de consistência diversa, como urina, sangue, fezes, etc.". Essa palavra recorda também, principalmente pela semelhança fonética, o "ecstasy of the animals" citado por T. S. Eliot no texto "Marina" (ELIOT, 2004, p. 222), dos seus *Poemas de Ariel*.

Aliás, é bem demarcada a confluência dessa coletânea de textos de Eliot (por si mesmos, uma colcha de retalhos de citações bíblicas) e o de Plath, por suas sugestões poéticas. A temática do nascimento e da morte, fundidos, é evidente. Coincidentemente ou não, "Ariel" foi escrito em 27 de outubro de 1962, último aniversário de nascimento de Plath. Em "A viagem dos magos", diz o poeta norte-americano: *"I had seen birth and death,/ But had thought they were different; this Birth was/ Hard and bitter agony for us, like Death, our death."* (ELIOT, 2004, p. 210). A conjugação dessas imagens se repete no verso *"Pray for us now and at the hour of our birth"*, na reversão da Oração à Virgem Maria (*Ora pro nobis nunc et in hora mortis nostrae)* feita por Eliot no poema "Animula" (ELIOT, 2004, p. 218). O simbolismo religioso cristão, que percorre a coletânea eliotiana, é desapropriado no texto plathiano. Aliás, é feita uma única referência religiosa em Plath: a própria palavra Ariel, que, em hebraico, significa altar e foi empregada por Isaías para designar Jerusalém, cujo sentido é "Leão de Deus", ou "Coração (Altar) de Deus". Escreve a poeta, no entanto, "God's lioness", o que serve como exemplo de mais uma de suas inversões (ou mesmo subversões), afinal a voz poética não se apresenta como cordeiro/ovelha, pronto/a ao sacrifício, mas como leoa – a voz feminina está em evidência, mas em tom bem mais agressivo e potente do que o esperável por uma ovelha.

Pour, *splits*, *passes*, *cast*, *hauls*, *melts*, *flies*, *drive* são vocábulos usados por Plath que denotam perda, passagem, mudança, que já vem anunciada no *then* que sucede o

quadro estático do primeiro verso ("*Stasis in darkness*"), acentuando-se no decorrer do poema pelo tom de desejo de liberdade da figura que cresce em conjunto (*"How one we grow"*), busca apoio e impulso (*"Pivot of heels and knees!"*) e se lança: os fonemas abertos do verso "Hauls me through air" indicam mesmo o cavalgar livre do cavalo e da "leoa de deus", agora Lady Godiva, só, nua, mulher com os cabelos no ar (a rima entre *air* e *hair* dá conta desse "êxtase", que substitui o "estase" inicial do poema de Plath). E ainda se lança em busca de um golpe definitivo: *"And I/ am the arrow,/ The dew that flies/ Suicidal, at one with the drive/ Into the red/ Eye, the cauldron of morning."*

O estase (ou estancamento[3], conforme preferiu a Ana tradutora) na escuridão, com que Plath inicia o texto, culmina com o êxtase da seta lançada no olho vermelho, que se incendeia pela manhã. Ariel é também *arrow* (a semelhança sonora em inglês não pode ser deixada de lado), assim como Ariel não vem só da Bíblia ou de Eliot, mas também de Shakespeare, personagem de *A tempestade*, anjo e servo que recebe a liberdade ao final do drama, logo após ser cumprida a missão a ele imputada por Próspero, seu senhor: a missão de ensandecer os homens da ilha.

O eu que fala no texto é também uma figura em que se fundem várias e, de certa forma, é andrógina como o anjo bíblico e o espírito aéreo shakesperiano: Ariel é a seta fálica e o orvalho delicado pronto ao suicídio; é a seta no ar e a água do orvalho se fundindo no fogo; é a leoa de deus e a mulher no cavalo branco[4] a se lançarem no olho vermelho, o caldeirão da manhã. Fundem-se também no poema as imagens de nascimento e morte, ou, ao contrário, de morte e nascimento, pois a morte pelo

[3] A escolha de Ana Cristina Cesar por estancamento na tradução de *stasis*, embora mantenha a relação semântica, perde a relação fônica com êxtase, palavra que não aparece grafada no poema de Plath, mas parece estar sutilmente oculta, especialmente pelo sentido que se vai apreendendo no decorrer da leitura do poema e em seu desfecho.

[4] É bom lembrar a lenda que cerca Godiva, que se comprometeu a cavalgar nua em um cavalo branco pelas ruas de Coventry, Inglaterra, atendendo a um pedido do marido, conde de Mércia, que havia prometido a ela diminuir os impostos.

suicídio representa o domínio sobre a vida, o questionamento da estagnação e do estancamento, que é substituído pelo êxtase, pela renovação e pelo empoderamento que a claridade intensa do sol da manhã oferece à poeta na ação escrita com a seta, também compreendida como metonímia da escrita, e o orvalho que voa – ambos não mais servos ou cativos (como tudo parecia ser no primeiro verso do poema) mas agentes (*"at one with the drive"*) de seu nascimento e morte, de sua morte e renascimento em poesia.

Arte-manhas de um gasto gato[5]
Não sei desenhar gato.
Não sei escrever o gato.
Não sei gatografia
nem a linguagem felina das suas artimanhas
Nem as artimanhas felinas da sua não-linguagem
Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot)
Eliot e os gatos de Eliot ("Practical Cats")
Os que não sei
e nunca escreverei na tua cama.
O hipopótamo e suas hipopotas ameaçam gato (que não é hipogato)
Antes hiponímico,
Coisa com peso e forma do peso
e o nome do gato?
J. Alfred Prufrock? J. Pinto Fernandes?
o nome do gato é nome de estação de trem
o inverno dentro dos bares
a necessidade quente de tê-lo
onde vamos diariamente fingindo nomear
eu – o gato – e a grafia de minhas garras:
toma: lê o que escrevo em teu rosto
lê o que rasgo – e tomo – de teu rosto
a parte que em ti é minha – é gato
leio onde te tenho gato

[5] Por termos encontrado divergências nas diferentes publicações deste poema, optamos por fazer a transcrição do manuscrito de Ana Cristina Cesar, que se encontra no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

e a gatografia que nunca sei
aprendi na marca no meu rosto
aprendi nas garras que tomei
e me tornei parte e tua – gata – a
saltar sobre montanhas como um gato
e deixar arco-irisado esse meu salto
saltar nem ao menos sabendo que desenho
e escrita esperam gato
saltar felinamente sobre o nome de gato
ameaçado
ameaçado o nome de G A T O
ameaçado o nome de G A S T O
ameaçado de morrer na gastura de meu nome
repito e me auto-ameaço:
não sei desenhar gato
não sei escrever gato
não sei gatografia
nem...

PUC, 2/10/72
Biblioteca Padre Augusto Magne
(localizei o discurso no tempo e no espaço para...)
RESTA A DÚVIDA: AUGUSTO OU
AUGASTO? OU TUBRO?

O texto "Arte-manhas de um gasto gato" integra a série de poemas "gatográficos" de Ana Cristina Cesar, publicados postumamente em *Inéditos e dispersos*, em 1985, por Armando Freitas Filho. Dos doze poemas da série, os quatro primeiros estão datados (2.10.72 ou 5.10.72), os sete seguintes apresentam ao pé a informação *d'après Jorge de Lima, Invenção de Orfeu*. O décimo segundo é o único com título e tem a referência a um lugar, além da data: PUC, 2.10.72 – Biblioteca Padre Augusto Magne

Essa referência é muito significativa para a compreensão da escrita de Ana Cristina, para quem a biblioteca deixa de ser apenas espaço para leitura e se torna espaço para a escrita a partir da leitura. Talvez pudéssemos dizer que Ana pratica uma

"poética da biblioteca", de que o poema transcrito é bom exemplo. O espaço da escrita, para Ana, é o espaço da intertextualidade, da tradição, criação e recriação, do recorte e colagem, em que os gatos podem ser os escritores à espreita de que algum outro escritor possa ser seduzido por suas manhas, ou os gatos podem ser o leitor-escritor, agora um gatuno a roubar com suas garras os versos de outro e, com suas mãos (que a etimologia não nos deixa negar a família comum a *mania*, *manus*), passar a artimanha das arte-manhas poéticas.

Lido ininterruptamente, o poema parece uma arte de criança, uma travessura de poeta, composto de versos brancos e livres, frases fragmentadas, falta de linearidade, travessões, espaços em branco, pausas, cortes, palavras puxando palavras, saltos, miados, assaltos. Lido mais cuidadosamente, a cama de gato que o poema prepara sustenta um jogo com tantos outros gatos, e a primeira referência intertextual é Eliot que, como Ana C., também "tomou de empréstimo" muito material a este ou àquele autor, como bem diz Ivan Junqueira sobre a "poética do fragmento" de Eliot, em texto que introduz a tradução de seus poemas.

Eliot é, como Ana Cristina, um gatuno, e é também um poeta que fala de gatos, como em *Old possum's book of practical cats*, cujo primeiro poema se intitula "The naming of the cats", fazendo a poeta se lembrar e perguntar, em determinado momento, qual é o nome do gato: "J. Alfred Prufrock? J. Pinto Fernandes?". Outro gato entra em cena: Drummond, com uma piscadela da Ana para quem faz a leitura em voz alta do poema, que é levado a pronunciar "jei", em vez de jota, no nome J. Pinto Fernandes, pela pronúncia do fonema inglês /j/ de J. Alfred Prufrock, lido anteriormente. O jogo – ou a cama de gato – está apenas começando. Eliot, Baudelaire, Mallarmé, Borges, Lewis Carrol, a tradição literária é felina. E cama no poema de Ana C. não é apenas jogo, em que se entrelaçam gatos em sua mão escritora (basta que nos lembremos da imagem dessa brincadeira infantil com barbante nos dedos da mão), mas também lugar em que se deitam os gatos com a gata que escreve, aparecendo e

desaparecendo misteriosamente, roçando seus pelos, acomodando-se aos poucos, enroscando-se em sedução e graça.

Ana Cristina ainda associa o nome do gato à estação de trem, lugar de chegada e de partida, e toda a parte do poema que sucede a esta vai entredizendo o "eu" e o "outro", em que fica difícil precisar, apesar do aposto "o gato" entre duplos travessões logo após "eu", se o gato é eu, ou o outro, ou mesmo ambos – tão agarrados, tão parte um do outro, do que o eu aprendeu, ou tomou, e escreveu tornando-se "parte e tua", tornando-se "gata" (é preciso ressaltar a marcação de gênero feminino) a saltar e assaltar "a parte que em ti é minha".

Se confrontarmos esse texto com outros que compõem a "escrita gatográfica", encontraremos uma preocupação muito semelhante: o que fica, o que se apropria, o que permanece, o que morre. Nesse sentido, tal preocupação suplanta a questão das influências e atinge o próprio processo de escrita. Conforme a imagem do gato percorre os textos, o leitor se depara com as várias tentativas da poeta de transfiguração desse animal-real em animal-personagem, cuja imagem permaneceria nas palavras enquanto se perderia o objeto "gato": "O nome morto vira lápide,/ falsa impressão de eternidade." (CESAR, 2013, p. 177). *Flâneur* às avessas (já que é o gato que a persegue), a poeta apenas finge escrever gato. Enquanto isso, surge uma visão "ameaçando de morte/ a própria forma ameaçada do desenho/ e o gato transcrito que antes era/ marca do meu rosto, garra no meu seio" (CESAR, 2013, p. 175). A dificuldade de escrita parece ir se acentuando e é marcada por um silêncio, por uma "paralisia em caixa, crédito e cheque onde/ risco assinatura de meu nome" (CESAR, 2013, p. 178). O animal continua à espreita, mordiscando a poeta, desejando entrar no poema, mas, enfim, "o gato desaparece do poema/ feito de leitura ensanguentada e surda" (CESAR, 2013, p. 180). Até que, mesmo com a dificuldade da poeta, desenhou-se gato, escreveu-se gato, gatografou-se:

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

e deformando-os em bichos nunca vistos,
não mais linguagens perseguidas,
mas gato somente se lambendo (CESAR, 2013, p. 186).

Se, por um lado, Ana Cristina constata que a dificuldade de lidar com o pré-texto é evidente; por outro, ela parece querer revelar que é preciso saber lidar com as marcas ("Que culpa tenho deste sonho que se origina/ antes de mim" (CESAR, 2013, p. 183)) e aprender nas garras, certificando-se de que "desenho/ e escrita esperam gato/ saltar felinamente sobre o nome de gato", este, agora, um gato-gasto "ameaçado de morrer na gastura de meu nome". Se considerarmos o duplo genitivo e a ambiguidade da palavra gastura, teríamos tanto a gastura praticada por "meu nome" quanto a náusea provocada pelo gato-ruína perpetuado pelo poeta:

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

Sem ter donde fugir, isenta e clara.
Nem agora os verbos me consolam

E saltam como gatos desgarrados
Por cima dessas pedras que me inscrevem (CESAR, 2013, p. 182).

As artimanhas do gato (persuasivos, insistentes, sedutores) revelam as artemanhas de Ana: nomes são fingidos. O cavalo com que Sylvia cavalgava em Devon é ga(s)to também. Escrever é acercar-se de outros textos e contextos, refigurá-los, a fim de afirmar uma nova voz, sempre com o intuito de libertar-se: Lady Godiva

cavalgando nua *("White/ Godiva, I unpeel")*; Ariel finalmente livre pelos ares *("Hauls me through air")*; a seta e o orvalho no sol escaldante pronto a morrer e a nascer dia após dia; as reticências ao fim do poema de Ana, depois de um "nem" que o leitor atento ouvirá como um miado.

Aproveitando ainda a imagem do título – tão sugestivo – do livro de Jorge de Lima (*Invenção de Orfeu*) referido por Ana Cristina ao pé dos poemas gatográficos, talvez ela estivesse tomando de empréstimo não só o livro que foi leitura de criação e invenção literária, até porque não aparece um único gato no poema meio gato, meio hipopótamo, entre lírico e épico, de Jorge de Lima. Mas também estivesse tomando de empréstimo a lição deixada por Orfeu: escrever é inventar a escrita a partir da morte, pois ele, mesmo sabendo do risco que corria, ao caminhar de volta para o mundo dos vivos, não se conteve e olhou para trás, em busca da amada morta Eurídice. Talvez a invenção seja *d'après Jorge de Lima*, *d'après* Baudelaire, *d'après* Drummond, *d'après* Eliot, segundo e seguindo tantos amados mortos, que se repetem, transmitem, transformam.

Longe de traumas com o passado, são as tramas da poesia de Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar, que, seduzidas e sedutoras, deixam rastros, cheiros, sons, gostos; que, herdeiras e geradoras, levam todos os gatos – Shakespeare, Baudelaire, Eliot, Drummond, Jorge de Lima – para o céu da poesia de Sylvia e Ana, como desejava Virginia Woolf sobre a escrita de mulheres e os gatos em resgate. Ou melhor seria dizer regatos em gatas?

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

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

CESAR, Ana Cristina. **Ana C. – Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

------. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso "Literatura de mulheres no Brasil". In: **Escritos no Rio**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Brasiliense, 1993. p. 188-209.

------. **Poética.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

ELIOT, T. S. **Obra completa: poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

------. Tradição e talento individual. In: -----. **Ensaios**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37-48.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. **A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia**. Tradução de João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. London: Faber and Faber, 1965.

------. **Crossing the water: transitional poems**. New York: HarperPerennial, 1971.

------. **Os diários de Sylvia Plath 1950-1962**. Edição de Karen V. Kukil e tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Editora Globo, 2004.

------. **Sylvia Plath: poemas**. Organização, tradução, ensaios e notas de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

PIETRANI, Anélia Montechiari. Sylvia e Ana – Um escrever entre elas. **Revista Fórum Identidades**. Itabaiana: Gepiadde, v. 20, jan./abr., p. 25-46, 2016.

Recebido: 30.11.2016 – **Aprovado:** 15.12.2016