

E ELAS LERAM ...*

MARIA LUCIA DE BARROS CAMARGO (UFSC)

Como fazer poesia depois dele? Impossível ignorar Carlos, o "gauche". Impossível não lê-lo, não amá-lo, não invejá-lo. Irmão maior, modelo que se deseja e se rejeita. Especialmente quando se é poeta e mulher. Dupla luta. Luta corpo-a-corpo, luta todo o tempo. Mas não a luta mais vã.

Quero falar aqui de duas mulheres que escreveram nos anos 70 e encararam de frente esta luta: Adélia Prado e Ana Cristina Cesar. Quero falar de como enfrentaram Drummond, e de como Drummond está nelas, na poesia delas. Ambas possuem três poemas que tematizam essa relação. Relação que, no fundo, pode ser vista como uma cumplicidade a três: Ana leu e falou de Adélia, que leu e falou de Drummond, que falou de Ana e para Ana.

Ana Cristina buscou sua própria fala e preocupou-se com a palavra feminina — existirá uma literatura feminina diferente, em sua essência, da literatura masculina? perguntava. Tratando desse tema num artigo de 1979¹, lembra-se do Drummond lido e invejado por Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Adélia Prado. Inveja incômoda, mas diferente em Adélia, observava Ana. E diferente em Ana, podemos acrescentar. Se a inveja conduziu alguns autores e autoras à busca da identificação com esse "irmão maior" (e não apenas mais velho), conduz Ana e Adélia a outros caminhos. A inveja é tematizada. Explicitada e elaborada poeticamente. Há um jogo de aproximação e recusa que se transforma num diálogo com o poeta. Diálogo criativo e criador.

Ana Cristina Cesar gostava da poesia de Adélia Prado, especialmente do livro **Bagagem**, publicado em 76². E nessa bagagem poética Drummond ocupa largo espaço, fato observado e anotado por Ana Cristina, como veremos adiante. E até mesmo no prefácio à obra, Margarida Salomão chega a dizer que Drummond está aí de modo notável, como um alter-ego, com quem Adélia trava reiterado diálogo, mas, "longe de ser um diálogo servil (...) a palavra de Adélia Prado articula com a dele sutil dicotomia."³

De fato. Significativamente, **Bagagem** se abre com um pedido - "Com licença poética" - endereçado, é claro, ao Poeta, a Drummond, inaugurando o diálogo. Diálogo entre poemas:

"Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira."⁴

O anjo torto que abre o primeiro livro de poesias de Drummond aqui torna-se esbelto, sai da sombra e anuncia, ao som de trombetas, que a poeta carrega a bandeira:

"Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada."

O tema da condição feminina, visto na relação com o outro, é mais do que explicitado - é matéria poética, é marca de um jeito de escrever. O jeito de Adélia. Linguagem quase sempre direta, concreta, extraída de seu cotidiano de mulher que sente, que pensa, que ama e faz amor, que vive: sem choramingos, sem liquens e nuvens fluidas, sem escrachos nem estereótipos:

"Mas, o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
(dor não é amargura)."

A mulher-poesia, reprodutora, pró-criadora, que se quer inaugural, inaugura sua linhagem a partir da diferença:

"Vai ser coxo na vida, é maldição para homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou."

Sou desdobrável... Em sete faces? Mulher faz comida, filhos, poesia... Fertilidade desdobrável, produto também do rico sêmen drummondiano. O poeta, a poeta: e o rebento é a palavra poética de Adélia, a nova linhagem, a tentativa de encontrar e de dar respostas. Diálogo entre poetas e entre poemas constituído como uma relação amorosa, com todas as suas ambigüidades, aproximações e

afastamentos. Se Drummond perguntou com desencanto "E agora, José?", "José, para onde?", Adélia responde com um "Agora, ó José".

Agora, ó José

.....
"Por improvável não conta
o que tu sentes, José?
O que te salva da vida
é a vida mesma, ó José,
e o que sobre ela está escrito
a rogo de tua fé:
'No meio do caminho tinha uma pedra'.
'Tu és pedra e sobre esta pedra'.
A pedra, ó José, a pedra.
Resiste, ó José. Deita, José,
dorme com tua mulher,
gira a aldraba de ferro pesadíssima.
O reuni do céu é semelhante a um homem
como você, José."5

A admiração pelo poeta é clara, especialmente nos versos finais. Mas não impede a realização do poema. A resposta a José dá-se numa relação em que há igualdade e diferença, simultaneamente. Cada um é um. E ambos são poetas. E ela pode falar-lhe, olhar-lhe nos olhos, preservando-se enquanto diferente. Sem misturar-se nele. E o diálogo pode se dar.

Se "Agora, ó José" é um poema em que a dificuldade de ser poeta após Drummond parece apaziguada, em que há a aceitação da pedra, em que a admiração suplanta a inveja, em que a mulher tem coisas a dizer ao homem, a ensinar a esse homem-José, a ambigüidade da relação retorna com a inveja amorosa em outro poema. O título já diz muito:

TODOS FAZEM UM POEMA A CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

O título deste poema aceita, ironicamente, o reconhecimento geral de que desfruta o poeta. Reconhece o dever de homenageá-lo, a quase submissão à palavra do irmão maior. E deixa entrever, na possível leitura agramatical do título, o problema: todos e, por que não?, todas querem fazer poemas "como" Carlos Drummond de Andrade. Todos fazem um poema à moda de Drummond. Ao modo de Drummond. Como encontrar e marcar a diferença? Como não invejá-lo? Talvez o remédio para tal inveja seja exorcizá-la. Falando dela. E Adélia o faz nesse poema:

"Enquanto punha o vestido azul com margaridas
[amarelas

e estacava os cabelos para trás, a mulher falou
[alto:
é isto, eu tenho inveja de Carlos Drummond de
[Andrade
apesar de nossas extraordinárias semelhanças
E decifrou o incômodo do seu existir junto com
[o dele."6

Similitude não é identidade. O que os aproxima? O ofício da palavra poética. Nele se igualam. E a mulher diz nós:

"Vamos ambos à enciclopédia (...)
.....
Temos terrores noturnos, diurnos desesperos
e dias seguidos onde nada acontece."

Mas o incômodo fica. Como conviver com tal amor e tal inveja? Essa inveja enquistada, que só sai a ponta de faca. Como precisar as semelhanças e as diferenças? O poema busca responder, retomando as questões: ser mulher, ser poeta, e poder olhá-lo, a ele, Carlos. E diz:

"Carlos é gauche. A mim várias vezes, disseram:
'Não sabes ler a placa? É CONTRAMÃO.'
Um dia fizemos um verso tão perfeito
que as pessoas começaram a rir. No entanto persiste,
a partir de mim, a raiva insopitada
quando citam seu nome, lhe dedicam poemas.
Desta maneira prezo meu caderno de versos,
que é uma pergunta só, nem ao menos original:
'Por que não nasci eu um simples vagalume?'
Só à ponta de fina faca, o quisto da minha inveja,
como aos mamões maduros se tiram os olhos podres."

A possibilidade do amor existe a partir da extirpação do quisto da inveja, duramente metaforizada nos olhos podres de mamões maduros. E com a extirpação da inveja, a possibilidade de diferenciar-se, de firmar a própria identidade. Mas o poema termina com uma pergunta que recoloca o incômodo, a incerteza, as dificuldades de uma busca em processo:

"Eu sou poeta? Eu sou?
Qualquer resposta verdadeira
e poderei amá-lo."

Poder amá-lo... Buscar a resposta verdadeira... A questão permanece aberta. Mas se Adélia pôde e pode dar continuidade à elaboração dessa inveja, se pode continuar construindo sua identidade poética, o mesmo não se dá com a outra leitora de Adélia e de Carlos, a outra poeta que se defrontou com os mesmos incômodos.

Ana Cristina deixou a vida há alguns anos. Em 29 de outubro de 1983. Tinha apenas 31 anos. Mas deixou uma obra densa, embora curta. Obra que enfrentou toda a angústia de ser mulher e poeta nestes tempos pós-modernos. E na feitura de sua obra instalou-se também o diálogo com os modelos desejados, admirados e, simultaneamente e contraditoriamente, rejeitados, abominados. Há um jogo de apropriações que marca a construção de seu texto. São muitos os "modelos". E, obviamente, Drummond lá está, claramente presente.

A relação Ana-Drummond se faz de forma diferente daquela que encontramos em Adélia Prado. São linguagens distintas, poesias diferentes. Mas com o mesmo processo de aproximação e afastamento, de amor e inveja. Só que Ana às vezes disfarça, às vezes explicita esse processo, numa tensão entre velar e "botar tudo", característica de sua obra.

Dentre os livros da biblioteca particular de Ana C. a que tive acesso, o mais anotado é o volume **Reunião**⁷, de Drummond. Exhaustiva e minuciosamente anotado. Depois, os de Adélia Prado - **Bagagem** e **Coração Disparado** - em que as anotações remetem frequentemente a Drummond, além de outras associações de leitura com Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Certamente essas relações intertextuais não acontecem casualmente, nem são exclusivas de Adélia Prado. Os poetas referidos são também alguns dos "modelos" de Ana Cristina, e apontam para uma nova linhagem lírica da musa anos 70.

As anotações marginais de Ana Cristina aos poemas de Adélia Prado evidenciam a preocupação da autora com as relações textuais, coerentemente com a concepção de que não há gênio isolado, nem obra-prima absolutamente singular, mas sim diálogo entre textos. Cada obra, como diria Borges, redescobre seus precursores.⁸ E quando abrimos o exemplar da primeira edição de **Bagagem** que pertenceu a Ana Cristina, já encontramos os seguintes destaques:

"Mas eu vim pra cidade fazer versos tão tristes que dão gosto, meu Jesus misericórdia. 57"

"Homem/mulher - 23"

"inveja de Drummond - 69"

Nessas anotações, especialmente nas duas últimas, vê-se que a leitora está atenta para duas questões, que na verdade estão intimamente relacionadas: o "sexo" da literatura e a relação com

um modelo masculino forte, como é Drummond. Ao longo do livro outras anotações são elucidativas como a que acompanha o poema "Orfandade":

"Drummond jamais escreveria/esses uivos/desejo"

ou a que esta aposta ao poema "Uma vez visto"

"a dicção nobre não combina com A.P./a pergunta final lança o poema no metafísico, drummondiano suspender (E o homem, existe?) é Drummond demais. Não dá, esse questionar ontológico. Muito melhor o 'má-cera ele', vulgar e infantil."

O que Ana C. está cobrando de Adélia? Cobra a presença das "marcas drummondianas". Cobrança reiterada em várias das anotações marginais feitas em alguns poemas do livro **Coração Disparado**, como a que acompanha o poema "Cinzas"

"muito bom./ embora eu ainda sinta que é drummondiano, 'bem escrito', tipo 'perfeito', sem as belas imperfeições de Adélia. Implico com as perguntas, mas este é bom."

Por estas pistas, pode-se dizer que a possível nova dicção da mulher, aquela que Ana Cristina aprecia e deseja, deve desvincular-se dos padrões "perfeitos" já estabelecidos. Deve elaborar a relação com os modelos masculinos, tanto na construção da linguagem poética, como na revisão das imagens de mulher, tradicionalmente representada pela dicotomia anjo-demônio. Ana Cristina lê e persegue, na poesia de Adélia Prado, o processo de elaboração da identidade literária da mulher às voltas com o peso do modelo masculino, no caso, Drummond. Como desvincular-se? Pode-se dizer que uma "ansiedade de autoria"⁹ está sendo elaborada por Adélia Prado, e devidamente destacada por Ana, na ambígua relação de "inveja" de Drummond.

Embora tenha seu nome incluído no "Índice Onomástico" de **A Teus Pés**, e mesmo sua obra tendo sido objeto de leitura tão cuidada por parte de Ana C., Drummond não ficou tão presente na obra da jovem poeta como o ficaram Manuel Bandeira e Baudelaire. O lirismo drummondiano, com suas perfeições, sua preocupação social, não entra na obra de Ana Cristina, nessa palavra de mulher.

Curiosamente, os três poemas de Ana Cristina que explicitam a sua leitura de Drummond e traçam a trajetória de seu jogo amoroso não foram publicados por escolha da autora. Estão no volume

póstumo **Inéditos e dispersos** (publicado pela Editora Brasiliense em 1985), e datam dos últimos anos, isto é, foram escritos entre 1982 e 1983. A seqüência dos três poemas diz, quase por si só, dessa relação. Relação que padeceu das mesmas dificuldades apresentadas por Adélia: afinal, como ser poeta pós-Drummond? Como firmar uma identidade poética, como encontrar a palavra exata? Essa busca é bastante clara na obra de Ana Cristina Cesar. Mais ainda: a presença de outras falas, de outros autores, constitui o processo mesmo de construção da obra, está na base de seu projeto estético. A apropriação e a alusão são freqüentes e instauraram a relação dialógica Ana-poetas queridos. Sempre uma relação de conflitos, como toda relação amorosa.

O primeiro dos três poemas é, na verdade, um pequeno fragmento de prosa poética:

"Lá onde cruza com a modernidade, e meu pensamento passa como um raio, a pedra no caminho é o time que você tira de campo."¹⁰

Neste fragmento, condensa-se a tensão entre a tradição de modernidade - revisitada e reinventada pela poeta - e a recusa dessa mesma tradição nos tempos vividos por Ana Cristina. A modernidade está marcada pela distância - "lá" - e atingida pelo pensamento. Pela memória? Pensamento que passa como um raio: rápido, estrepitoso, intermitente, fragmentado. "Lá" havia a "pedra no caminho", "time" que, no presente, sai de campo. Tirado, talvez, pelo próprio poeta. Não se trata mais de aceitar a pedra, como no poema de Adélia. Trata-se de superá-la.

Aqui, a tematização não é a da condição feminina, mas a da condição de poeta, seja em que gênero for. A tradição de modernidade se faz presente num cruzamento com esses novos tempos de cotidianidade, de perda das utopias, de impossibilidade de inovação. Será o reconhecimento de que a modernidade, ou, mais especificamente, o modernismo acabou? E por tudo isso é preciso tirar o time de campo? Tirar a pedra?

Mas a pedra continua em campo, continua no caminho. Todavia, essa pedra no caminho não é estéril, não é seca, já não atravança, nem impede as travessias. É fértil: pode gerar o poema. Ana Cristina dribla a dificuldade de conviver com a "pedra" falando dela, fazendo poesia com ela, numa dicção diferente da de Adélia

Prado. Diz Ana:

"pedra lume
pedra lume
pedra
esta pedra no meio do
caminho
ele já não disse tudo,
então?"¹¹

Ao pé do papelzinho em que este poema foi manuscrito - tal e qual está publicado - Ana fez uma breve anotação: "V. Adélia". Adélia Prado, sem dúvida, que, como já vimos, trabalhou as mesmas questões, que Ana comentou e apreciou, como um dos modos de distinguir-se daquele modelo masculino tão forte. Persiste aquele incômodo do existir junto a ele. Incômodo que é a pedra no caminho de quem luta com a palavra e busca a poesia, perguntando sempre: Eu sou poeta? Eu sou? Ele já não disse tudo, então?

Então, é preciso ver que a pedra é lume, adquiriu luz e calor. Fogo. Alimento. Duplamente pedra lume. E quando se dá a perda do lume, no verso em que a pedra é só pedra, só a palavra pedra, transforma-se no verso roubado, apropriado, no caminho que se quebra com a quebra do verso - a pedra, no caminho. Mas já é outro caminho, outro verso. Então?

A pedra que era lume - fogo, luz, alimento - correu o risco de, sendo só pedra, transformar-se em perda, tornar-se estéril, impedir a palavra. Mas não o fez. Ao contrário: ela gerou o poema. A própria angústia do vazio da palavra nova e verdadeira, as angústias da influência, da autoria e da banalidade podem ser superadas como a inveja e transmutadas em poesia. E a conciliação vem no terceiro poema:

"Volto pra você.
Sempre estive aqui,
nunca me afastei do ouro de Itabira.
A mulher barbada me espia com olhos de Lúcifer.
Fala em Kardec, e eu me reviro em agonia:
já não, agora não,
a água ainda não está no ponto.
Me espera."¹²

A "pedra lume" transmuda-se em ouro na alquimia poética. A Pedra Filosofal não é mais um tanto quanto besta.¹³ Não é mais uma pedra no meio do caminho.

Olhando mais de perto este poema, vê-se que os três primeiros versos constroem a imagem de (re)conciliação: "Volto pra vo-

cê", pressupõe um afastamento anterior, uma distância que, pelo desmentido dos versos 2 e 3 revela-se como afastamento apenas aparente. "Você", ao que tudo indica, é Carlos, o gauche, o mineiro de Itabira.

Esses três versos iniciais que aludem ao poeta, são intrinsecamente muito unidos: os dois primeiros são absolutamente simétricos e o terceiro é a soma dos anteriores. Os versos um e dois, em redondilha menor, possuem a mesma estrutura rítmica que os aproxima da fala, essa fala quase sussurrada de uma confissão. Confissão amorosa. Mas se trata de poetas e poesia; e o terceiro verso torna-se grave ao fundir os dois primeiros. Da redondilha chegamos ao clássico decassílabo: "Nunca me afastei do ouro de Itabira". Da confissão à poesia que se faz de amores e chinelos. Do eu ao você, assim como se unem os versos.

Já os versos 4 e 5 - centrais no poema - criam o afastamento, ao menos aparentemente, em relação aos dois primeiros versos. Marcam o afastamento entre o eu e o você. Abandonam a "perfeição" do metro e constroem imagens insólitas e torturadas. Mas, quando lemos estes versos na perspectiva da busca da palavra da mulher, vemos reaproximarem-se a poeta e seus modelos. "Mulher barbada", ambígua imagem circense, é fusão de características femininas e masculinas. Ou melhor: de aparência, de exterioridade masculina num corpo de mulher, num rosto de mulher. "Ouço minha voz feminina: estou cansada de ser homem"¹⁴, já dissera a poeta. Cansada de escrever como homem? De vestir a máscara masculina, a barba tão grotesca num rosto de mulher? Eis a luta: pela escrita da mulher. Pelo ponto de vista feminino. Mesmo sem saber definir muito bem tudo isso.

A mulher barbada tem olhos de Lúcifer.¹⁵ Olhos demoníacos masculinos, distantes do olhar de cigana oblíqua e dissimulada, cheio de pecados, tão feminino... Imagens reconstruídas por Ana Cristina.

A imagem demoníaca, associada à religiosa - "Fala em Kardec" - é agônica. E leva, na agonia, os três versos finais. Três versos que insistem na incompletude do momento, da tarefa, talvez da busca: "Já não, agora não,/ a água ainda não está no ponto./Me espere."

Devo confessar que faço um esforço muito grande para não ler este poema como "Gil", tentando desvendar segredos autobiográficos.¹⁶ É difícil tomar distância e não pensar na agonia da

crise emocional vivida por Ana Cristina Cesar, especialmente em 1983, e que culminou com seu suicídio. Fica difícil não ler aí essa referência pessoal, sinais antecipadores do ato extremo, principalmente quando sabemos que a poesia de Ana C. transita nos limites entre o real e a ficção, entre a confissão e a literatura, entre a vida e a arte. As fronteiras são muito tênues. Impossível não olhar para as duas margens, não ver a ponte sobre o rio.

Completando esse lance de olhos para o triângulo Drummond/Adélia/Ana C., e deixando o olhar pousado nas duas pontas desta tríade, gostaria de chamar a atenção para mais um aspecto. Lidos em seqüência, os três poemas de Ana Cristina que aqui examinamos tematizam não só três diferentes momentos da relação Ana/Drummond, mas também a própria história da "vampiragem"¹⁷ na poesia de Ana Cristina Cesar. Da recusa à conciliação com os "modelos", passando pela apropriação paródica e pelo pastiche. Da "ansiedade da influência"¹⁸, juntamente com as angústias da autoria e da banalidade, à constatação de que pode "voltar para você", sem se perder de si. Mesmo sabendo que a água ainda não está no ponto. Mas sabendo que a pedra não mais está no caminho.

"Me espere." E a espera se fez concretamente na ausência prolongada. Ausência sentida também por ele, hoje ausente. E ele, Carlos, o gauche, o amado, o invejado, falou da ausência com muita poesia. Talvez do modo como devemos, hoje, falar dele. E como é difícil falar dele, e depois dele, assimilo também a ausência e aproprio-me de sua voz. Com o pensamento em Drummond-i-Ana, eu também leio:

NOTAS

- *A primeira versão deste trabalho foi apresentada com o título "Drummond e a poesia de mulheres", na mesa-redonda "Drummond e ...", realizada em 29/10/87, na UFSC.
- ¹Cf. CESAR, Ana Cristina. "Mulher, esta palavra de luxo", em **Almanaque nº 10**. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- ²PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- ³Idem anterior, 3.ed. Prefácio de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. pp.9-14.
- ⁴Id. *ibid.*, p.19.
- ⁵Id. *ibid.*, p.42.
- ⁶Id. *ibid.*, p.65.
- ⁷ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião: 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ⁸Cf. BORGES, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores" in "Otras inquisiciones". **Obras Completas**, vol. 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, pp.710-712.
- ⁹A questão da "ansiedade de autoria" é destacada por Ana Cristina num esboço (ou rascunho?) de resenha, inacabada e inédita, da obra já clássica nos estudos sobre literatura feminina, **The madwoman in the attic - the woman writer and the nineteenth century literary imagination**, de Sandra Gilbert e Susan Gubar (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1979). Nessas anotações, Ana pergunta: "Há uma identificação cultural entre pena e pênis, autoria literária e autoridade patriarcal, autor e pai? (...) E como se situam as escritoras mulheres diante dessa teoria (implícita ou explicitamente) patriarcal da gênese literária?" E a resposta é: "Para poder empunhar da pena e pro duzir texto, a mulher tem de formular alternativas a essa autoridade", que começaria pela busca, por "um olhar indagador no espelho do texto masculino". Da argúcia desse olhar, dirá Ana, dependerão a "autonomia literária da mulher, e as estratégias desenvolvidas para superar a "ansiedade de autoria", isto é, os modos de escapar do texto masculino para uma tradição que possibilitasse a criação de sua própria autoridade".
- ¹⁰CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.152.
- ¹¹Id. *ibid.*, p.191.
- ¹²Id. *ibid.*, p.197.

- ¹³ Alusão ao poema "Mancha"; id. ibid., p.35.
- ¹⁴ "Verso" inicial de um dos pastiches de diário íntimo de Ana C. Cf. CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.72.
- ¹⁵ A alusão a "Lúcifer" está ainda em "Simulacros de uma solidão": "Tornei a aparar os cabelos. Lúcifer insiste em se dar mal comigo, (...)". Cf. **Inéditos e Dispersos**, op.cit., pp.90-91.
- ¹⁶ Ver "Correspondência completa", in **A teus pés**, op.cit., pp.87-91.
- ¹⁷ Uso a expressão "vampiragem" para designar o processo de construção intertextual na obra de Ana Cristina Cesar. Cf. CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos - uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Tese de doutoramento. São Paulo, USP, 1990.
- ¹⁸ Ver a obra de Harold Bloom. **La angustia de las influencias**. Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.