



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

SARA DE MIRANDA MARCOS

**PARA ALÉM DO LIMITE DA PALAVRA: VISLUMBRES DO
SILÊNCIO FUNDADOR EM ALEJANDRA PIZARNIK E ANA
CRISTINA CESAR**

Campina Grande - PB

Setembro de 2012

SARA DE MIRANDA MARCOS

**PARA ALÉM DO LIMITE DA PALAVRA: VISLUMBRES DO
SILÊNCIO FUNDADOR EM ALEJANDRA PIZARNIK E ANA
CRISTINA CESAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura, Memória e Estudos Culturais, para obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rosângela Maria Soares de Queiroz.

Campina Grande - PB

Setembro de 2012

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

M321p Marcos, Sara de Miranda.
Para Além do Limite da Palavra [manuscrito] :
Vislumbres do Silêncio Fundador em Alejandra Pizarnik e
Ana Cristina Cesar / Sara de Miranda Marcos. – 2012.
112 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e
Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-
Reitoria de Pós-Graduação, 2012.

“Orientação: Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de
Queiroz, Departamento de Letras e Artes”

1. Análise literária. 2. Poesia. 3. Neobarroco. I. Título.
II. Pizarnik, Alejandra. III. Cesar, Ana Cristina.

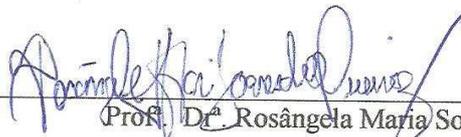
21. ed. CDD 801.95

SARA DE MIRANDA MARCOS

**PARA ALÉM DO LIMITE DA PALAVRA: VISLUMBRES DO
SILÊNCIO FUNDADOR EM ALEJANDRA PIZARNIK E ANA
CRISTINA CESAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre em Literatura e Interculturalidade.
Apresentada em 26 de setembro de 2012.

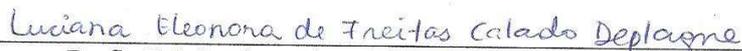
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Rosângela Maria Soares de Queiroz / UEPB
(orientadora)



Prof.^o Dr.^o Luciano Barbosa Justino / UEPB
(Examinador – Membro Interno)



Prof.^a Dr.^a Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne / UFPB
(Examinadora – Membro Externo)

Resultado: _____

APROVADA

A Zélia Miranda, porque te amo...

AGRADECIMENTOS

Sou grata primeiramente a Zélia Miranda, mainha, minha mentora, pelo apoio e pela confiança incondicionais, não só para concluir o mestrado, mas também por todas as escolhas que fiz na vida; pela paciência com meus imaturos rompantes emocionais (sempre terei a inexperiência de filha...); e por me atravessar por inteiro através de suas mais doces orações.

Não poderia deixar de agradecer a meus familiares, por compreenderem meu afastamento imprescindível para a conclusão desta etapa de minha vida. Um especial obrigada a Tio Ramires, a Agenor, a Kleine e a Cláudia pelos auxílios material e imaterial.

A minha irmã, Tatiana, pelos papos virtuais (tão longe e tão perto), receitas, vinhos e crises de riso sem fim! A minha irmã, Amanda, pelo carinho, por ter apanhado algumas lágrimas minhas e transformado em momentos de gelaadas revitalizantes. A meu irmão, Salomão, porque tudo está normal, mas é sempre preciso quebrar esta norma, óá! A minha irmã, Bárbara, por acreditar em mim mais do que eu mesma acredito, pela breve leitura de minha escrita que me trouxe a segurança necessária para continuar nesta empreitada transformadora.

Ao meu sobrinho, Bruno, por ser meu Zezinho, meu amigo, que me faz lembrar como é crescer, suspensa em seus braços como uma criança de colo – sim, ele é meu gigante –. A minha sobrinha, Marina, minha princesa “truuu” (!), por seu “sareca-perereca” me fazer tão bem.

Àqueles que me compreenderam por meio de empatia, meus amigos. A Janaína, por ser tão solícita e por me ajudar em tudo, desde psicologias de amor barato a correções de estruturas gramaticais; àquilo, visse?! A Nivaldo (Caju), pelos vários “bate e volta” regados de alterações do estado de consciência que me proporcionaram tanto prazer e sacolejos harmonizadores. A Glauber, que me alertou que trabalhamos para decair menos, o negócio é se transmutar; humildade sempre. A Lúcio, querido fulin, pelo carinho e conforto de seu olhar. A Abisague (Abi), pelas conversas de “macho” que nos faziam varar as madrugadas e aos inesquecíveis lactobacilos bêbados, é claro! A Lucélia (Luca), por sua força e serenidade me dadas a cada abraço. A Ezaú (Jajá), por ter paciência com o papo-furado da imunda aqui (!); pelas visitas, cafezinhos e suspiros. A Ana Paula (Aninha), por sua força e leveza arianas. A Érica, por ter me orientado e ajudado demais na seleção; por livros, apostilas e novas perspectivas na vida. A Lígia, por trazer leveza aos meus dias, dividir crises de ansiedade e apreciar meus pratos “naturebas” como ninguém. A Paulo Herbert, por sair de tão longe e vir

até Campina para me dar o abraço que eu tanto precisava. A Roberta que, mesmo ocupadíssima, encontrou um tempo para me dar força e apoio nos meus momentos de dificuldade e medinho. A grande companheira, Mara, por ter aceitado dividir o teto comigo na maior parte do período do mestrado – em sua fase mais tensa –; pela paciência com meus altos e baixos; pelas cervejinhas, vinhos e experimentações culinárias lendárias! Que a amizade com todos se perpetue...

A Prof^a Rosângela Queiroz, minha orientadora, por ter me proporcionado o encontro com minha própria escrita – sempre em transformação –. Aos funcionários da UEPB, especialmente a Roberto e a Aldaiza, por cada mínimo esclarecimento. A Wellington e ao pessoal da xérox, por sempre quebrarem meus galhos.

Aos colegas da turma que emprestaram seus sorrisos para eu melhorar o meu: Severina (Lala), Eveline, Evanglely (Vanga), Eliene, Helder, Hudson, José Antônio, Bruno, Priscilla, Carlos Eduardo, João e Gilda.

Àqueles que cruzaram minha vida, no período em que realizei este curso, e que espero continuar encontrando nas minhas trajetórias vindouras: Diego, Luciano, Samara, Hadassa, Alexandre, Felipe, Paula, Prof^o Diógenes Maciel, Prof^o Luciano Justino, Prof^a Sudha Swarnakar, Prof^a Zuleide Duarte, Prof^o Sebastien Joachin.

E finalmente, quero dizer que me sinto grata por ter tido a companhia da Lua nos meus momentos mais intensos de estudo e escrita; e por perceber a sincronia do universo trabalhando a favor de que eu concluísse este ciclo tão importante para minha vida.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo observar na obra poética da argentina Alejandra Pizarnik e da brasileira Ana Cristina Cesar de que modo se desenvolveram em seus escritos as imagens de mundo possível, além de como se daria a busca pela palavra poética que representasse o sentido em sua plenitude, isto é, o silêncio, bem como a representação da angústia por não se encontrar essa palavra. Também é alvo de investigação nesta pesquisa a análise de seus escritos como frutos de uma experimentação neobarroca. Parte-se da hipótese de que as obras das autoras em questão se relacionam no que diz respeito à temática do silêncio. Este trabalho se consiste em três capítulos. O primeiro trata das questões que se relacionam com a modernidade e o modernismo; a pós-modernidade e o pós-modernismo; e o neobarroco. O segundo capítulo aborda o silêncio fundador; a figura do criador e os ritos de escrita; apontamentos sobre os significantes fora-de-si e dentro-de-si; a problematização da loucura como doença; as reflexões sobre o não-dito da angústia; e a imagem e a palavra poéticas. No terceiro capítulo, traz a apreciação da crítica sobre os escritos das duas autoras, assim como a análise dos poemas, relacionando-os às perspectivas abordadas nos capítulos anteriores. Para respaldar teoricamente esta pesquisa foram utilizados vários autores, entre eles Aira (1998), Berman (2007), Birman (1999), Calabrese (1987), Chiampi (1998), Deleuze (1997), Eagleton (1998), Jameson (1993), Maingueneau (2001), Olievenstein (1989), Orlandi (2007), Paz (2009), Sarduy (1979; 1999) e Sússekind (1985; 1995).

Palavras-chave: Alejandra Pizarnik; Ana Cristina Cesar; poesia; neobarroco; silêncio; palavra poética.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo observar en la obra poética de la argentina Alejandra Pizarnik y de la brasileña Ana Cristina Cesar como se ha desarrollado en sus escritos las imágenes del mundo posible, y como se produce la búsqueda de la palabra poética para representar el significado en su plenitud, es decir, el silencio, y la representación de la angustia por no se encontrar esta palabra. También es objeto de investigación en este análisis de sus escritos como frutos de una experimentación neobarroca. La hipótesis es que las obras de las autoras en cuestión se relacionan en lo que se refiere con el tema del silencio. Este trabajo consta de tres capítulos. El primero trata de las cuestiones que se relacionan con la modernidad y el modernismo; post-modernidad y el post-modernismo; y el neobarroco. El segundo capítulo aborda el silencio fundador; la figura del creador y los ritos de la escritura; los significantes fuera-de-sí y dentro-de-sí; la problematización de la locura como una enfermedad; reflexiones sobre la angustia de lo no-dicho; y la imagen y la palabra poéticas. En el tercer capítulo se presenta una evaluación de las críticas sobre las obras de las dos autoras, así como el análisis de los poemas, relacionándolos con las perspectivas discutidas en los capítulos anteriores. Para apoyar esta investigación se utilizó teóricamente varios autores, incluyendo Aira (1998), Berman (2007), Birman (1999), Calabrese (1987), Chiampi (1998), Deleuze (1997), Eagleton (1998), Jameson (1993) Maingueneau (2001), Olievenstein (1989), Orlandi (2007), Paz (2009), Sarduy (1979, 1999) y Sússekind (1985, 1995).

Palabras-llave: Alejandra Pizarnik; Ana Cristina Cesar; poesía; neobarroco; silencio; palabra poética.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 POÉTICAS PARA ALÉM DE FRONTEIRAS	13
1.1 Um breve esboço da modernidade	13
1.2 O modernismo e suas repercussões	17
1.3 A exaustão criativa pós-moderna	20
1.4 Os artifícios poéticos do neobarroco	28
2 O CRIADOR: LOUCURA, SILÊNCIO E PALAVRA POÉTICA	41
2.1 A paratopia do escritor e a literatura como saúde	41
2.2 Os afetos e a problematização da loucura	46
2.3 O sujeito da interioridade e da exterioridade	50
2.4 A imagem poética e o não-dito da angústia	55
2.5 O silêncio fundador na poesia e a palavra poética	59
3 O CENTRO: ENTRE CRÍTICA E ANÁLISE, UMA POSSIBILIDADE	73
3.1 Sobre a escrita de Alejandra Pizarnik	73
3.2 Sobre a escrita de Ana Cristina Cesar	80
3.3 Vislumbres em Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar	85
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
5 REFERÊNCIAS	109

INTRODUÇÃO

O termo silêncio é comumente associado à ideia de inexistência de som ou à existência de puro vazio. Seguindo uma perspectiva mais abrangente do termo, acredita-se que o silêncio se constitui no espaço do sentido, isto é, o silêncio é um *continuum* significativa (ORLANDI, 2007), onde acontecem as sensações mais profundas dos afetos do ser humano. Desta maneira, a linguagem verbal se caracteriza como uma quebra do sentido, pois ela tenta organizar o discurso interior do ser em palavras, porém essa tentativa de traduzir as sensações mais fortes em signos verbais não se dá de forma satisfatória, já que estas sensações não são compreendidas completamente pela palavra. A incapacidade de expressar inteiramente as sensações vividas no silêncio gera uma angústia aguda que o sujeito, provavelmente, carregará por toda a vida.

No mundo contemporâneo, cujo tipo de sujeito investido é o que se volta para a exterioridade em detrimento da interioridade – ou seja, investe-se na exaltação e estetização do eu e se desprestigia a introspecção –, as possibilidades de se buscar viver aquelas sensações não são tidas, em grande parte, como benéficas ao sujeito. Deste modo, há uma relação entre as psicopatologias atuais com o fracasso do sujeito que não consegue se adequar ao tipo de comportamento investido na contemporaneidade. Estas psicopatologias são a depressão, a síndrome do pânico e a toxicomania.

Muito se associa certas criações literárias a frutos das psicopatologias possivelmente sofridas por alguns escritores, limitando, deste modo, a perspectiva sobre seus textos aos fatos biográficos e excluindo ou, no mínimo, diminuindo a possibilidade de leituras mais abrangentes de suas obras, bem como de seus processos de criação. Neste sentido, crer-se que a literatura não é fruto de neuroses ou psicoses vividas pelo escritor, pois nestes estados o ser não criaria, eles consistiriam em parada de processo criativo, parada de vida. Sendo assim, a literatura é, antes, saúde (DELEUZE, 1997), já que em muitos casos ela é a única coisa que ainda liga o ser à vida.

Desta maneira, acredita-se que a depressão, antes de se tornar delirante – de vir a ser um estado clínico –, é um estado de vida possível, que oferece ao ser perspectivas de imagens de mundo diversas das daqueles que não vivem certos estágios de tristeza e apatia peculiares que um sujeito depressivo vive. Nesta mesma linha de raciocínio, também se acredita que o suicídio é, por diversas vezes, uma escolha consciente resultante da impossibilidade de se sentir prazer na vida e, conseqüentemente, tem-se a morte como uma forma de libertação.

Sabe-se, contudo, que uma obra está relacionada à vida de seu criador, assim como sua criação está relacionada aos modos de se fazer literatura de sua época. O que se deve ter em mente, no entanto, não é saber até que ponto a vida está na obra ou a obra está na vida, mas sim como esta complexa dialética permeia o processo criativo de um autor, para que não se caia em um biografismo simplista.

No período da modernidade, que se dá a partir da segunda metade do século XIX, com a mudança do padrão de comportamento social, a aceleração e a fragmentação do tempo proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico, o ser humano tende a perder a capacidade de organizar e dar sentido à vida, de modo que também se perde a imagem de mundo possível além da técnica. Neste contexto, a imagem do poeta se engrandece, pois ele poderia, através de seus escritos, proporcionar uma imagem de mundo para além do sistema tecnológico.

Desta maneira, a imagem poética não seria uma representação do mundo, mas uma apresentação de mundos possíveis. No início do século XX, o escritor procurava dar sentido de pureza à palavra, já na contemporaneidade, o poeta busca este próprio sentido (PAZ, 2009). A questão é, como o ser criador conseguiria desenvolver a ideia deste sentido se este se constitui no silêncio? Possivelmente o sentido se torna o tema dos poemas, bem como estes se constituem através da metalinguagem que trata da busca pela palavra poética que represente este sentido.

É, por esta razão, que se procura observar na obra poética da argentina Alejandra Pizarnik e da brasileira Ana Cristina Cesar de que modo se desenvolveram em seus escritos as imagens de mundo possível e, diante da impossibilidade de um mundo, como se daria a busca pela palavra poética que representasse o sentido em sua plenitude, isto é, o silêncio, além da representação da angústia por não se encontrar essa palavra.

A escolha pelas autoras se deu inicialmente em virtude da beleza que seus textos proporcionam por si e, posteriormente, por se acreditar que os temas do silêncio como sentido e a angústia por se buscar dizer o seu não-dito estão presentes em seus poemas, pois se nota em suas obras um “eu” poético sofrendo de angústia pela incapacidade de se encontrar a palavra que abarque as sensações que se dão no silêncio.

Alejandra Pizarnik escreveu da década de 1950 até início da década de 1970. Ana Cristina Cesar tem suas publicações feitas a partir da segunda metade da década de 1970 até início dos anos 1980. Assim, localizadas no período do pós-modernismo – no sentido de que elas viveram e criaram posteriormente às vanguardas do modernismo – procura-se abordar suas escritas quanto à literatura produzida em suas épocas, portanto, explana-se sobre as transformações sócio-culturais que se desenvolveram a partir do século XIX.

São abordadas as concepções de modernidade e pós-modernidade, bem como o modernismo e o pós-modernismo, além de se enfatizar o neobarroco que se desenvolve na América Latina, mais precisamente em Cuba, paralelamente ao pós-modernismo norte-americano. Ao serem destacadas estas perspectivas, procura-se colocar em questão a classificação dada às escritas das autoras, comumente associadas ao modernismo e ao pós-modernismo, pois acredita-se que seus escritos são mais bem abarcados quando visto na perspectiva neobarroca. Assim, também será alvo de investigação nesta pesquisa a análise de seus escritos como frutos de uma experimentação neobarroca.

A pesquisa se torna relevante porque, ao se abordar a temática do silêncio como constituinte do sentido e da busca pela palavra poética na poesia das autoras, traz-se uma perspectiva diversa da maioria das que são feitas sobre suas obras, usualmente voltadas para a biografia, deixando-se escapar os seus processos criativos e a sua poeticidade. Para tanto, foram escolhidos, dentro de suas obras poéticas, seis poemas, sendo três de cada autora, a saber, *el centro...*; *Revelaciones* e *En esta noche en este mundo*, de Alejandra Pizarnik (2009), e *Fevereiro; discurso fluente como ato de amor...* e *Reze para os prisioneiros...*, de Ana Cristina Cesar (1998b; 2008). A escolha desses poemas se deu por se tratarem de obras que trazem à tona a temática desta pesquisa, bem como características de seus modos de criação.

A hipótese é que existe uma relação entre as obras das duas autoras quanto à metalinguagem poética, a busca da palavra que represente o sentido, a angústia por não se encontrar a palavra que traduza eficazmente as sensações tidas no silêncio, além de que existe um caráter neobarroco em suas escritas.

As análises são feitas a partir do que os poemas dizem, ligando-os às teorias escolhidas.

Esta pesquisa foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *Poéticas para além de fronteiras*, compreende a discussão acerca da modernidade e modernismo, em que se valeu dos escritos de Berman (2007), Giddens (1991), Sevcenko (2001); assim como discutiu-se os aspectos da pós-modernidade e do pós-modernismo por meio de Eagleton (1998), Jameson (1993), Süsskind (1985); além das reflexões sobre o neobarroco que tiveram por base teórico-metodológica as perspectivas de Chiampi (1998), Calabrese (1987), Sarduy (1979; 1999). E ainda, as leituras de outros autores que possibilitaram a discussão sobre os pontos deste momento da pesquisa.

O segundo capítulo, *O criador: loucura, silêncio e palavra poética*, trata das questões que envolvem o silêncio fundador e a palavra poética. Assim, utiliza-se os pensamentos de Maingueneau (2001), que aborda a figura do criador e os ritos de escrita;

Deleuze (1997), que traz a assertiva de que a literatura é saúde; Birman (1999), cujos apontamentos sobre os significantes fora-de-si e dentro-de-si e a transformação e normalização da ideia de loucura como doença foram bastante esclarecedores; Olievenstein (1989), e suas reflexões sobre o não-dito da angústia; Orlandi (2007), que possibilitou um aprofundamento de extrema importância sobre os sentidos do silêncio; Paz (2009), que desenvolve uma rica discussão acerca da imagem e da palavra poéticas; além de outros pesquisadores.

O terceiro capítulo, *O centro: entre crítica e análise, uma possibilidade*, traz, primeiramente, as impressões da crítica sobre os processos de escrita de Alejandra Pizarnik e de Ana Cristina Cesar. E, secundamente, como última etapa da pesquisa, é ofertada as análises dos poemas das autoras, nos quais foram aplicados os pensamentos acerca dos temas abordados e desenvolvidos em todo o trabalho. Para produzir este capítulo, foram necessárias as concepções sobre a obra das autoras de Aira (1998), Sússekind (1995), Chiara (2006), dentre outros.

Como última parte deste trabalho encontra-se as considerações finais que apontam para as questões levantadas em toda a pesquisa.

1 POÉTICAS PARA ALÉM DE FRONTEIRAS

Para compreender de maneira substancial os movimentos da poética tanto de Alejandra Pizarnik, quanto de Ana Cristina Cesar, procura-se, através dos conceitos de modernismo, pós-modernismo, barroco e neobarroco, construir uma visão teórica que leve a uma percepção das implicações formais de suas obras. Portanto, há que se depreender como se deu o modernismo, para se chegar a uma formulação do que seria pós-modernismo. Neste sentido, é interessante observar o desenrolar da modernidade a partir do século XIX. Também se destaca a maneira pela qual o neobarroco, paralelo ao pós-modernismo, desenvolveu-se na América Latina, mais precisamente em Cuba, e quais as suas implicações no que diz respeito à obra poética das autoras em questão.

1.1 Um breve esboço da modernidade

A partir do século XVI até meados do século XIX, as elites europeias se encontram numa fase de desenvolvimento tecnológico que supostamente lhes garantiria o domínio das forças naturais, de um maior potencial de fontes energéticas, de meios de transporte e comunicação novos, de armamentos e conhecimentos especializados. Essa situação lhes asseguraria a conquista de grandes dimensões de territórios do globo, incluindo suas populações e recursos, o que lhes permitiria impor uma hegemonia a qual teria por base a ideia de que a civilização europeia possuiria uma vocação inata para o saber, o poder e a acumulação de riquezas (SEVCENKO, 2001). No século XIX, havia uma convicção otimista de que a difusão e assimilação sistemática dos valores da cultura europeia levariam o mundo a um futuro de abundância, harmonia e racionalidade (SEVCENKO, 2001).

Na passagem do fim do século XIX para o início do século XX, as elites europeias vivem um momento de certa segurança, com grandes conquistas que,

[...] por um lado, potencializam uma situação mais confortável em termos materiais [...] para a pequena burguesia, enquanto simultaneamente a situação do proletariado surge aparentemente como menos aflitiva – por conta de suas conquistas trabalhistas –, por outro, ele é exposto ao choque tecnológico – por conta do fascínio de outras tantas invenções tais como o

automóvel, avião, telefone, rádio, etc. –, que lhe impõe uma noção mais nítida de progresso, efemeridade e mudança (SEIDEL, 2001, p. 21).

Neste período, dá-se a alteração da percepção do tempo histórico, pois “a aceleração do tempo histórico está em íntima relação com a saturação, com o movimento e o adensamento contínuo do espaço urbano” (SEIDEL, 2001, p. 23), já que as invenções, favorecidas pelo desenvolvimento da técnica, transformam, de maneira brutal e descontínua, a vida privada, a cidade e as paisagens (SEIDEL 2001).

O indivíduo que vive este período sofre de certa petulância advinda de uma falsa sensação de segurança originária, em parte, do sentimento de que ele e sua nação estavam a salvos de catástrofes, crises econômicas e agitações sociais, pois “a expectativa que o iluminismo havia colocado ainda continuava válida e prometia, através do domínio científico da natureza, a libertação da escassez, da necessidade e das calamidades naturais” (SEIDEL, 2001, p. 24).

Sobre o pensamento iluminista, o autor ainda coloca que este

[...] encampa a noção de progresso e propugna de forma ativa a cisão com a história e a tradição colocada pela modernidade dos séculos XVI e XVII, procurando dessacralizar e desmitificar o conhecimento e a organização social para libertar o ser humano de suas amarras (SEIDEL, 2001, p. 25).

No final do século XIX, consolidou-se a crença na ilusória objetividade da ciência cada vez mais próxima das leis inabaláveis do universo (SEIDEL, 2001). Desta forma, tem-se este período como “o ponto culminante e a fase áurea da modernidade como um todo” (KUJAWSKI *apud* SEIDEL, 2001, p. 25). O projeto iluminista e a confiança no controle do mundo pela razão não se dão da maneira proposta, pois, junto às reflexões de Adorno e Horkheimer, Seidel (2001) afirma que, como o iluminismo procurava erradicar o animismo e o mito primitivos, assim como subjugar a natureza, este controle envolveria o domínio do próprio ser humano, desta feita, a tese do iluminismo estaria fadada a se colocar contra si mesma e a transformar a “independência” humana em um sistema de opressão sob a justificativa de sua liberação.

Neste contexto, enfatiza-se o conceito de *l'art pour l'art*, o qual, numa leitura benjaminiana feita por Seidel (2001), expressa a ideia de que a obra de arte deve ser colocada num patamar livre de contaminações do desenvolvimento da técnica, sendo a *art nouveau*, desenvolvida entre 1890 e 1910, considerada pelo autor como a última tentativa de impermeabilizar a arte contra a técnica.

Com a irrupção da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), foi possível produzir, por meio dos novos recursos tecnológicos, um efeito de destruição em massa nunca antes visto, sendo somente superado com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) cujos pontos mais altos foram os bombardeios aéreos e a bomba atômica. Em seguida, transcorreu a Guerra Fria, a corrida armamentista e, mesmo com o desenvolvimento científico e tecnológico, o que prevalecia era a sensação de apocalipse iminente (SEVCENKO, 2001).

Neste contexto, dar-se-ia o desenvolvimento da indústria do entretenimento, pois com a energia elétrica, desenvolveram-se, nos grandes centros urbanos, empreendimentos que tinham como finalidade distrair as massas a baixo custo; o cinema e os parques de diversão. Com a Primeira Guerra Mundial, amplia-se o potencial de exploração da eletrônica, de modo que foi possível melhorar os sinais e o som, aperfeiçoando os sistemas de amplificação, e possibilitando o consumo em massa. Veio o rádio, o cinema com som e, na década de 1930, a televisão, a qual só chegou ao Brasil na década de 1950. Com estes aparelhos, a procura de divulgação não só do entretenimento, mas também do comportamento dos atores fora deles, com os programas de fofoca, transformando vidas pessoais em shows, configura um novo fenômeno cultural, chamado de cultura do espetáculo. Ou seja, um comportamento social que valoriza o cotidiano, transformando-o em produtos de consumo e objetos de desejo, e uma espécie de espetacularização do dia-a-dia em que o simulacro da realidade se torna a própria realidade (SEVCENKO, 2001).

Conforme Berman (2007), a modernidade é designada como “um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje” (BERMAN, 2007, p. 24). O autor afirma que

a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 2007, p. 24).

Porém, acredita-se que a ideia de que a sociedade global se encontra em um momento em que as fronteiras – geográficas, étnicas etc. – já não existem, reporta-se muito mais uma visão utópica do que seria o ideal de modernidade, já que, esta “volatilidade” identitária e comportamental é possível apenas para certa camada social, com dada condição

financeira, significando dizer que quem está no centro da sociedade tem mais condições e possibilidades para transitar entre as margens que o contrário. Contudo, mesmo discordando desta perspectiva, acredita-se que seja necessário expô-la para uma maior abrangência sobre esta temática.

Para Berman (2007), a história da modernidade se divide em três fases: Na primeira fase, que vai do início do séc. XVI até o fim do séc. XVIII, os seres humanos estão experimentando o princípio da vida moderna, e estão “no encaixo de um vocabulário adequado” (BERMAN 2007, p. 25) para expressarem o que sentem.

Na segunda fase, associada ao período revolucionário da década 1790, vive-se em uma época de revoluções, na Europa, que desencadeiam transformações nos níveis pessoal, social e político (BERMAN, 2007). Esta é a fase caracterizada pela “sensação de [se] viver em dois mundos simultaneamente” (BERMAN, 2007, p. 26), o que leva à ocorrência das ideias de modernismo e modernização.

A terceira fase, iniciada no Século XX, é a expansão do processo de modernização numa escala global concomitante ao desenvolvimento, na arte e no pensamento, da cultura do modernismo (BERMAN, 2007). Esta seria a última fase da modernidade, portanto, para Berman (2007), não existe pós-modernismo, embora ele reconheça o processo de fragmentação. Nesta derradeira fase da modernidade, na qual nos encontramos atualmente, perdeu-se ou, ao menos, enfraqueceu-se a capacidade de organizar e dar sentido para a vida, de modo que o ser moderno “perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade” (BERMAN, 2007, p. 26).

Seidel (2001) aponta a perspectiva de Kujawski, o qual, baseando-se no pensamento de Ortega y Gasset, sustenta que a modernidade já teria se exaurido no início do século XX. O principal argumento para isto provém da periodização da história nas fases antiga, medieval e moderna transportada para o ciclo histórico de qualquer nação, ou seja, “cada povo possui as suas idades antiga, medieval e moderna” (SEIDEL, 2001, p. 35). Não haveria, portanto, pós-modernismo, e o que se viveria atualmente é um período de crise da modernidade, pois, segundo Kujawzki, comentado por Seidel (2001), quase tudo que é considerado pós-moderno entende-se como um desdobramento lógico da própria modernidade, não oferecendo autêntica inovação, nem radical ruptura com a ordem moderna.

Em contrapartida, para Giddens (1991), vive-se atualmente num período de alta-modernidade e “se é que [o pós-modernismo] significa alguma coisa, é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura” (GIDDENS 1991, p. 52). Desta forma, a era pós-moderna, que se daria em termos globais,

ainda está para ser construída através de um sistema em que se supere a escassez do mínimo necessário para a subsistência do ser humano, bem como através da participação democrática das diversas camadas sociais (GIDDENS, 1991).

Seidel (2001), ancorado nos estudos de Chiampì, destaca o período da modernidade estética, que se localiza no fim do século XVIII, e que compreende desde as literaturas alemã, inglesa e francesa; os seus desdobramentos nas literaturas italiana, russa, norte-americana, espanhola e hispano-americana; o romantismo; o simbolismo europeu e o modernismo hispano-americano.

1.2 O modernismo e suas repercussões

Sobre os textos da vanguarda modernista, Connor (1993) expõe a ideia de que estes pareciam negar aos leitores os prazeres da compreensão imediata, ou seja, são textos o mais herméticos possível, exigindo “uma atenção altamente autoconsciente à substância verbal ou poética acima e além do seu sentido” (CONNOR, 1993, p. 89).

O pesquisador observa que “a escrita moderna ou progressista recusava-se a conceder ao leitor a ilusão de que ele lia sobre o mundo real, porque a literatura ‘desfamiliarizava’ sem remorsos o mundo” (CONNOR, 1993, p. 90). Esta seria a base da definição do modernismo literário, segundo sua perspectiva.

Compreende-se que “o princípio da arte modernista é a autocompletude” (CONNOR, 1993, p. 91), pois o modernismo tem, como uma de suas características, o relativismo subjetivista, que se entende como o distanciamento de uma crença em um mundo de ideias ou substâncias passíveis de fácil compreensão, e com a apreensão de um mundo que só se conheceria e viveria verdadeiramente por meio da consciência individual. Entretanto, por ironia, este subjetivismo deveria ser relacionado ao fim da subjetividade individual, além de à estética de desapego autoral (CONNOR, 1993).

De acordo com Connor (1993), Leslie Fiedler vê “o modernismo como um movimento de fusão, uma compilação deliberada da idéia de integridade genérica” (CONNOR, 1993, p. 92). Acredita-se que para a criação de uma obra de arte baseada neste princípio, requer-se do artista uma vigilância, um conhecimento e um domínio extremos da linguagem para que se cumpra com êxito a produção de uma obra que só conheça suas próprias regras, ou seja, uma obra baseada em termos estéticos purificados (CONNOR, 1993).

A arte modernista é comumente classificada como elitista no sentido de que é produzida por uma parcela seleta da sociedade que se desvencilhava, de certo modo, do contexto sóciopolítico, mantendo certa fronteira entre o que era considerado cultura erudita e cultura popular.

Moriconi (2002) classifica o modernismo que se dá no Brasil dividindo-o em três fases, a saber, “primeiro modernismo dos anos 20, modernismo dos anos 30-45, modernismo canônico de meados dos anos 40 a 60” (MORICONI, 2002, p. 124). Esta definição por meio da cronologia se dá de acordo com as criações literárias desenvolvidas no Brasil, significando dizer que a primeira fase a qual Moriconi (2002) se refere, tem como marco a Semana de Arte Moderna de 1922, que aconteceu sob a influência das vanguardas europeias – Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo – e que compreende a publicação de manifestos e revistas, tais como o Manifesto Pau-Brasil e a revista Klaxon.

A segunda fase, que abrange o romance regionalista desenvolvido com mais fervor no período indicado pelo autor, e a terceira fase abarca a chamada “Geração de 45”, quando se fazia uma literatura mais intimista e, também, que soava como um desengano, pois foram criações posteriores à Segunda Guerra Mundial e esta afetou, de forma definitiva, a maneira de se escrever de então.

Em se tratando da Argentina, especificamente da vanguarda surrealista, já que Pizarnik é diretamente relacionada a esta manifestação artística, tem-se que o surrealismo desenvolvido na Argentina se diferencia do europeu, e é concebido como surrealismo mestiço ou americano. Para esta diferenciação, Pietro (2006) destaca a posição do poeta Madariaga, em entrevista concedida a Jorge Fondebrider, o qual afirmara que havia uma distinção na maneira de se conceber a razão entre os mundos americano e europeu, pois os ataques ao racionalismo que se encontravam na ideologia do surrealismo europeu perdem o sentido na América, cuja realidade, “con sus excesos, ya cumple con la rebelión que los europeos debieron llevar adelante” (MADARIAGA *apud* PIETRO, 2006, p. 376).

Enrique Molina, poeta surrealista, destaca sua ideia de poesia como “una experiencia vital irrenunciable, como expresión del torbellino de la emoción y el deseo y, sobre todo, de la energía profunda que él mismo engendra: el demonio de la insatisfacción permanente” (MOLINA *apud* PIETRO, 2006, p. 377). Olga Orozco, poetisa argentina pertencente ao surrealismo, destaca que os poetas desta vanguarda são “los exploradores de la noche, del sueño, de las sensaciones oscuras, del misterio; los descifradores de los grandes y pequeños enigmas de una realidad que no termina en lo sensorial o en lo visible” (OROZCO *apud* PIETRO, 2006, p. 377).

Vincula-se à vanguarda surrealista a poesia de Alejandra Pizarnik. A autora escreveu no período entre a década de 1950 e 1970. Em meados dos anos de 1960, em entrevista concedida a Martha I. Moia, Alejandra afirma crer que “el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio” (PIZARNIK *apud* PIETRO, 2006, p. 379). É a partir desta ideia de linguagem que surge “el deseo de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores” (PIZARNIK *apud* PIETRO, 2006, p. 379).

Desta maneira, observa Pietro (2006) que a poesia de Alejandra se faz a partir da combinação de três elementos compatíveis, a saber, o surrealismo, o expressionismo e a noturnidade, somados a um elemento aparentemente incompatível, que é a precisão. É a partir desta combinação aparentemente contraditória que a idiosincrasia é alcançada em alguns de seus poemas; “por un lado, ‘la breve frase poética perfecta’, como la llama César Aira, y por otro, una enorme carga de subjetividad” (PIETRO, 2006, p. 379).

Com o livro *Árbol de Diana*, prologado por Octavio Paz, a obra de Pizarnik ganha uma dimensão latino-americana, cuja sustentação se dá tanto pelo seu caráter de novidade como por “[...] su imprevista función de despertador de conciencias libertarias, no en proyección política, sino en el más serpenteado campo de la intimidad” (PIETRO, 2006, p. 379).

Para Pezzoni (1986), o poema brilha por si só, está no mundo como algo inexplicável a não ser por ele mesmo. “Cada poema incorpora un mundo al mundo” (PEZZONI, 1986, p. 157). É o que definiria melhor a poesia do surrealismo são a sua liberdade e a sua autonomia. É deste modo que ele percebe a poesia de Alejandra Pizarnik, cuja liberdade se relaciona com o respeito a si, antes de tudo, pois os poemas também falam da própria autora e da forma pela qual ela concebe o mundo e como desejaria vê-lo. A poesia é, pois, criação e revelação da experiência; não exatamente uma biografia que se ligaria de um poema a outro, mas de uma sequência de instantes em que cada um deles se daria plenamente o ser (PEZZONI, 1986). Portanto,

Una obra no está acabada cuando lo está, pero sí cuando el que trabaja en ella desde dentro puede asimismo terminarla desde fuera; cuando ya no está retenido interiormente por la obra; está retenido por una parte de sí mismo de la cual se siente libre, de la cual la obra ha contribuido a libertarlo (BLANCHOT *apud* PEZZONI, 1986, p. 157).

Neste sentido, a poesia é a possibilidade de se ser (PEZZONI, 1986), ou seja, o ser constitui o seu espaço de existência por meio da poesia. Assim, destaca-se a fala de Pizarnik que esclarece um ponto importante para a compreensão de seu processo de criação poética:

Actualmente el poema es para mí un espacio en donde busco o me dejo encontrar [...]. En oposición al sentimiento de exilio, al de una espera perpetua, está el poema-tierra prometida... Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para la que anduvo perdida en lo extraño tan frío (PIZARNIK *apud* PEZZONI, 1986, p. 158).

Através das palavras da poetisa, percebe-se como o seu processo de criação está em íntima relação com sua vida, de forma que o cuidado a ser tomado é para não se cair na armadilha do simplismo de não se observar nada além de traços de sua vida em seus poemas.

“Para un poeta como Alejandra Pizarnik no hay mundo que sirva de vehículo” (PEZZONI, 1986, p. 159). E, de acordo com o autor, o vazio da página em que o poema é posto é o que permite o encontro da poetisa consigo mesma, é neste vazio que se produz o encontro. A imagem é, na poesia de Pizarnik, uma criação de mundos sentidos de forma concreta, e esta imagem revela o que se permite ver, não há representação, mas uma apresentação de mundo. “Alejandra Pizarnik está muy cerca del proverbio oriental: ‘La pintura es un poema callado e el poema es una pintura dotada de voz’” (PEZZONI, 1986, p. 161).

1.3 A exaustão criativa pós-moderna

Eagleton (1998) diferencia os termos *pós-modernismo* e *pós-modernidade*. O primeiro se refere a um tipo de cultura contemporânea, enquanto o segundo faz alusão a um período histórico específico. A pós-modernidade “questiona noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação” (EAGLETON, 1998, p. 7). Assim sendo, esta perspectiva coloca em questão a objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às peculiaridades e a coerência das identidades. Desta forma, vê-se o mundo como instável e imprevisível, uma gama de culturas ou interpretações desunificadas que gera certo grau de ceticismo, contrariando, deste modo, as normas do iluminismo (EAGLETON, 1998).

Esta perspectiva se baseia em circunstâncias concretas, ou seja, na emergência da mudança da história ocorrida no Ocidente para um novo formato de capitalismo, em que o mundo é o da efemeridade e descentralização da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, e em que a política de classes sede lugar “a uma série difusa de ‘políticas de identidade’” (EAGLETON, 1998, p. 7).

Assim, pós-modernismo seria um estilo cultural que reflete essa mudança através de uma arte superficial, descentrada e autorreflexiva, baseada no ecletismo, que tem as fronteiras obscurecidas entre a cultura elitista e a cultura popular, bem como entre a experiência do cotidiano e a arte. O objeto de controvérsia é se esta é uma manifestação generalizada ou apenas um campo restrito da vida contemporânea (EAGLETON, 1998). Conforme Jameson (1993), pós-modernismo é

[...] um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica – aquilo que muitas vezes se chama, eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional (JAMESON, 1993, p. 27).

Jameson (1993) coloca que, em termos mundiais, o pós-modernismo se dá a partir do início da década de 1960, quando o modernismo canônico e a sua estética se estabeleceram no mundo acadêmico.

Seguindo as linhas gerais, no Brasil, os tempos pós-modernos se dão entre as décadas de 1950 e 1960, “tempos de convivência entre modernismo canônico e vanguardas anticanônicas. Depois, dos anos 70 em diante, tempos pós-vanguardas, tempos pós-canônicos” (MORICONI, 2002, p. 96). Estes tempos pós-vanguardas se caracterizam como o momento em que os projetos de criação e renovação da arte baseados nas ideias de vanguarda perdem sua força, vale dizer que isto se daria conforme as transformações sociais que se desenvolveram a partir das mudanças políticas, a saber, a promulgação do AI-5 (Ato Institucional número 5) pelo governo da Ditadura Militar o qual legalizava a instauração da censura no campo artístico, entre outros domínios.

De acordo com Flora Süssekind (1985), a censura não é explicação suficiente para a literatura pós-64; a censura é uma personagem. Como em 1968 é promulgado o AI-5, estabelece-se “uma política de supressão: expurgo de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões”

(SÜSSEKIND, 1985, p. 16), e estes acontecimentos se tornaram tema predominante e prestigiado da literatura deste período.

As ditaduras vividas pelo Brasil, a saber, a ditadura da Era Vargas (1930-1945) e a Militar (1964-1985), caracterizam, paradoxalmente, os períodos da modernização no campo cultural: a primeira foi a modernização modernista, e a segunda foi a modernização pós-modernista (MORICONI, 2002). Não convém, no entanto, crer que a modernização de uma sociedade esteja diretamente condicionada a alguma espécie de ditadura, pois a desconstrução das tradições intelectuais ocorria com ou sem ditadura, já que era um fenômeno internacional de uma geração contracultural que lutava “contra o sistema” (MORICONI, 2002, p. 101), porque era esta mesma geração que lutava no Brasil contra a tortura e a repressão ditatorial, assim como o era, nos Estados Unidos contra a Guerra do Vietnã e o *establishment* industrial-militar e na França contra uma universidade esclerosada (MORICONI, 2002). Era a mesma geração lutando em diferentes contextos pelas mesmas transformações e melhorias.

A partir do governo de Geisel (1975-1979), desenvolveu-se uma política de distensão, a qual se caracterizava como a “tentativa de programar, estabelecer por meio de uma Política Nacional de Cultura os rumos da produção intelectual no país” (SÜSSEKIND, 1985, p. 22). Desta forma, o governo deixa de somente reprimir e passa também a fornecer incentivos à produção e programas para a intelectualidade, tornando possível, nos anos de 1970, a ampla publicação através de órgãos estatais de incentivo à cultura brasileira, através de cooptação de opositores e até de ex-perseguidos pelo regime militar (SÜSSEKIND, 1985). A autora ainda comenta que

[...] é na literatura-verdade, na parábola e no depoimento biográfico que a prosa de ficção e a poesia pós-64 encontram seus caminhos privilegiados de expressão. (sic) Deixando apenas esboçados outros percursos mais densos como o da elipse, do texto fragmentário, da poesia auto-corrosiva, do humor (SÜSSEKIND, 1985, p. 41).

No que diz respeito aos aspectos culturais, Jameson (1993) argumenta que a maior parte das manifestações pós-modernistas surge inicialmente como reações às formas estabelecidas do modernismo canônico, pois os estilos que antes eram considerados subversivos são encarados, a partir da década de 1960, como sufocantes, sendo preciso destruir para fazer algo novo.

Conforme Eagleton (1998), a cultura pós-modernista produziu uma coleção de obras ousadas e divertidas em todos os domínios da arte, que de modo algum podem ser atribuídas a uma rejeição política. “Ela também gerou um excesso de material *kitsch* execrável”

(EAGLETON, 1998, p. 35). Para além das questões artísticas, Eagleton (1998) reconhece que a cultura pós-modernista derrubou certo número de certezas, contaminou purezas protegidas com esmero, alterou normas opressoras e abalou bases aparentemente frágeis. Como consequência destas ações, desnor-teou de maneira apropriada aqueles que sabiam quem eram, e desarmou os “outros” que necessitavam saber quem eram diante dos que queriam dizer-lhes demasiadamente quem eles eram. De modo que esta cultura criou um ceticismo animador e paralisante simultaneamente, pois destituiu, ao menos na teoria, do Homem Ocidental – ou seja, o homem, branco, heterossexual, europeu etc. – sua soberania, através de um relativismo cultural genuíno que era impotente para defender qualquer sujeito que fosse “não-Homem Ocidental” – ou seja, a mulher, o negro, o homossexual, os não-europeus etc. – de práticas degradantes (EAGLETON, 1998).

Além de ter como um de seus aspectos a superação das vanguardas modernistas, o pós-modernismo tem como característica o “desgaste da distinção prévia entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular” (JAMESON, 1993, p. 26), em outras palavras, no pós-modernismo, haveria a incorporação do popular e do massivo à alta cultura. O que significa dizer que não se tem mais como padrão de criação artística somente o que a elite cria/legítima como arte, e sim o que outras camadas sociais tratam como arte. Sobre esta característica tida como pós-modernista, de mesclar o popular ao erudito, destaca-se o parecer de POLAN (1993), o qual afirma que:

Com frequência cada vez maior, um tema central do discurso pós-modernista tem sido a decomposição da arte áurica por uma nova cultura, em prol de uma hibridização em que o elevado e o popular instruem-se mutuamente. Essa temática parece provir de críticos que, anteriormente, eram analistas apenas da alta cultura e que, agora, informam-nos com empolgada excitação sobre a fascinante complexidade de uma nova cultura de massa (POLAN, 1993, p. 72).

Para tanto, observa-se, por exemplo, como o cinema, inicialmente criado para distrair as camadas populares e tido como manifestação vulgar de entretenimento pelas camadas abastardas da sociedade, foi configurado pelos surrealistas como possível objeto e instrumento de criação artística (SEVCENKO, 2001); assim como a fotografia, que até então não era considerada como objeto artístico, foi usada pelos dadaístas e os surrealistas como instrumento de arte (ETLER, 2007); ou como a música do compositor Villa-Lobos, considerado erudito que, utilizando como base de criação as músicas de domínio popular – de autoria anônima –, transformou-as em peças musicais apreciadas pelas chamadas elites da alta

cultura (TRAVASSOS, 2000). Além de Villa-Lobos, é possível mencionar as pesquisas e excursões do escritor Mário de Andrade pelo interior do Brasil que resultaram em catalogações e ensaios sobre a música popular brasileira (TRAVASSOS, 2000).

É provável que a observação cujos pós-modernistas fizeram é que sempre houve – ou era apenas observada – uma disseminação de conceitos e objetos artísticos que partiam da alta cultura para as camadas populares, mas que até então não havia sido constatado – ou não era visto com bons olhos – o que vinha da camada popular para a erudita. Este trânsito de criações entre as diversas camadas sociais que até então não era apreciado, agora é enaltecido pelos pós-modernistas como um princípio básico.

O que se percebe, dessa maneira, é que no pós-modernismo se transparece a ideia de que este fluxo de criações artísticas é algo originário do período pós-vanguarda, quando se crê que este movimento é um ciclo incessante da (re)criação da e na arte, ou seja, o que em dado período foi considerado como vulgar ou popular, noutra momento foi absolvido pela elite e, depois de misturado a parâmetros de arte elitista, foi novamente classificado como erudito, e, sendo assim, legitimado como arte.

Acredita-se que a questão levantada não é necessariamente o que é ou o que não é arte – ou quem faz arte –, mas quais os parâmetros que legitimam algo como objeto de arte. Sabe-se que o que se defende no pós-modernismo é a quebra de barreiras do purismo da alta cultura contra as produções marginalizadas, todavia “é um equívoco confundir hierarquia com elitismo” (EAGLETON, 1998, p. 93).

Elitismo, segundo Terry Eagleton (1998), é a crença na autoridade de uma seleta minoria, e isto significa que, em termos culturais, os valores deveriam ser restritos a um grupo autoeleito ou não, de privilegiados, cuja autoridade deriva ou de algum status que não o prestígio cultural, ou somente de sua influência cultural. No entanto, hierarquia, termo que significava originalmente as três categorias dos anjos, passou a denotar tipos de estrutura em graduações, não sendo somente de modo necessário uma estrutura social. Em sentido mais amplo, hierarquia exprime algo como uma ordem de prioridades (EAGLETON, 1998).

Faz parte da identidade social instituir valores; um sujeito que não discriminasse não seria de modo algum um sujeito humano. O autor também alega ser difícil “saber de onde eles [os pós-modernistas] tiram esse juízo de valor de que o valor é uma irrelevância” (EAGLETON, 1998, p. 94). E o que ele expõe é que “os que foram empurrados para a margem não estão pedindo que se abandonem todas as prioridades, mas uma transformação delas” (EAGLETON, 1998, p. 95).

É interessante observar que, apesar de se opor ao essencialismo, o pós-modernismo “também se opõe às metanarrativas, à Razão universal e às culturas pluralistas, e essas visões possivelmente lhe são essenciais” (EAGLETON, 1998, p. 102). Contudo, a atitude antiessencialista do pós-modernismo não deve ser rechaçada, pois existem empregos redutivos do termo “essencialismo”, que homogeneízam brutalmente o conceito de essência, e que causaram especial estrago nos âmbitos da etnia e do gênero (EAGLETON, 1998), nestes casos, o essencialismo denota uma espécie de reificação para uma natureza ou tipo imutável, e isto se constituiu numa “arma poderosa no arsenal dos patriarcas, dos racistas e dos imperialistas, ainda que também algumas feministas e ativistas étnicos a tenham brandido” (EAGLETON, 1998, p. 102). Então, observa-se que até certa medida, a atitude antiessencialismo é interessante como estratégia para combater o próprio essencialismo, mas quando este limite é extrapolado, desarma-se a possibilidade de luta por legitimação de grupos sociais marginalizados, por exemplo.

Conforme Jameson (1993, p. 29), “a estética modernista está [...] organicamente ligada à concepção de um eu e de uma identidade privada únicos, a uma personalidade e individualidade singulares”, de modo que seja gerada a sua própria visão do mundo e cunhe o seu próprio estilo inconfundível.

No pós-modernismo, dá-se a morte do individualismo como tal, ou seja, o sujeito burguês individual já não existe (JAMESON, 1993). Com a morte deste tipo de sujeito, que era o norteador da estética modernista, não se tem com clareza o que os artistas e escritores estejam fazendo do período atual, surge, então, um dilema estético: Os artistas e escritores já não podem inventar novos estilos e mundos, pois estes já foram inventados, o que é possível fazer é um número restrito de combinações, posto que as formas singulares de criação já foram pensadas; “assim, o peso de toda a tradição estética modernista – agora morta – também ‘oprime como um pesadelo no cérebro dos vivos’, como disse Marx em outro contexto” (JAMESON, 1993, p. 30).

A sugestão de Fredric Jameson, segundo Polan (1993), é que muitas das qualidades da vida nesta fase do capitalismo – chamada de Capitalismo tardio, por Polan (1993) –, particularmente o rebaixamento do indivíduo burguês, “têm seu eco, no âmbito cultural, num novo fascínio pela confusão, pela desintegração da subjetividade, pelo que Jameson resume como uma espécie de esquizofrenia” (POLAN, 1993, p. 65).

Portanto, em um mundo em que já não é possível a inovação estilística, o que resta é a imitação dos estilos mortos (JAMESON, 1993). Diante deste impasse estilístico, tem-se como uma das características do pós-modernismo, o pastiche. Diferentemente da paródia, que

é a imitação de um estilo único com um tom satírico, o pastiche se caracteriza como a imitação de um estilo singular, mas sem a motivação satírica, ou seja, “o pastiche é a paródia vazia que perdeu seu senso de humor [...]” (JAMESON, 1993, p. 29).

Nas mensagens essenciais da arte contemporânea ou pós-modernista “há de implicar o fracasso necessário da arte e do estético, o fracasso do novo, o aprisionamento no passado” (JAMESON, 1993, p. 31). Sobre este aprisionamento no passado, o autor comenta que é como se não fosse possível para as pessoas em geral, e em especial para o artista, chegar a representações estéticas da própria experiência atual, pois, diante das transformações sócio-culturais, ele, o artista, tornou-se incapaz de lidar com o tempo e a história, parecendo condenado “a buscar o passado histórico através de nossas próprias imagens e estereótipos pop sobre o passado, que, por sua vez, fica para sempre fora de nosso alcance” (JAMESON, 1993, p. 34).

No cenário estético-cultural brasileiro, além do movimento concretista, o qual tinha como principal marca a experimentação linguística para além do conteúdo, enfatiza-se o movimento tropicalista, o qual pensou as questões teóricas, críticas e estéticas, relacionadas ao advento do pós-modernismo (MORICONI, 2002), através do processo de antropofagia que consiste na fusão da cultura de massa e a erudita para se chegar ao novo por meio da *regurgitação*, ou seja, por meio de um objeto cultural resultante desta fusão.

Na década de 1970, constituiu-se, paralelo aos depoimentos políticos e ao tom biográfico-geracional de parte da poesia marginal, um gênero específico de narrativa, cuja preocupação principal era uma franca expressão dos fantasmas de quem escrevia e que se utilizava das letras como terapia. Estas narrativas se aproximavam do tom confessional, de um diário, de testemunho, de um “cara a cara” com o leitor (SÜSSEKIND, 1985). Sobre a poesia deste período, Flora Süssekind (1985) comenta que “não importa a elaboração literária, composição é o jogo rápido, pulo, flagra, *take*, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, ‘sincera’ e coloquial, desse ego que escreve e que ‘se escreve’ todo o tempo” (SÜSSEKIND, 1985, p. 68).

Porém, a poesia dos anos de 1970 trabalhava com algumas “exclusões”, e Süssekind (1985) destaca como patente um depoimento de Ana Cristina Cesar concedido a Carlos Alberto Pereira, incluído pelo autor em *Retrato de época*, publicado em 1981, e que se encontra transcrito abaixo:

‘Me lembro de uma frase do Cacaso (...) ele era o ‘bom leitor’, o ‘classificador’ e, uma vez, eu li (pra ele) um poema meu que eu tinha

adorado fazer (...) e o Cacaso olhou com olho cumprido (...) leu esse poema e disse assim: ‘É muito bonito, mas não se entende (...) o leitor está excluído’. Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso e (ele) imediatamente... quer dizer, aqueles ‘diários’ da antologia (*26 poetas hoje*) eram dois textos de um livro de 50 poemas... (e ele disse): ‘Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano’ (SÜSSEKIND, 1985, p. 70).

Diante deste depoimento, a pesquisadora comenta que, naquele período, preferiam-se os diários, a poesia do cotidiano e uma ligação mais facilitada com o leitor, e estas características não apontam para uma avaliação da produção de Ana Cristina Cesar em meados dos anos de 1970, “mas para aquelas que passariam a ser regra privilegiada no exercício poético” (SÜSSEKIND, 1985, p. 70). Os escritores que não seguiam esta regra eram marginalizados, de antemão, pelo dificultoso acesso às grandes editoras ou pela insatisfação com o tipo de público ou livro visado por estas editoras, de modo que se passou a caminhar, de maneira consciente, à margem do mercado tradicional.

Portanto, na área da poesia preferiu-se pelo desenvolvimento de um circuito cultural alternativo, assim como aconteceu semelhantemente em outras áreas, como no teatro, com os “grupos experimentais” (SÜSSEKIND, 1985, p.72), ou no cinema, quando se optou pelos baixos orçamentos e o uso do super-8. Por causa da intervenção do Estado no campo cultural, especificamente após 1975, depara-se com um tipo de reação em cadeia em que os artistas que não seguiam as regras de criação predominantes, de algum modo, para continuarem com liberdade criativa, marginalizam-se no que diz respeito às formas predominantes de criação da época (SÜSSEKIND, 1985).

A poesia dos anos de 1970 privilegiava o trivial, a rotina sem nada especial, ao contrário da prosa, que prezava pelo memorialismo dominante, que diz respeito aos acontecimentos políticos da época, ao envolvimento de personalidades marcantes, ao acréscimo de informações para a história dos períodos em foco; “[...] o registro poético do cotidiano, ao contrário, parece destacar o notável, abisma-se com os sentimentos mínimos, os pequenos desejos, as mudanças milimétricas” (SÜSSEKIND, 1985, p. 74). Inicialmente, este tipo de poesia ficou conhecido como “poesia mimeógrafo” e, posteriormente, “poesia marginal”, pois os poetas de então, produziam seus livros de modo semi-artesanal, entrando em contato direto com o público-leitor, vendendo os poucos exemplares em portas de teatros, barezinhos e espaços culturais de um modo geral.

Sobre a produção poética de Ana Cristina Cesar, Sússekind (1985) destaca que não é exatamente uma “poesia do eu” (SÜSSEKIND, 1985, p. 77), mas que se trata de experiências

poéticas, levadas ao limite, em torno da subjetividade e do texto confessional, que induz, de modo aparente, a revelações, pois a poetisa se utiliza do formato do diário poético para fazer experimentações de criação, contradizendo a tendência da época que retratava o trivial, sem peculiaridades (SÜSSEKIND, 1985).

A autora afirma que “é sob o signo da ficcionalidade, do texto reflexivo, de uma linguagem elíptica e de um humor afiado que se abandona a dicção dominante dessa literatura com ‘síndrome de prisão’” (SÜSSEKIND, 1985, p. 87) produzida no período pós-64. Era uma literatura que tinha interesse na resistência, porém, suas armas foram análogas às do regime autoritário: “retratos com cores diferentes e confissões pessoais” (SÜSSEKIND, 1985, p. 87). Indubitavelmente, eram confissões obtidas sem tortura, mas através do alto preço da redução da pluralidade da linguagem literária, e que poderiam ser burladas, talvez, com algumas elipses (SÜSSEKIND, 1985).

Embora a poesia da década de 1970 não tenha representado o “progresso” (MORICONI, 2002, p.133) da poesia brasileira, a importância da criação deste momento consiste no fato de que foi neste período que se iniciou a recuperação da auto-estima e do terreno para o desenvolvimento da poesia dos anos subsequentes no Brasil, deixando para trás a sensação de “emparedamento”, ou seja, a sensação de limitação criativa.

1.4 Os artifícios poéticos do neobarroco

O termo neobarroco¹, utilizado no final dos anos de 1960, significava que existiam “[...] certos produtos literários que não consistiam na experimentação (entendida como ‘modernidade’), mas sim na reelaboração, no *pastiche*, na desconstrução do patrimônio literário (ou cinematográfico) imediatamente precedente” (CALABRESE, 1987, p. 24). Portanto, o que Calabrese (1987) chama de neobarroco, parece ser equivalente ao que Jameson (1993) considera como pós-modernismo no campo artístico. Mas o barroco não deve ser resumido a esta ideia. A tese do autor é de que “muitos importantes fenômenos de cultura de nosso tempo são marcas de uma ‘forma’ interna específica que pode trazer à mente o

¹ Esta nota serve de esclarecimento quanto aos termos *neobarroco* e *barroco*, utilizado por Calabrese (1987) e Sarduy (1979), respectivamente. Estes termos são diversos, mas se referem ao mesmo fenômeno. O termo *neobarroco* – também chamado de barroco atual –, de forma simplificada, se refere ao fenômeno cultural que se desenvolve na América Latina a partir da década de 1960 e que é explicado em suas várias perspectivas por diversos estudiosos, ao longo deste trabalho.

barroco” (CALABRESE, 1987, p. 27), e o “neo” pode induzir à crença na ideia de repetição, regresso a um período específico do passado, neste caso, o barroco. A referência ao barroco funciona por analogia, porém isto não denota uma retomada daquele período, tampouco é uma espécie de desenvolvimento ou progresso da civilização, pois pensar assim seria por demais determinista (CALABRESE, 1987).

Para o pesquisador, o barroco é “uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objectos que o exprimem” (CALABRESE, 1987, p. 27). Deste modo, é possível ter barroco em qualquer época da civilização e, neste sentido, o “‘Barroco’ quase se torna numa categoria do espírito, oposta à do ‘clássico’” (CALABRESE, 1987, p. 27).

No entanto, Calabrese (1987) vai mais longe ao procurar, através das ideias de Sarduy, dar outra acepção ao fenômeno barroco, ao colocar que

[...] se conseguíssemos demonstrar que existem formas subjacentes aos fenômenos culturais e que consistem no seu andamento estrutural; e se conseguíssemos também demonstrar que tais formas coexistem, conflituamente, com outras de diferente natureza e estabilidade interna, então poderíamos dizer que atribuímos ao ‘barroco’ o valor de uma certa morfologia e, admitamo-lo, ao ‘clássico’ o de uma morfologia com ele em competição. ‘Barroco’ e ‘clássico’ já não seriam categorias de espírito, mas sim categorias da forma (da expressão ou do conteúdo). Neste sentido, qualquer fenômeno seria ou clássico ou barroco, e idêntica sorte caberia à época ou episteme que vissem a emergência de um ou outro. Isto não excluiria o facto de as manifestações de cada momento histórico isolado manterem a sua especificidade e diferenças como casos singulares (CALABRESE, 1987, p. 28).

Para desenvolver o conceito de barroco, Sarduy (1979) afirma que lhe interessa reduzi-lo a um esquema operatório sucinto, que não deixe fissuras e também que não permita o abuso que esta noção sofreu recentemente, em especial na América Latina, mas que codifique, dentro do possível, sua aplicação à arte latino-americana contemporânea.

De acordo com Sarduy (1979), d’Ors defende a tese de que o barroco seria um retorno primigênio, ou seja, aquele que buscaria o ingênuo, o primitivo, a nudez para a sua formação. Para d’Ors, como assinala Pierre Charpentrat (*apud* SADUY, 1979), “o barroco é, antes de tudo [...], liberdade, confiança numa natureza de preferência desordenada” (CHARPENTRAT *apud* SARDUY, 1979, p. 163).

Ao citar Eugenio d’Ors, Sarduy (1979) procura desconstruir a visão de barroco deste autor, para então construir a sua, a qual consiste na ideia de que o barroco se firma através de suas repetições, o predomínio do artifício, da ironia e irrisão da natureza.

Neste sentido, a artificialização do barroco se caracteriza por três elementos: a substituição, a proliferação e a condensação (SARDUY, 1979). A substituição, descrita ao nível do signo, ocorre quando o significante correspondente a um determinado signo é escamoteado e substituído por outro, totalmente afastado semanticamente dele e que só funciona no contexto. Assim sendo, o poeta se utiliza das elipses e da metáfora, a qual seria “abertura, falha entre o nomeante e o nomeado e surgimento de outro nomeante” (SARDUY, 1979, p. 164).

Já a proliferação, composta de traços metonímicos, é o mecanismo de artificialização que se funda na obliteração do significante de certo significado, porém, sem substituí-lo por outro, mas sim por uma cadeia de significantes que circunscrevem o significante ausente, por meio de uma órbita ao redor deste; a leitura desta órbita é chamada de leitura radial (SARDUY, 1979).

E, por fim, a condensação, que tem por função limitar, servir de suporte ao que o autor determina como produção transbordante da palavra, mas que, paradoxalmente, traz um novo sentido, e diverso do daquele que se encontraria, caso os termos não se mesclassem. O processo da condensação se caracteriza na permutação, fusão, intercâmbio entre elementos, sejam eles fonéticos ou plásticos, de dois termos pertencentes a uma cadeia significativa, em que a condensação destes termos gera um terceiro, o qual resume semanticamente os dois primeiros (SARDUY, 1979).

Além destes três elementos da artificialização, Sarduy (1979) reporta-se ao conceito de paródia como característico do barroco latino-americano. Para tanto, o autor esclarece que, segundo Bakhtin, a paródia deriva do gênero “sério-cômico” antigo, o qual está relacionado ao folclore carnavalesco “e utiliza a fala contemporânea com seriedade, mas também inventa livremente, joga com uma pluralidade de tons, isto é, fala da fala” (SARDUY, 1979, p. 169). O carnaval é tido como o “espetáculo simbólico e sincrético [...] em que se multiplicam as confusões e profanações, a excentricidade e a ambivalência, e cuja ação central é uma coroação paródica, isto é, uma apoteose que esconde a irrisão” (SARDUY, 1979, p. 169). Portanto, o barroco se apresenta como

[...] uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. Na carnavalização do barroco insere-se, traço específico, mescla de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro – carta em um relato, diálogos nessas cartas, etc –. (SARDUY, 1979, p. 170).

O barroco é a irrisão de toda funcionalidade e sobriedade, além de ser também a solução para a saturação verbal, para o “transbordamento” da palavra, para tanto, desenvolve-se o mecanismo da perífrase, do desvio, da duplicação e da tautologia. O barroco seria, então, uma forma de preencher todo o vazio, todo o espaço disponível, pois deforma, duplica, inverte, desnuda ou sobrecarrega a linguagem (SARDUY, 1979).

Como tentativa para resistir às fáceis generalizações e à aplicação desordenada do critério do barroco, o autor acredita que seja necessário “codificar a leitura das unidades textuais em *filigrana*, às quais chamaremos de *gramas* seguindo a denominação proposta por Julia Kristeva” (SARDUY, 1979, p. 171). Para esse sistema de decodificação da semiologia do barroco latino-americano, Sarduy (1979) destaca os elementos da intertextualidade e da intratextualidade.

A intertextualidade é composta pelas citações e reminiscências de outros textos no texto criado, é uma espécie de *collage* de “empréstimo”, ou de transposição, que sem aflorar a superfície do texto, está sempre latente, determinando o tom arcaico do texto visível (SARDUY, 1979).

A intratextualidade é formada pelos gramas fonéticos, os gramas sêmicos e os gramas sintagmáticos. Os gramas fonéticos são o movimento das letras que seguem um trajeto linear, mas que, ao mesmo tempo, formam outras possíveis constelações de sentido, propiciando, desta forma, outras leituras imagináveis, permitindo, então, que distintas vozes do texto sejam ouvidas (SARDUY, 1979). Porém, observa-se que a aliteração é um trabalho fonético que mostra o próprio trabalho; em outras palavras, é “um artifício e divertimento fonético que são seu próprio fim [...]. Neste sentido, a operação é tautológica e paródica, isto é, barroca” (SARDUY, 1979, p. 173).

Os gramas sêmicos são frases da linguagem oral, que não têm acesso à página, estão por trás do discurso, cujo significado a que se refere não ascende à superfície do texto (SARDUY, 1979). É a partir da ideia de proibição e exclusão do espaço escritural que se poderia ler a literatura barroca (SARDUY, 1979), neste sentido, o discurso é construído a partir da figura de exclusão, a perífrase. Portanto,

A escritura barroca – antípoda da expressão falada – teria como um de seus suportes a função de encobrimento, a omissão, ou melhor, a utilização de núcleos de significação tácitos, ‘indesejáveis’ mas necessários, e para os quais convergem as flechas dos *indicadores*. O anagrama (a que nos conduz uma semiologia de gramas fonéticos) e o *idiom* reprimido (a que nos conduz a semiologia de gramas sêmicos) são duas operações perifrásticas mais facilmente detectáveis, mas talvez toda operação de linguagem, toda

produção simbólica conjure e oculte, visto que nomear não é assinalar, mas designar, isto é, significar o ausente. Toda palavra teria como último suporte a figura. Falar seria participar do ritual da perífrase, habitar esse lugar – como a linguagem sem limites – que é a cena barroca (SARDUY, 1979, p. 174).

E, por fim, os grammas sintagmáticos consistem em um encadeamento de signos que implica a condensação “de seqüências que a leitura opera, decifrações parciais e progressivas que avançam por contigüidade e nos remetem retrospectivamente à sua totalidade enquanto sentido clausurado” (SARDUY, 1979, 174). De forma simplificada, esta tautologia implica em assinalar a obra dentro da obra, repetindo o título, descrevendo-o.

O autor define o espaço do barroco como a superabundância e o desperdício, pois, diferentemente da linguagem comunicativa, econômica, “el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto” (SARDUY, 1999, p. 1250). Em outras palavras, a linguagem barroca se realiza na busca frustrada pelo objeto. Ter a consciência, a constatação do fracasso não faz com que o poeta modifique o seu projeto, pois é a repetição obsessiva de uma coisa inalcançável que determina o barroco como jogo, enquanto ter-se-ia a obra clássica como trabalho (SARDUY, 1999).

Sarduy (1999) relaciona o barroco com a ideia do erotismo, do espelho e da revolução. Ele revela que o jogo do barroco, assim como o erotismo, são atividades puramente lúdicas, pois a retórica barroca rompe com o nível denotativo, direto, natural da linguagem, assim como a metáfora implica numa perversão. Sobre a artificialidade no erotismo, observa-se que este se manifesta “en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje [...] sino su desperdicio en función del placer” (SARDUY, 1999, p. 1251).

Contrariamente ao jogo barroco, em que a utilidade é nula, a estrutura barroca não é construída arbitrariamente, mas sim, um reflexo que reduz aquilo que envolve e transcende, porém é um reflexo que não consegue, assim como o espelho, “captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen (SARDUY, 1999, p. 1252).

O barroco clássico reflete uma consonância: “la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue” (SARDUY, 1999, p. 1252).

Já o neobarroco – o barroco atual – “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico (SARDUY, 1999, p. 1252). Isto é, o neobarroco reflete o

desequilíbrio, a estrutura de um desejo que não pode alcançar o seu objeto, o trajeto, seja ele real ou verbal, está dividido pela mesma ausência ao redor da qual se desdobra. Desta forma, o neobarroco é a arte do desdobramento e da difusão (SARDUY, 1999). Sarduy (1999) coloca o barroco como revolução, porque ele acredita que o barroco atual rompe, recusa o que já está estabelecido, pois ele metaforiza a ordem, contradizendo a entidade logocêntrica que até então estruturava a arte na América Latina em sua distância e autoridade.

Echavarren (2004) observa que a poesia neobarroca é, tanto uma reação contra a vanguarda, quanto contra o que ele chama de “colonialismo mais ou menos comprometido” (ECHAVARREN, 2004, p. 251). Primeiramente contra a vanguarda, pois se procura evitar o didatismo, apesar de compartilhar da tendência para a experimentação com a linguagem, ou seja, a poesia neobarroca é concebida “como aventura do pensamento além dos procedimentos circunscritos da vanguarda” (ECHAVARREN, 2004, p. 251). Segundamente, é rechaçada a noção defendida, implícita ou explicitamente, pelos colonialistas de que existe uma via média da comunicação poética, pois eles operam de acordo com um molde previamente estabelecido do que pode ser dito, e como, para se fazer compreender e para doutrinar certo público. Contrários a esses modelos, os poetas neobarrocos

passam de um nível de referência a outro, sem limitar-se a uma estratégia específica, ou a um certo vocabulário, ou a uma distância irônica fixa. Pode-se dizer que não têm estilo, e que, melhor dito, deslizam de um estilo a outro sem tornar-se prisioneiros de uma oposição ou procedimentos (ECHAVARREN, 2004, p. 252).

Para Echavarren (2004), a poesia neobarroca não partilha, necessariamente, dos mesmos procedimentos da poesia barroca – do século XVII –, apesar de certos traços serem considerados equivalentes por seus efeitos. O que se teria em comum é uma tendência à “admissão da dúvida e de uma necessidade de ir além das adequações preconcebidas entre a linguagem do poema e as expectativas supostas do leitor, o desdobrar de experiências além de qualquer limite” (ECHAVARREN, 2004, p. 255).

A proposta moderna de reciclagem do barroco está relacionada ideologicamente com uma identidade cultural, inserida na prática da fragmentação, da celebração do novo, do desejo de ruptura e da experimentação (CHIAMPI, 1998). O barroco, “essa nova razão estética”, ocorre com o auge do *boom* dos anos de 1960, na América Latina, do novo

romance² que “recupera as origens barrocas em sua linguagem narrativa” (CHIAMPI, 1998, p. XVI). A proposta de reciclagem do barroco se localiza na nova ordem cultural que desacreditou “os Grandes Relatos (do Progresso, do Humanismo, da Ciência, da Arte, do Sujeito), tomando o neobarroco como um instrumento privilegiado de crítica (latino-americana) do projeto (eurocêntrico) do iluminismo” (CHIAMPI, 1998, p. XVI).

A autora coloca a literatura latino-americana como uma “experiência poética que inscreve o passado na dinâmica do presente para que uma cultura avalie as suas próprias contradições na produção da modernidade” (CHIAMPI, 1998, p. 3). Este passado, que se caracteriza como mediterrâneo, ibérico, colonial e “finalmente assumido como americano”, sai da esfera da marginalidade, conquista a sua “legibilidade estética” e alcança a sua “legitimação histórica” (CHIAMPI, 1998, p. 3).

A função do barroco, diante do cânone do historicismo erigido nos centros hegemônicos do mundo ocidental, através de sua excentricidade histórica e geográfica, recoloca “os termos com que a América Latina se posicionou ante a modernidade euro-norte-americana. O barroco, encruzilhada de signos e temporalidades, funda a sua razão estética na dupla vertente do luto/melancolia e do luxo/prazer [...]” (CHIAMPI, 1998, p. 3).

Desta maneira, o barroco atual é uma resposta à modernidade, pois questiona a ideia de progresso, em sua ideologia e suas representações (DANIEL, 2004). Portanto, o neobarroco não seria uma escola, nem uma vanguarda; não há preocupações em ser novidade. O neobarroco, nas palavras de Néstor Perlongher, citado Daniel (2004, p. 18), é “um estado de espírito coletivo que marca o clima, caracteriza uma época” de transformações, de agitações e de questionamentos mais latentes. As produções literárias neobarrocas se apropriam de fórmulas precedentes, remodelam-nas para comporem os seus discursos; dão um novo sentido às estruturas consideradas estáveis, como o soneto e o romance, perturbando-as (DANIEL, 2004).

Perlongher (*apud* DANIEL, 2004) compreende o barroco como “forma transitória” que reaparece em períodos caóticos, em que se teria uma fertilidade produtiva para a arte da crise, da conturbação. Logo, não é de se estranhar que tenha surgido no continente americano, território perturbado pelo jogo “entre o arcaico e o moderno, a subnutrição e a informática” (DANIEL, 2004, p. 19). Estes conflitos são incorporados aos seus textos, assumindo o caráter

² O novo romance (*nouveau roman*) se deu no ambiente literário francês entre a década de 1950 e 1970, e consistia, a grosso modo, em inovações técnicas de composição narrativa, tais como experimentações da sintaxe, da pontuação, enredos não óbvios, variações na sequência do tempo, entre outros aspectos.

da inquietude do contexto social através da linguagem, “nessa operação, recupera a fala do Outro, do excluído, do marginal” (DANIEL, 2004, p. 19).

Para Chiampi (1998), é importante pensar o barroco no momento atual através de uma perspectiva arqueológica da modernidade latino-americana, ou seja, do que é o “moderno” na América Latina, portanto procura-se ter o barroco como modernidade dissonante, “uma origem, um salto para o incompleto e inacabado, que permite reinterpretar a experiência latino-americana” (CHIAMPI, 1998, p. 4).

A pesquisadora se utiliza de duas vertentes para esclarecer os ciclos de reciclagem do barroco na modernidade latino-americana. A primeira consiste na legibilidade estética, que corresponde aos períodos do modernismo e da vanguarda. A segunda, a qual ela chama de legitimação histórica, que se inicia com o novo romance do período do *boom* – anos de 1950 e 1960 – e se completa com o momento que se convencionou a chamar de “pós-*boom*” – dos anos de 1970 até a atualidade (CHIAMPI, 1998).

Chiampi (1998) se refere a três ciclos de reciclagem do barroco. O primeiro, que compreende o projeto de alinhamento da literatura latino-americana com o parnasianismo e o simbolismo, que tem como executor deste projeto o poeta nicaraguense Rubén Darío. O segundo ciclo envolve a metáfora barroca como modelo poético “e uma referência crítica em suas buscas de inovação” (CHIAMPI, 1998, p. 5). Neste segundo ciclo, o que se procura é a oposição ao simplismo de certa poesia que está “acomodada na expressão direta e banal ou nos batidos *topoi* do modernismo” (CHIAMPI, 1998, p. 5). Já o terceiro ciclo é inaugurado quando a experimentação das formas barrocas é conjugada com o conteúdo americano. Este conteúdo, segundo Chiampi (1998), refere-se a uma consciência americanista, reivindicatória da identidade cultural. É a partir da dialética de converter o universal em particular e o particular em universal que a legitimação histórica do barroco se firma (CHIAMPI, 1998).

Lezama Lima, comentado por Chiampi (1998), define o barroco como um fato americano, já que ele – o barroco – é “el humus fecundante que evaporaba cinco civilizaciones” (LIMA *apud* CHIAMPI, 1998, p. 7). Estas cinco civilizações – árabes, romanos, visigodos, suevos e cristãos – formadoras do mundo ibérico e o mediterrâneo, englobam espaço de encontro de línguas, culturas, ritos, tradições. Deste modo, na visão de Lima, o barroco é uma confluência, que tem como forma uma encruzilhada de signos e temporalidades. Essas formas são “creación, dolor”, já que “una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad [...] sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado” (LIMA *apud* CHIAMPI, 1998, p. 7).

Desta forma, observa-se que o conceito de barroco na literatura latino-americana está associado à colonização e à “experiência real da tensão histórica que haveria de criar uma nova forma de cultura sobre as ruínas dos mitos e deuses autóctones” (CHIAMPI, 1998, p. 7).

Lima (*apud* CHIAMPI, 1998) desenvolve duas categorias estéticas relativas ao barroco: a tensão, que, na encruzilhada da colonização, consiste em detectar as diferenças relativas ao barroco europeu; e o plutonismo, que corresponde ao conteúdo crítico do barroco americano. Chiampi (1998), comentando as ideias de Lezama Lima, coloca que diferentemente do barroco europeu, que se utilizava de elementos díspares como forma de acumulação, a tensão do barroco latino-americano buscava alcançar uma forma unitiva e construtora, “não seria simplesmente uma justaposição de elementos religiosos de culturas opostas, mas ‘o impulso voltado para a forma em busca da finalidade do símbolo’” (CHIAMPI, 1998, p. 8).

Quanto à segunda categoria, associando-se a ideia de “que o plutônico é o magma ígneo, formador da crosta terrestre, e que Plutão é o senhor dos infernos” (CHIAMPI, 1998, p. 8), acredita-se que o barroco é “o fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica” (LIMA *apud* CHIAMPI, 1998, p. 8), ou seja, para formar uma nova ordem cultural, o barroco promove a ruptura e a união dos fragmentos.

Assim, a associação da tensão e do plutonismo justificaria a definição de barroco por Lima como a “arte da contraconquista” (LIMA *apud* CHIAMPI, 1998, p. 8), deste modo, compreende-se o caráter político que o autor atribui ao barroco “um sentido político, de rebelião implícita” (CHIAMPI, 1998, p. 8), que se apropria da forma de criação do colonizador, associada à perspectiva do colonizado, para reivindicar uma identidade americana, a identidade do mestiço, ou, nas palavras da autora, “o barroco opera uma contra-catequese que perfila a política subterrânea e a experiência conflitiva e dolorosa dos mestiços transculturadores do colônato” (CHIAMPI, 1998, p. 9). O barroco, conforme Chiampi (1998), ainda através da perspectiva de Lima, deixa de ser “histórico”, condenado por ter sido reacionário e conservador, e passa a ser a modernidade permanente da América Latina, “uma modernidade ‘outra’, fora dos esquemas progressistas da história linear. O barroco é para Lezama, a nossa meta-história” (CHIAMPI, 1998, p. 9). A esta definição de Lima sobre o barroco americano como a arte da contraconquista, Haroldo de Campos (1994), destaca brevemente as palavras de Carlos Fuentes, o qual, apoiado na proposta de José Martí, afirma que a diversidade cultural da América Latina, longe de ser algum tipo de constrangimento, veio a ser a própria fonte de criatividade.

Após colocar as ideias de Lezama Lima sobre o barroco, Chiampi (1998) traz a perspectiva de Carpentier, mais necessariamente as diferenças de compreensão do novo barroco latino-americano desses dois autores.

Enquanto Carpentier eleva o real maravilhoso à categoria do “ser”, Lezama Lima persiste na ideia do devir americano, isto é, um ser e um não ser, em permanente mutação (CHIAMPI, 1998). Diante disto, explica-se por que Carpentier fala da retomada do barroco como estilo do escritor latino-americano, que tem por função representar suas essências. Lima, por sua vez, “converte o barroco numa ‘forma em devir’, um paradigma contínuo, desde *los orígenes* no século XVII até a atualidade” (CHIAMPI, 1998, p. 11).

O propósito de Carpentier, segundo Chiampi (1998), era definir a estética barroca como uma constante humana, uma “pulsão criadora, que *volta ciclicamente* através de toda a história da humanidade” (CHIAMPI, 1998, p. 11). Portanto, não poderia ser considerado como um estilo histórico, se assim o fosse, este seria o erro fundamental, para Lima.

Chiampi (1998) assinala de forma simplificada que a diferença entre o barroco e o neobarroco é que neste há o reconhecimento de um desvio revisionista dos valores ideológicos da modernidade, pois esta estética confirma a sua condição pós-moderna ao inscrever “o arcaico do barroco para alegorizar a dissonância estética e cultural da América Latina enquanto periferia do Ocidente” (CHIAMPI, 1998, p. 13).

As categorias de temporalidade e de sujeito são fundamentais e interdependentes do texto moderno, e aparecem deslocadas ou ameaçadas nos textos neobarrocos. A autora destaca a temporalidade presente nas narrativas, cuja ordenação relativa ao tempo da história expõe sua crise por intermédio dos agrupamentos de fragmentos (CHIAMPI, 1998). Destaca-se ainda que este fenômeno da “crise” temporal também se encontra nas criações poéticas consideradas neobarrocas. Assim como a pesquisadora, tem-se consciência de que “a morte ou ‘desaparecimento’ do sujeito e a crise da historicidade têm sido freqüentemente associados aos textos pós-modernos, assim como os ‘descentramentos’ e a ‘pós-história’ à cultura pós-moderna” (CHIAMPI, 1998, p. 15).

Na discussão pós-moderna, Jameson (apud CHIAMPI, 1998) explica a interdependência das categorias da temporalidade e do sujeito:

If indeed, the subject has lost its capacity actively to extend its pro-tensions and re-tensions across the temporal manifold, and to organize its past and future into coherent experience, it becomes difficult enough to see how the cultural productions of such a subject could result in anything but ‘heaps of

fragments' and in a practice of the randomly heterogeneous and fragmentary and the aleatory (JAMESON apud CHIAMPI, 1998, p. 15)³.

Chiampi (1998), trazendo o pensamento de Jameson, pretende diferenciar a espacialidade no pós-modernismo e no neobarroco. Inicialmente, a autora postula que a espacialidade é o traço dos textos que debilitam a historicidade (a visão da História) e o centro produtor do sentido (a visão moderna do Sujeito), considerada, portanto, a categoria pós-moderna por excelência. No neobarroco, a razão estética se constroi através da exaltação dos espaços, das figuras e dos corpos. De acordo com Chiampi (1998), a lógica espacial dos textos neobarrocos latino-americanos se dá de forma diferente da dominante cultural da lógica do capitalismo avançado, e que estes textos são volumes saturados de diversos tipos de citações e rememorações; são espaços de conjunções de heterogeneidades, simultaneidades e sincronias que não alcançam a unificação.

Na escritura alegórica do neobarroco amontoam-se fragmentos de palavras em explosão, de metros em estado de dispersão, de ruínas e desperdícios da vida real, o escritor “converte em refúgio contra a fúria destrutora do presente político, social e econômico da América Latina” (CHIAMPI, 1998, p. 18). A visão alegórica deste escritor, os seus versos se “nos oferecem como exposição barroca, mundana, da história, como história do sofrimento” (CHIAMPI, 1998, p. 18).

O projeto iluminista, que erigiu o Progresso, o Humanismo, a Técnica, a Cultura como campos transcendentais para interpretar e normativizar a realidade, atualmente é considerado uma catástrofe (CHIAMPI, 1998). A função deste projeto era “integrar, sob *uma* direção articulada, os processos sociais, políticos, econômicos e culturais dos diferentes povos e nações” (CHIAMPI, 1998, p. 19). Constatase, porém, que este modelo modernizador imposto à América Latina se revela “desastroso sobretudo por sua incapacidade para integrar o ‘não ocidental’ (índios, mestiços, negros, proletariado urbano, imigrantes rurais etc.) a um projeto de democracia consensual” (CHIAMPI, 1998, p. 19).

Não é por acaso, sugere Chiampi (1998), que tenha sido o barroco a estética reapropriada nesta periferia. Uma estética, portanto, pré-iluminista, pré-moderna, pré-burguesa. Logo, torna-se precária a tentativa de reduzir o neobarroco em um maneirismo que reflete a lógica do capitalismo tardio, como Jameson sugere quando menciona o modismo dos

³ Tradução da autora para o texto de Jameson: “Se na verdade o sujeito perdeu a sua capacidade de estender suas pro-tensões nas diversas dimensões temporais, e de organizar seu passado e seu futuro em forma de experiência coerente, torna-se muito difícil pensar que as produções desse sujeito possam ser outra coisa senão ‘montões de fragmentos’ e uma prática do heterogêneo e do fragmentário ao acaso, assim como do aleatório” (CHIAMPI, 1998, p. 15).

“neo” na arte pós-moderna, já que o neobarroco provém de uma motivação cultural específica da América Latina, composta por um conteúdo ideológico (CHIAMPI, 1998).

Edouard Glissant (*apud* CHIAMPI, 1998) afirma que atualmente o barroco significa “uma maneira de viver a unidade-diversidade do mundo”. Dito isto, Chiampi (1998) lembra que o caráter utópico da estética neobarroca tende a prestigiar “a palavra das culturas forjadas não pela conjunção estreita das normas erigidas nos centros hegemônicos, mas na heterogeneidade multitemporal que as precipitou na história” (CHIAMPI, 1998, p. 22).

Quando se trata do barroco no âmbito europeu, Chiampi (1998) remete a duas posturas ante a modernidade / pós-modernidade:

A primeira consiste em reciclar o barroco – vale dizer: certos traços formais – para retomar o potencial de renovação e experimentação com as formas artísticas, uma vez decretado o ocaso das vanguardas. O neobarroco seria, aqui, uma prolongação da arte e da literatura modernas, uma etapa crítica da modernidade estética, é certo, mas talvez um novo avatar na tradição da ruptura. Já para os que vêem o espetáculo lúdico das formas barrocas como signo de uma alteridade (re)emergente ante o colapso dos pensamentos de progresso e dos finalismos da História, essas reciclagens são nada mais, nada menos, que o sintoma de certo pessimismo (um novo ‘desengaño’?) que caracteriza a era do ‘fim das utopias’ neste fim de século e de milênio (CHIAMPI, 1998, p. 25).

Esse *boom*, também chamado por Chiampi (1998) de “síndrome” do barroco, a qual revela as patologias da cultura moderna, pretende questionar as múltiplas causas dos sintomas do mal-estar da cultura moderna no âmbito racial, que se revela na rejeição das totalidades e totalizações, na obsessão pelos fragmentos e fraturas, e, no terreno político, no compromisso ideológico com as minorias (CHIAMPI, 1998).

Nos anos sessenta, Carpentier associou o barroquismo de seus textos à sua “interpretação do continente americano como mundo do ‘real-maravilhoso’” (CHIAMPI, 1998, p. 26); ou como Lezama Lima, que, numa reflexão radical, atribuía à curiosidade barroca “a origem do devir mestiço e a razão da continuidade da cultura latino-americana desde o século XVII” (CHIAMPI, 1998, p. 26).

Chiampi (1998) acredita que no ensaio *Barroco y neobarroco*, de Sarduy, encontra-se resumido “todo interesse que o barroco suscita hoje para o ‘fim da modernidade’” (CHIAMPI, 1998, p. 27), pois nele se encontra um paradigma cognitivo que se reconhece pelo paradigma estético, este “é identificado por sua autoconsciência poética” (CHIAMPI, 1998, p. 29). O barroco, na proposta de Sarduy, é metalinguagem, artifício, irrisão da forma,

“[...] é conceituado pelos traços do barroco histórico que favorecem uma perspectiva crítica do moderno” (CHIAMPI, 1998, p. 29).

Chiampi (1998) alega que Sarduy, sem utilizar o termo “pós-moderno”, o qual ainda não circulava largamente na América Latina, antecipou várias reflexões vinculadas usualmente ao regime estético do pós-modernismo. Sendo assim, “o neobarroco escapa ao cânone estético da modernidade” (CHIAMPI, 1998, p. 29), por motivos que Sarduy explica, em especial, “como a artificialização e a paródia [as quais] ‘expõem’ os códigos do moderno, para esvaziá-los e revelá-los como artefatos que aspiram a produzir o Sentido” (CHIAMPI, 1998, p. 29).

Ao confrontar este conceito de paródia com o que Jameson, anos depois, classificou como pastiche, ou seja, “a blank parody”, “a statue with blind eyeballs” (JAMESON *apud* CHIAMPI, 1998, p. 29), é possível perceber que Sarduy (*apud* CHIAMPI, 1998) compreende que o “puro simulacro formal” promovido pelas citações barrocas “exaltam sua própria facticidade para desvelar o ‘fracasso’, o ‘engano’, a ‘convenção’ dos códigos parodiados da pintura e da literatura (SARDUY *apud* CHIAMPI, 1998, p. 29).

Através desta perspectiva, observa-se que o neobarroco e o pós-modernismo se encontram de diversas maneiras, como no fracasso da arte, na paródia e no pastiche, e na fragmentação.

Desaprova-se, no entanto, a visão de que o neobarroco seja um fenômeno puramente latino-americano, mas, sim, que este foi uma perspectiva desenvolvida em dado contexto, observando de modo singular as transformações ocorridas num âmbito universal, embora marcado de certas características observáveis nas criações artísticas da América Latina e, sendo assim, não se poderia ter somente os traços da cultura europeia – hegemônica quanto aos desenvolvimentos de teorias, neste caso, literárias –, já que as histórias que se desenvolveram nestes dois continentes se deram de forma bastante diferentes. Percebe-se como uma estratégia política defender-se o neobarroco como forma advinda do mestiço, mas ele não para nisto, o neobarroco, ao contrário do pós-modernismo, que falha quando se trata de abarcar todas as etnias não-europeias, consegue dizer sobre certas construções no campo das artes que vai além das fronteiras sociais e que por muito tempo foram menosprezadas.

2 O CRIADOR: LOUCURA, ANGÚSTIA, SILÊNCIO E PALAVRA POÉTICA

As relações existentes entre a vida do escritor e sua obra se dão de forma complexa e são, de fato, indissociáveis. Sabe-se que muito se associa a ideia de loucura aos escritos de Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar por conta da vida que estas autoras levaram e, mais precisamente, ao fato de as duas terem cometido suicídio. Acredita-se que há, de certa forma, há uma perspectiva limitadora em que se confunde produção literária com vivência na obra das autoras, restringindo as possibilidades de apreensão de suas imagens poéticas e vinculando suas obras como resultados de psicopatologias. Portanto, procura-se problematizar a questão da loucura e das psicopatologias contemporâneas – depressão, síndrome do pânico e toxicomania – com o intuito de reavaliar a obra poética das duas escritoras, bem como ter uma perspectiva de juízo menos negativista de suas vivências.

Deste modo, analisa-se a constituição do sujeito através dos significantes dentro-de-si e fora-de-si, que estão associados à ideia de sociabilidade e anti-sociabilidade, bem como de sanidade e insanidade. Observa-se também que o sujeito centrado em sua subjetividade não é investido na contemporaneidade, visto que atualmente a sociedade se baseia num comportamento em que predomina a exteriorização do ser – cultura narcísica e espetacular –.

Neste sentido, discute-se sobre a temática do silêncio como constitutivo do ser e como campo de busca da palavra poética – forma de significar as sensações mais intensas proporcionadas pelos espaços de solidão de um sujeito voltado para sua subjetividade –, diante de um mundo da técnica voltado para o utilitarismo e esvaziamento de sentido.

2.1 A paratopia do escritor e a literatura como saúde

Quando se fala em “contexto” da obra literária, deve-se considerar, não somente o que diz respeito à sociedade no momento e no espaço em que a obra foi criada, mas, primordialmente, o campo literário (MAINGUENEAU, 2001). De fato, a literatura determina um “lugar” na sociedade, pois sem “localização” não existiriam instituições que legitimariam ou geririam a produção e o consumo das obras, visto que, se assim o fosse, não existiria literatura; porém não há verdadeira literatura sem “deslocalização” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28). Significa dizer que o criador necessita se localizar dentro do campo literário de sua

época, contudo, é preciso sair deste campo, deslocalizar-se, isto é, colocar-se à distância das instituições que legitimam ou gerem a literatura, para conseguir, através de seu afastamento, criar sua *obra*.

Maingueneau (2001) cita como exemplo o empenho de certos sistemas totalitários que cooptam escritores em sindicatos assalariados para controlar e manter uma produção literária, mas que, desta forma, não possibilitam a produção de *obras* literárias, a não ser que o escritor se distancie do que é esperado dele, tornando problemática a sua própria pertinência ao lugar que lhe foi reservado pelo sistema de cooptação. “A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28). Esta localidade paradoxal é chamada pelo autor de paratopia.

Costuma-se conceber, preconceituosamente, que, para ser um autor, o sujeito deve ter o dom de exprimir com refinamento estético seus sofrimentos e suas alegrias, no entanto, o que importa para ser um criador é a maneira peculiar com a qual este tem de se relacionar com as diversas formas de exercícios da literatura de sua época (MAINGUENEAU, 2001). Em verdade, a obra não está fora da vida do autor, pois da mesma maneira que a literatura está ligada à sociedade, a obra também está ligada à vida do escritor, “o que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

Para designar esta dialética, Maingueneau (2001) utiliza os termos “bio/grafia” com uma barra que os une e separa simultaneamente, numa relação instável em que a vida ruma à grafia e a grafia ruma à vida. Assim sendo, “o escritor ‘vive’ entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar” (MAINGUENEAU, 2001, p. 47). Portanto, o ser criador é menos aquele que tira do foro íntimo uma obra-prima, do que aquele que desenvolve uma experiência tal que permite a ocorrência de obras (MAINGUENEAU, 2001).

Para discutir a experiência do ato criador, o autor descreve os ritos – de escrita; genéticos; legítimos – que se constituem na zona de contato mais evidente entre a vida e a obra. Os ritos de escrita são as reescrituras e os enxertos de novos desenvolvimentos, assim como a construção do texto a partir de fragmentos. Já os ritos genéticos se caracterizam pelo modo de vida capaz de tornar uma obra possível, como se trancar num quarto à prova de som ou escrever somente durante os períodos da madrugada. Os ritos genéticos, além de serem o único aspecto da criação que o autor pode controlar, têm um duplo estatuto, pois são uma

realidade histórica que é possível comprovar através de documentos, conjecturas etc., e são também um sintoma das posições estéticas que servem de embasamento para as obras. Por conseguinte, os ritos legítimos são os ritos genéticos que funcionaram, ou seja, resultaram numa obra que satisfaz ao criador. Este é um processo paradoxal, pois é preciso encontrar os ritos genéticos que permitem a elaboração das obras, mas é só com o êxito das obras que o ser criador poderá consagrar a permanência desses ritos e os tratar como legítimos, de forma tal que quando são estabelecidos certos ritos genéticos, a maioria dos escritores se adapta a eles (MAINGUENEAU, 2001).

Alguns desses ritos genéticos consistem em uma reserva, tida como uma ética e também como uma dinâmica da escrita, que deve ser constantemente reafirmada, pois, por meio de suas obras, o autor restitui “a distância que as torna possíveis e que elas [as obras] tornam possível: os indivíduos recolhem-se para criar, mas criando, adquirem os meios de validar e preservar esse recolhimento” (MAINGUENEAU, 2001, p. 56). O autor completa este raciocínio afirmando que o recolhimento não é precisamente um tema da obra, mas sim o seu foco ativo, ou seja, é o que estrutura a obra, de modo que esta também estrutura o recolhimento.

Por sentir uma necessidade que dilacera sua vida, o escritor se encontra e se coloca em uma situação insustentável, e é a enunciação literária que trata da negociação do que não se pode sustentar, portanto, o escritor se localiza

presente e ausente desse mundo, condenado a perder para ganhar, vítima e carrasco, o escritor não tem outra saída senão prosseguir, senão o movimento que o conduz à obra. É para escrever que preserva sua paratopia e escrevendo pode se redimir desse erro... (MAINGUENEAU, 2001, p. 60).

Maingueneau (2001) colocou como erro a situação em que o autor se acha para criar sua obra, entretanto, pressupondo que seja uma necessidade inerente ao ser criador, acredita-se que tal situação faz parte do processo criativo, e não deveria ser vista como erro; encontrar-se na paratopia pode ser um estar no mundo e que tem como “desdobramento” a criação de uma obra. Como o autor mesmo expôs, é um complexo ciclo em que a primeira leva à segunda, em que uma justifica a permanência e a existência da outra, até que a situação insustentável possa vir, talvez, a se transformar.

É impossível saber se se escreve para permanecer no mundo ou se se permanece no mundo para escrever; é a tessitura da bio/grafia feita através dessa falta de decisão, que proporciona a dinâmica e a necessidade da obra. Porém, faz-se uma ressalva: a dialética da

bio/grafia não deve ser concebida como relações simples entre “vida” e “obra”, a de que o indivíduo faria experiência e posteriormente a exprimiria pela escrita, pois alguns escritores levaram ao extremo o envolvimento recíproco da bio/grafia (MAINGUENEAU, 2001).

Ressalta-se, portanto, que este envolvimento entre vida e escrita pode ser considerado como alguns hábitos ou situações que o escritor procura viver e, através desta vivência, logra desenvolver o caráter particular para sua obra, ou, ao contrário, passa a dar um caráter particular a sua obra depois de ter vivido e sentido coisas que uma vida assumidamente “segura” não proporcionaria. O extremo desse envolvimento seria, possivelmente, o suicídio, quando o sujeito deixa finalmente de criar uma imagem de mundo nos seus escritos e não procura mais na realidade ordinária qualquer alento vital.

Esmiuçando um pouco mais esta perspectiva, não é que inexista força vital na realidade banal, mas sim que certos indivíduos já não se contentam com a perspectiva proporcionada pela rotina, talvez não consigam enxergar sob um novo ângulo qualquer sentido, e é o sentido ou, ao menos, a busca por um sentido que sustenta a vida. Porém, o ponto de discussão não é este – o que leva um ser humano a suicidar-se –, mas sim a complexidade da dialética entre vida/obra.

O fato é que o sujeito (escritor) faz escolhas durante a vida e sua relação com a escrita não é um simples derramar de sentimentos no papel, é a criação de uma imagem ideal, seja ela construída primordialmente através de sensações dolorosas ou prazerosas ou principalmente como uma espécie de exercício, um labor. Em todo caso, apesar da oscilação entre afeto e exercício cognitivo, a escolha – que mais parece ser necessidade – por escrever é, inevitavelmente, um jogo entre as experiências sinestésicas – sejam elas reais ou imaginadas – e a procura por signos que as representem.

Deleuze (1997), através das palavras de Proust, alega que o escritor inventa uma nova língua, uma espécie de língua estrangeira, dentro da própria língua, porque ele, o escritor, traz potências gramaticais ou sintáticas novas. Esta nova sintaxe é “o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.” (DELEUZE, 1997, p. 12). E essa língua criada dentro da língua materna são acontecimentos que se dão na fronteira da linguagem, é o delírio, como *processo*. Todavia, “quando o delírio recai no *estado clínico*, as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos” (DELEUZE, 1997, p. 9), portanto, a literatura é saúde, pois

não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo [...]. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem (DELEUZE, 1997, p.13).

A criação sintática é um devir da língua, de modo que “cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua...” (DHÔTEL *apud* DELEUZE, 1997, p. 15), mas esta empreitada é, de certa forma, improvável, já que é um processo sempre inacabado, longe de ser alcançado, pois, nas palavras de Deleuze (1997), às vezes “acontece de felicitarem um escritor, mas ele bem sabe que está longe de ter atingido o limite que se propõe e que não pára de furtar-se, longe de ter concluído seu devir” (DELEUZE, 1997, p. 16). Assim, o que se obtém na obra do escritor é sempre o processo de seu intento, não se encontra o seu marco inicial, muito menos o seu ponto final. O sentido da leitura de sua obra, entre outras possibilidades, consiste na conexão do leitor com o processo de criação da língua do autor, bem como o sentido que está contido nela e que dela escapa.

Escrever é um ato sempre inacabado em via de se fazer, é um caso de devir; “é um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir” (DELEUZE, 1997, p. 11), de forma que a literatura surge como um empreendimento de saúde, o que significa dizer que o escritor, comumente, “goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota” (DELEUZE, 1997, p. 14), contudo, é esta intensa relação com a vida das coisas que lhe proporciona devires que uma saúde dominante impossibilitaria (DELEUZE, 1997).

A finalidade última da literatura, de acordo com Deleuze (1997), é de, através do delírio, colocar em evidência a criação de uma saúde, de uma possibilidade de vida. Pois, se se tem uma sensação insustentável, e é uma necessidade inerente ao escritor criar, a literatura é, em alguns casos, o que sustém o sujeito em vida.

2.2 Os afetos e a problematização da loucura

Para aprofundar a relação da literatura com a saúde, traz-se a perspectiva de Birman (1999) sobre as questões relacionadas à problemática do corpo e a do conceito de loucura como doença que se desenvolveu por meio da psiquiatria e da psicanálise.

Os entraves do dualismo psicofísico da psicologia introspectiva do século XVIII foram restabelecidos e agravados no século XIX. O intervalo entre os registros somático e psíquico foram aumentados em consequência da aquisição de novos conhecimentos científicos sobre o organismo (BIRMAN, 1999).

Freud, em seus estudos sobre afasia, afirmava que esta é uma enfermidade, antes de qualquer coisa, psíquica, e sua afirmação é surpreendente, já que, deve-se salientar, foi feita no fim do século XIX. Portanto, deve-se confirmar que Freud havia começado a desconstruir o paralelismo existente entre as instâncias do psíquico e do físico. Esta desconstrução é a condição que possibilita o desenvolvimento da psicanálise, bem como a segunda tópica e a segunda teoria das pulsões (BIRMAN, 1999).

A problemática do corpo “foi o palco de diferentes controvérsias e mal-entendidos ao longo da história da psicanálise” (BIRMAN, 1999, p. 53). O discurso pós-freudiano não designou um lugar para o corpo, e as suas negatividade e ausência na psicanálise são circunscritas, provavelmente, porque o corpo foi definido por oposição ao psiquismo, além de ter sido reduzido aos registros somático, anatômico e biológico; estes registros, apesar de não serem idênticos, são inscritos no mundo da natureza. Assim, o psiquismo é determinado como domínio de representações, sendo a prática psicanalítica restrita ao deciframento de representações e significantes. Desta forma, são traçadas as fronteiras do campo psicanalítico. Assim, tudo aquilo que não é possível decifrar, é expulso para um campo localizado além da experiência analítica (BIRMAN, 1999).

O que Birman (1999) expõe é que o discurso freudiano foi mais ousado do que o discurso de seus discípulos, a partir de 1915-20, pois foi feita uma releitura médica e psiquiátrica em que a psicanálise foi reinterpretada como conhecimento e como experiência clínica, havendo aí um desvio dos preceitos de Freud sobre o corpo e o afeto.

Com a exclusão da problemática do corpo, excluiu-se também a questão do afeto na totalidade do campo psicanalítico, pois, se o corpo havia sido reduzido ao registro biológico, o afeto foi reenviado aos registros da natureza e da animalidade, e este foi o maior efeito causado pela desencorporação do psiquismo feita pela psicanálise pós-freudiana (BIRMAN,

1999). Essas exclusões custaram caro à psicanálise, induziram, com isso, “o manejo de uma técnica clínica que se inscreve no limite da racionalização” (BIRMAN, 1999, p. 57).

Para examinar o estatuto do corpo e do afeto em psicanálise, Birman (1999) faz a distinção entre os conceitos de corpo e organismo. “O *organismo* é de ordem estritamente biológica, sem dúvida. Em contrapartida, o *corpo* é de ordem sexual e pulsional. Ele remete à idéia de carne, a que se liga uma longa tradição mítica e religiosa” (BIRMAN, 1999, p. 58), de modo que o corpo-organismo foi tratado pela medicina e o psiquismo desencarnado ficou sob os cuidados da psicanálise. “Dessa maneira, o sujeito foi repartido entre os saberes e as práticas clínicas, para prejuízo não apenas da psicanálise, mas principalmente das subjetividades sofrentes” (BIRMAN, 1999, p. 58).

Com as inovações epistemológicas de Freud – as relações entre o organismo e o psiquismo mediados pela problemática do corpo – permitir-se-ia que se ultrapassasse o paralelismo psicofísico. Portanto, já que o organismo era submetido à racionalidade biológica, o corpo era “atravessado por forças pulsionais que lhe são irredutíveis” (BIRMAN, 1999, p. 58). Além disto, Birman (1999) destaca que o corpo é perpassado pela alteridade e se constitui em ruptura com a natureza, enquanto o organismo é voltado sobre si próprio, mergulhado nos ritmos da natureza.

Freud, em seus artigos iniciais sobre histeria, salienta que o corpo dos histéricos era fundado nas representações populares, isto definiria uma cartografia de um corpo libidinal, o qual seria, simultaneamente, um corpo representado e imaginado (BIRMAN, 1999). Em *As pulsões e seus destinos*, Freud, afirma que a fonte da pulsão pode ser biológica, mas ela em si não o é. “Esta seria a razão pela qual a psicanálise não deve se interessar pelo estudo da fonte da pulsão, que pertence à biologia, mas pelo de seus destinos” (BIRMAN, 1999, p. 60). Assim, “ao definir a pulsão como um ‘conceito limite entre o psíquico e o somático’, Freud fundou a psicanálise como um domínio de saber não redutível à biologia e à psicologia. Aqui estaria a originalidade epistêmica do campo psicanalítico” (BIRMAN, 1999, p. 60).

Tratou-se, até este momento, do lugar do corpo e do afeto para se compreender de que forma a prática psicanalítica trabalha através da análise da representação e do significante, para que, destarte, seja possível relacionar os significantes fora-de-si e dentro-de-si como autocentramento do sujeito. Em outras palavras, pretende-se, com esta noção de exclusão do corpo e conseqüentemente do afeto, analisar de que maneira os conceitos de loucura como doença e como estados dos significantes dentro-de-si e fora-de-si são pertinentes para problematizar às recorrentes perspectivas críticas que se tem sobre a obra poética de Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar.

De acordo com Birman (1999), o significante *fora-de-si* está ligado à maior causa de internações psiquiátricas desde a psiquiatria do início do século XIX até a atualidade, pois “a representação da loucura se enuncia pela descrição de um estado em que o sujeito se encontra fora-de-si” (BIRMAN, 1999, p. 151). É claro que existem outros significantes que legitimam as internações psiquiátricas, como a violência contra os outros; a tentativa de suicídio; os comportamentos inabituais ou estranhos também são as queixas por parte dos internantes; a transformação dos hábitos relacionados à higiene, à alimentação e ao sono; e as mudanças do sujeito no trato com o trabalho e com as relações familiares. “Esses enunciados estão quase sempre *conjugados* ao enunciado de que o sujeito se encontra efetivamente fora-de-si” (BIRMAN, 1999, p. 152).

Considerando a materialização da representação do significante fora-de-si, constata-se que, de um ponto de vista sobre os valores, remete a algo de ordem da negatividade. Portanto, estando na condição de fora-de-si, justifica-se a internação do indivíduo, pois este se encontra num estado mental que não condiz com as mínimas exigências de sociabilidade. Assim, para usufruto da sanidade mental, o sujeito não deve se encontrar fora-de-si, pois esta “se funda na exigência inofismável de um sujeito que se inscreve *dentro-de-si*” (BIRMAN, 1999, p. 152-153). Isto implicaria “afirmar que a interiorização e o autocentramento são os atributos por excelência para definir a saúde mental” (BIRMAN, 1999, p. 153), além de serem os atributos para a sociabilidade.

A rede da sociabilidade é construída a partir das relações estabelecidas quando sujeitos dentro-de-si interagem e dialogam entre si. Quando o sujeito se desloca de dentro-de-si e se aloca fora-de-si, a internação é imposta e, deste modo, se romperia sua inserção no tecido de sociabilidade. Neste rompimento, o sujeito se insere no espaço exterior por ter se perdido do seu espaço interior. Portanto, fora-de-si e dentro-de-si remetem, respectivamente, à oposição entre o que se representa como sociabilidade e anti-sociabilidade. Significando dizer que a categoria do *socius* foi estabelecida a partir do pressuposto do sujeito dentro-de-si e, por consequência, as ideias de sanidade e insanidade mentais se fundam na oposição entre dentro-de-si e fora-de-si (BIRMAN, 1999).

Birman (1999) acredita que se habituou a pensar de maneira que não se percebe essa hierarquia, por causa de pressupostos culturais que forjam o modo de pensar e sentir.

[...] circunscrevemos os estados de coisas do mundo, a nós mesmos, de forma tal que se considera *natural* algo que se costurou meticulosamente no registro da *interpretação*. Naturalizamos, então, algo que se teceu no campo interpretativo (BIRMAN, 1999, p. 153-154).

O autor segue dizendo que é preciso entender o que funda e regula o ser humano, na interpretação do real e do que se é, para que seja possível analisar as consequências disso para a experiência social com o universo da loucura. “É uma postura crítica que está em questão, que possa tornar viável uma relação de outra ordem com a experiência da loucura” (BIRMAN, 1999, p. 154). Portanto, “é necessário um *estranhamento* sobre a relação que foi naturalizada entre a condição do dentro-de-si e os atributos da sociabilidade e da sanidade mental” (BIRMAN, 1999, p. 154).

A ideia de loucura, que é identificada com o discurso psiquiátrico do fim do século XVIII, institui-se no registro do sujeito fora-de-si. Esta ideia é a de alienação mental, a de que “o espírito se alienou e o sujeito se perdeu nas trevas de suas paixões” (BIRMAN, 1999, p. 155). Em outras palavras, o sujeito que está dentro-de-si se perderia no seu eixo de sustentação e se deslocaria de dentro para fora de si no momento do enlouquecimento. Na exterioridade radical de si, “o sujeito perderia o que lhe seria fundamental, a *autoconsciência* que lhe define tanto no sentido do *autocentramento* quanto no da *interioridade*” (BIRMAN, 1999, p. 155).

A cura se daria pela reversibilidade, ou seja, o sujeito voltaria da exterioridade para a interioridade, isto é, do descentramento para o autocentramento (BIRMAN, 1999). Esta reversibilidade se daria através de várias maneiras, no registro psíquico e somático, destacando-se aqui, o tratamento moral – surgido no princípio do século XIX – consistia no desenvolvimento de um jogo de culpa em que se aplicava na pessoa considerada louca, o sentimento de dependência, as ameaças à fala severa, os ataques ao amor-próprio, além de o isolamento, a reclusão, as punições e, por vezes, a fome e a sede (FOUCAULT, 1978). Sobre o tratamento para com o melancólico, em específico, Foucault (1978) destaca a fala de Leuret, o qual esclarecia como o médico deveria agir:

Não utilize as consolações, pois são inúteis; não recorra aos raciocínios, pois eles não convencem. Não seja triste com os melancólicos, sua tristeza acarretará a deles; não assuma com eles um ar alegre, eles se sentiriam feridos com isso. Muito sangue-frio e, quando necessário, severidade. Que sua razão seja a regra de conduta deles. Uma única corda vibra ainda neles, a da dor; tenha coragem suficiente para tocá-la (LEURET *apud* FOUCAULT, 1978, p. 361).

Para falar sobre a loucura como algo interior à razão, Birman (1999) aborda, de maneira sucinta, as perspectivas de Hegel e de Kant como meio de se apreender a ideia de

loucura como doença, já que esta só foi assinalada como tal a partir da concepção de Pinel – séc. XIX – (FOUCAULT, 1978).

Hegel reconhecia uma dialética entre os registros do dentro-de-si e do fora-de-si, através da compreensão de Pinel sobre loucura – a reversibilidade –, pois não haveria uma perda da razão na alienação mental, mas uma dialética da razão que se perderia e se reencontraria no próprio movimento racional (BIRMAN, 1999). “Para Hegel, o espírito se constituiria pela dialética *entre* sujeito e o objeto, entre a interioridade e a exterioridade, entre o autocentramento e o descentramento, em suma, entre o dentro-de-si e o fora-de-si” (BIRMAN, 1999, p. 156-157).

Na dialética instituída por Hegel, o sujeito era definido pelo dentro-de-si da consciência, o que evidencia a superioridade deste registro frente ao registro do fora-de-si, apesar das necessárias exteriorizações do processo de alienação que constituiriam o sujeito (BIRMAN, 1999), desde modo, para o filósofo, o sujeito se formaria dessa dialética entre alienação e desalienação.

Na concepção de Kant, a loucura era um erro irreversível da razão, e era incurável, já que o espírito se perderia para sempre no que não era mais racionalidade, pois, para esse filósofo, não havia nenhuma espécie de leitura dialética do espírito, diferentemente da perspectiva de Hegel (BIRMAN, 1999). O modelo psicopatológico da loucura de Kant era a demência, e esta era tida como a perda da inteligência. “Conseqüentemente, o delírio era pensado como um *erro* definitivo e insofismável da razão, na medida em que esta era representada pela oposição absoluta entre a verdade e o erro” (BIRMAN, 1999, p. 158).

2.3 O sujeito da interioridade e da exterioridade

Birman (1999) destaca o percurso teórico de Montaigne e Descartes para a compreensão de como o sujeito é construído no espaço da interioridade e no cogitare.

Montaigne desenvolveu de modo meticuloso a ideia do espaço da interioridade, este seria a referência fundamental do sujeito. Com seus estudos, inaugurou-se a tradição do sujeito falar de si próprio, na primeira pessoa, no que se refere ao campo de sua experiência interior (BIRMAN, 1999). O espaço de dentro-de-si se delineia pelos pensamentos de uma individualidade afinada, modelada pelos seus afetos para se compor a concepção do eu. Nesta leitura, o eu se engrandece e se insere no cenário primordial do pensamento, sendo seu

próprio catalisador e agenciador. “Com isso, o eu se torna propriamente *sujeito*” (BIRMAN, 1999, p. 160).

Neste sentido, organiza-se para que o eu, enquanto sujeito, tenha a possibilidade de se amar e se inflar à custa do outro, de forma que se constituam as condições apropriadas para o que, segundo Birman (1999), La Rochefoucauld denominou de amor-de-si. Este é o afeto que determinará o espaço do eu como sujeito de interioridade, na proporção em que é atribuída ao eu a centralidade no campo das representações (BIRMAN, 1999).

Já na exterioridade, no registro do fora-de-si, realizar-se-ia a perda e o esvaziamento da subjetividade, de modo que o sujeito, a rigor, deixaria de existir, pois se encontraria na exterioridade o mundo dos objetos e das coisas, marcando, deste modo, o esvaziamento do sujeito (BIRMAN, 1999). Portanto, a essência do sujeito estaria em sua radical interioridade e no desmedido amor-de-si, e este seria o local onde o sujeito seria amante de si (BIRMAN, 1999).

A partir do pensamento de Montaigne, no século XVII, Descartes funda a metafísica do sujeito, e, com esta perspectiva, influenciou o pensamento ocidental nos séculos que se seguiram. A filosofia do sujeito se inaugura nesse momento e esta marcaria a razão do Ocidente até o século XIX (BIRMAN, 1999).

O filósofo “enunciou [...] a fórmula inaugural do pensamento individualista, em que a privacidade e a interioridade do sujeito se oporiam ao espaço público e ao corpo como exterioridades” (BIRMAN, 1999, p. 161). Assim, quando Descartes proferiu o filosofema “penso, logo existo”, marcou-se a existência do sujeito na ordem do pensamento. Desta maneira, o não-sujeito e o anti-sujeito eram, por excelência, a exterioridade, já que o sujeito somente se inscreveria dentro-de-si (BIRMAN, 1999).

Birman (1999), a partir da leitura de Foucault – *A história da loucura na idade clássica* –, afirma que a loucura se constitui como desrazão, ou seja, a perda da razão, e que isto se realizou “a partir da metafísica cartesiana e da inauguração da filosofia do sujeito” (BIRMAN, 1999, p. 163). O critério de existência do sujeito era o pensamento, e a razão, a sua substância. “Nesse contexto, a loucura seria o desvanecimento da razão, pois o sujeito ficaria fora-de-si e perderia sua substancialidade pensante” (BIRMAN, 1999, p. 163). Portanto, com Descartes, os espaços da interioridade e do dentro-de-si fundamentaram-se nos eixos que constituem o sujeito, deste modo, transformou-se a introspecção no método para a exploração do campo da subjetividade e, assim, o sujeito poderia trilhar os espaços do dentro-de-si, desvendando os percursos do eu (BIRMAN, 1999).

O pensamento foi colocado como medida do ser do sujeito e, portanto, a loucura não tinha lugar algum no registro da subjetividade e da interioridade, sendo analisada como “desvario da razão e condição na qual o sujeito se perdeu fora-de-si” (BIRMAN, 1999, p. 164).

Deste percurso analítico, Birman (1999) chega a ideia de que Kant levou ao limite máximo o modelo estabelecido por Descartes, pois Kant explorou as potencialidades teóricas deste modelo de modo sistemático, por esta razão, “a demência seria a materialização maior da loucura, pela qual o delírio poderia ser aquilatado como erro da razão” (BIRMAN, 1999, p. 164). Já com Hegel, o modelo de Descartes segue numa direção em que a loucura não era tida como o outro da razão, mas tomava parte da dialética da racionalidade. Esta dialética consiste na formação do sujeito a partir do trânsito entre os registros do dentro-de-si e do fora-de-si, perdendo-se e se reencontrando (BIRMAN, 1999).

De acordo com Birman (1999), no Freud inicial a explicação da psicose se realizava em conformidade com a leitura de Hegel – a tentativa de cura através do delírio –, já no Freud final essa leitura será impraticável, pois

Freud insistiu seja no enunciado da autonomia das forças pulsionais, seja na formulação da existência de uma modalidade de pulsão sem representação. Nesse contexto, na psicose o sujeito busca ainda a cura pelo delírio, pela narrativa fantástica de seus percalços. Porém, a questão não se restringe mais ao registro simbólico e da razão na experiência da loucura, mas a algo que remete incisivamente para o ser da pulsão e de seus destinos insondáveis. Fundado na pulsão, o sujeito seria fora-de-si por vocação, transformando-se em dentro-de-si por um longo processo de *subjetivação* que não é necessário nem obrigatório (BIRMAN, 1999, p. 165).

O individualismo, como autocentramento do sujeito, atingiu limiares impensáveis, no campo social da atualidade. A alteridade tende ao apagamento na economia do sujeito. Diante destes fatos, “o autocentramento, aliado à inexistência de história e ao desaparecimento da alteridade como valor, foi considerado por Lach como traço fundamental da *cultura do narcisismo*” (BIRMAN, 1999, p. 166), a qual consiste no autocentramento baseado na estetização da existência e o que importa é a exaltação do eu. Assim, para alcançar um destaque social, o sujeito cuida excessivamente do próprio eu, tendo-o, por conseguinte, como objeto de admiração de si e dos outros.

A cultura da imagem corresponde à estetização do eu, na medida em que o sujeito se realiza socialmente através do cuidado desmesurado da construção da imagem por meio da

individualidade. Neste tipo de cultura, “o sujeito vale pelo que parece ser, mediante as imagens produzidas para se apresentar na cena social” (BIRMAN, 1999, p. 167).

O autocentramento, evidente no registro sexual, se baseia na “manipulação do outro como técnica de existência para a individualidade [...]. Com efeito, para o sujeito não importam os afetos, mas a tomada do outro como objeto de predação e gozo, por meio do qual se enaltece e glorifica” (BIRMAN, 1999, p. 167). Este seria o desdobramento do que se chamou de cultura do espetáculo, desde o final dos anos de 1960, na qual o que se enfatiza é a exigência da performance para o indivíduo (BIRMAN, 1999).

Neste sentido, Birman (1999) remete às psicopatologias da pós-modernidade, que são caracterizadas, em grande parte, pelo fracasso do indivíduo em realizar a estetização da existência que está em destaque na cultura do narcisismo. Aquelas são as depressões, a síndrome do pânico e a toxicomania. Há, pelo menos, desde a década de 1980, uma concentração no estudo e nas propostas terapêuticas destas enfermidades na bibliografia psicopatológica. Essas pesquisas “são investigações de ordem biológica, em que o psiquismo é considerado um epifenômeno do corpo biológico. Deixa-se de considerar, assim, a especificidade dos registros simbólicos e pulsionais do sujeito” (BIRMAN, 1999, p. 168). No registro biológico, o que se destaca são as investigações psicofarmacológicas que se concentram nos tratamentos das perturbações mentais referidas (BIRMAN, 1999).

Assim sendo, destaca-se que, em diversos casos, é por meio do uso de drogas – artefatos tecnológicos, ou seja, meios químicos e psicofarmacológicos – que certos indivíduos procuram glorificar o eu para ter acesso ao mundo da performance da cultura do espetáculo (BIRMAN, 1999). O autor expõe que, como é no autocentramento baseado na exaltação de si que a cultura narcísica da atualidade se ordena, investe-se na pesquisa dessas patologias mentais específicas e este seria o tema que orienta a terapêutica na contemporaneidade.

Portanto, não por acaso a psicanálise vem perdendo terreno, pois ela se contrapõe aos valores que norteiam a cultura do narcisismo e do espetáculo, na proporção em que a manifestação dos universos do inconsciente e da fragmentação pulsional implica na ruptura do sujeito com o centro narcísico do eu, ou seja, guiar o indivíduo para o encontro incerto de seus desejos é fazer com que ele se direcione ao oposto do que é indicado pelo projeto espetacular e performático. Assim, para que a psicanálise funcione, é necessário desprender o indivíduo do narcisismo em que imperam a predação e o gozo do outro, para que seja possível levar o sujeito a encontrar o insondável de seu desejo (BIRMAN, 1999).

Na cultura narcísica, o autocentramento da subjetividade é caracterizado justamente pelo excesso de exterioridade, de tal maneira que “é evidente que a noção de autocentramento

não se identifica completamente com a de sujeito dentro-de-si” (BIRMAN, 1999, p. 170). Assim, o autocentramento como modalidade de existência do sujeito fora-de-si é evidenciado pela não existência da interiorização por parte do sujeito. Contudo, não se pode afirmar que no autocentramento no registro do fora-de-si ocorra uma perda da função do sujeito, como se pensava possível conforme o modelo do século XIX da alienação mental (BIRMAN, 1999).

Para explicar o desenvolvimento deste paradoxo, aponta-se que “o sujeito autocentrado é efetivamente fora-de-si, pois é exterioridade por excelência. Na condição de fora-de-si, essa modalidade de autocentramento é valorizada socialmente na cultura do narcisismo” (BIRMAN, 1999, p. 171). Para o autor, houve uma inversão fundamental no campo social em que o sujeito fora-de-si é, na atualidade, integrado e investido socialmente. À medida que esta nova modalidade do sujeito fora-de-si é legitimada, ela não é excluída socialmente – o oposto do que acontece com o da psicose. Assim, o sujeito inscrito no significante fora-de-si “seria o modelo de ser do sujeito na atualidade [...]” (BIRMAN, 1999, p. 172).

Porém, se o estado de ser fora-de-si do sujeito passa a ser valorizado, o contrário ocorre com os excessos de interiorização, pois os estados de ser dentro-de-si passam a ser considerados negativos para o sujeito (BIRMAN, 1999). É a partir deste contexto que, de acordo com Birman (1999), o sujeito entrou em crise, não porque não haveria mais “sujeito”, mas crise por causa da inversão do conceito de autocentramento, conseqüentemente, a filosofia do sujeito também entra em crise, pois não se enxerga o sentido do filosofema “penso, logo existo”, de Descartes, no exercício da subjetividade, já que para ser integrado e ter desenvoltura na sociedade estas questões se tornaram irrelevantes.

Com a subjetividade colocada em segundo plano e com o investimento na regulação neuromorais, obteve-se o grande desenvolvimento da psicopatologia biológica e farmacológica nos últimos anos, e isto se realizou como consequência do destaque positivo dado ao sujeito fora-de-si como autocentramento e exterioridade no discurso psicopatológico da pós-modernidade (BIRMAN, 1999). Com tudo isso, Birman (1999) acredita que a psicanálise também entra em crise, não porque ela se fundaria na filosofia do sujeito, mas por ela se contrapor aos desígnios da cultura do narcisismo e da sociedade do espetáculo, visto que a condição para a emergência do inconsciente e da fragmentação pulsional é precisamente a ruína do registro narcísico do eu.

2.4 A imagem poética e o não-dito da angústia

Segundo Bachelard (1993, p.1), “a imagem poética é um súbito realce do psiquismo”, e, por diversas vezes, ela é estudada em suas causas psicológicas menores, significando dizer que, em pesquisas psicológicas, muitas vezes se dá atenção, através dos métodos psicanalíticos, à tentativa de determinar a personalidade do poeta, encontrando-se, por vezes, certas pressões e opressões que o poeta possivelmente sofreu no transcorrer de sua vida, porém, a imagem poética foge a tais investigações (BACHELARD, 1993).

Bachelard (1993) acredita que a poesia deve ser observada por meio de uma filosofia, pois “o poeta fala no limiar do ser” (BACHELARD, 1993, p. 2). O autor ainda afirma ser necessário chegar a uma fenomenologia da imaginação para se compreender filosoficamente o problema da imagem poética, porém o apelo que se faz para o leitor de poemas, independentemente de qualquer doutrina, é de não enxergar a imagem como um objeto, menos ainda como um substituto do objeto, contudo, que capture a realidade específica dessa imagem:

Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser (BACHELARD, 1993, p. 7-8).

Portanto, procurar determinar o lugar da imagem poética e sua função na composição do poema, bem como uma justificativa na ordem da realidade sensível, são ocupações que se deve ter em vista em um segundo plano (BACHELARD, 1993).

O psicanalista não demora a abdicar do estudo ontológico da imagem para ver e mostrar a história de vida do poeta, os seus sofrimentos, em outras palavras, o psicanalista “explica a flor pelo adubo” (BACHELARD, 1993, p. 13). Pois o que importa não são efetivamente os fatos que levaram o escritor a criar dessa ou daquela forma, o que interessa, para a análise de alguma obra, são as imagens poéticas em si. Sabe-se que a vida particular do autor influencia em sua obra, mas esta não deve ser o único ponto de partida para a compreensão do sentido que a leitura de um poema pode suscitar.

Já para o fenomenólogo, não é necessário ter passado pelos sofrimentos do poeta para chegar à felicidade das palavras oferecidas por ele. Na poesia, neste caso, a sublimação teria mais relevância que a psicologia da alma infeliz. “É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar” (BACHELARD, 1993, p. 14).

Bachelard (1993) acredita que é possível estudar a natureza humana dos poetas através dos métodos da psicanálise, mas estes seriam insuficientes para o estudo das imagens poéticas em sua realidade. Como disse C-G Jung (*apud* BACHELARD, 1993, p. 15), na psicanálise

[...] o interesse descia-se da obra de arte para se perder no caos inextricável dos antecedentes psicológicos, e o poeta torna-se um caso clínico, um exemplar que porta um número determinado da *psychopathia sexualis*. Assim, a psicanálise da obra de arte afastou-se do seu objeto, transportou o debate para um âmbito geralmente humano, que não é de forma alguma específico do artista e principalmente não tem importância para a sua arte (JUNG *apud* BACHELARD, 1993, p. 15).

Para se alcançar a imagem poética, Jean Lescure (*apud* BACHELARD, 1993) afirma ser necessário “que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento” (LESCURE *apud* BACHELARD, 1993, p. 16). O não-saber é uma condição precedente, em se tratando de poesia, pois assim se poderia ter uma abrangência de perspectiva para a imagem poética.

Outra questão levantada por Bachelard (1993) é que frequentemente a psicanálise localiza as paixões no mundo, no exterior, quando, na perspectiva do autor, as paixões se fazem nos espaços da solidão, é fechado em sua própria solidão que o ser de paixão organiza seus feitos, prepara suas explosões. Assim sendo, presume-se que

[...] os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós. É precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos (BACHELARD, 1993, p. 29).

O autor declara que “para evocar os valores de intimidade, é necessário, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa” (BACHELARD, 1993, p. 33), que consistiriam nos momentos em que o leitor alcança a imagem poética quando tira os olhos do texto e, no silêncio, em silêncio, é afetado pelas palavras, pelo que elas não dizem. Porque,

“quando é um poeta que fala, a alma do leitor repercute, conhece essa repercussão que, como diz Minkowski, devolve ao ser a energia de uma origem” (BACHELARD, 1993, p. 33). Portanto, ler os poetas é devaneio em sua essência, e o devaneio pode ser considerado como contemplação primordial (BACHELARD, 1993).

O que Maingueneau (2001) denomina como necessidade que dilacera a vida do escritor, Olievenstein (1989) considera como a angústia e o seu não-dito, pois, para ele, a arte está ligada à tentativa de dizer o indizível, a achar a palavra para a palavra; assim como está ligada “ao paradoxo fundador de linguagem, que é encontrar a palavra para a coisa” (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 6). Este processo de busca para dizer o não-dito é “o solilóquio íntimo que cada um de nós experimenta cotidianamente e graças ao qual, muitas vezes, se toleram os compromissos com a existência que permitem viver” (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 6).

O sujeito angustiado teme sentir falta da angústia, já que esta é um modo de estar no mundo e dizê-la “permite afirmar e afinar em si aquilo que marca a diferença com o outro, mesmo que isso a torne insuportável” (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 41). Além disto, a legitimidade da angústia é incontestável, por mais que ela seja incompreensível para o outro, pois a questão é que a intensidade desta legitimidade não é tangível, nem acessível, de tal forma que nem o próprio sujeito controla ou mesmo compreende o aparecimento mais ou menos intenso da angústia.

A angústia é “lugar delicioso, entre o prazer e o luto [...]” (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 42), assim, é comum que o sujeito se sinta maravilhado no estado da angústia, pois, nos espaços da interioridade, por mais que se localizem os conflitos do ser, verifica-se, primordialmente, o estar em vida, a existência. Estar angustiado é “[...] culpa, simplesmente, de ser, e de ser outro, em outro lugar diferente dos que querem, podem e tentam construir os outros; angústia de estar só se a diferença é muito marcada ou muito marcadamente confessada [...]” (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 43).

A linguagem toma conta da angústia, mas este é um ato que condena a própria linguagem à impotência, pois ela não tem condições de organizar o afastamento do que não se pode afastar. Pois a angústia se constitui do fluxo dos afetos e, quanto mais há de afetivo, maior é a intensidade em que se cria a dor e a tensão que não permitem a decifração (OLIEVENSTEIN, 1989).

O não-dito é a necessidade da intensidade, cuja busca da descrição do conjunto de suas impressões é impraticável, porém é esta própria busca que justifica a existência. O sujeito angustiado “procura, apesar de todo o leque de sentimentos negativos, que vão da

feiúra à solidão, ser” (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 46). De acordo com o autor, esta não é uma ação masoquista, pois o sujeito angustiado passaria sem a dor, o caso é que a sua intensidade é organizada pela angústia da falta de significação apropriada para os seus afetos; não há coisa melhor que ela, para este sujeito, que organize o seu estar no mundo, por isso, ele se deixa possuir pela angústia para poder ser.

Antes de alcançar a consciência de se estar na angústia, é com o organismo, primeiramente, que se paga o preço, mas reduzir a angústia “a um sistema neurobioquímico funcionando mal é totalmente falsificador. Existem, é verdade, remédios para a angústia. Mas nenhum para a sua repetição, [...] para as suas razões e desrazões” (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 47).

O autor ainda elucida que a angústia não é loucura, mas, sim, um guarda-loucura, mesmo que o sujeito se encontre no limite do que pode suportar; a angústia é o que melhor representaria a loucura no estado de melancolia antes de ser delirante. Da mesma forma que a melancolia não é loucura, ela é um embate entre o indeterminado e o discurso interior, contudo essa “luta não é, sem dúvida, sempre vitoriosa: ela termina com bastante frequência com o que está em jogo em toda angústia, o suicídio” (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 48). O suicídio aconteceria quando o sofrimento não passa disso, ou seja, não existindo mais a sensação prazerosa, a angústia cessaria e se daria a morte, porque a angústia é o que permite que o sujeito ainda sinta que há vida, que ele existe.

É dando a consistência da angústia à palavra que o sujeito consegue se separar um pouco da ideia de morte, tornando a ideia de vida mais sólida. Porém, sempre será grande a distância entre aquilo que é sentido e aquilo que é dito, porque o que pode ser dito é sempre incompleto, não atinge o que é sentido nas sensações da intensa angústia. Para não sucumbir às tentações do suicídio, faz-se necessário não sofrer mais, é preciso forçar para que a angústia não seja apenas oposta à noção de seu fim, mas que seja encarada como uma experiência de vida admissível; que o viver não seja somente obrigatório, mas que seja um tempo de prazer, de estética, de poesia (OLIEVENSTIEN, 1989).

Certamente o desejo não é o remédio da angústia, seria simplismo colocar a vida como uma dicotomia entre o desejo e o sofrimento. A angústia está dentro e fora da linguagem, mesmo que não se encontre a palavra para exprimir esta sensação, ela é um movimento de intensidade que estabelece uma possibilidade de vida. É na constante procura por dizer o não-dito da angústia, dizer aquilo que não se significa pela linguagem verbal, em suma, dizer o silêncio, que o sujeito se constitui em vida.

2.5 O silêncio fundador na poesia e a palavra poética

Para tratar do silêncio, há que se compreender, inicialmente, os seus sentidos – suas significações –. Orlandi (2007) apresenta duas maneiras de se estudá-lo: primeiro, o estar em silêncio como uma maneira de estar no sentido, o silêncio que existe nas palavras e significa o não-dito; e, segundo, ser posto em silêncio, ou seja, a política do silêncio, o silenciamento, que se refere à censura propriamente dita. Assim, salienta-se que o silêncio estudado nesta pesquisa se constitui no primeiro, naquele em que se institui o sentido.

O ser humano se significa entre o estar no sentido com as palavras e estar no sentido em silêncio, são modos diferentes entre si, e é desta forma que ocorrem os relacionamentos entre uma pessoa e o mundo, as coisas e as outras pessoas. O silêncio é como o fôlego da significação, o espaço de recuo imprescindível para que se possa significar, o lugar da possibilidade, da multiplicidade; “o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13). Este “um” de que Orlandi (2007) fala é a linguagem cuja contraparte se encontra no silêncio.

O silêncio está fora da linguagem, mas não quer dizer que seja o nada, ao contrário, ele é sentido, pois perpassa por entre as palavras, indicando que o sentido pode ser continuamente outro, ou ainda que o que mais importa jamais é dito. Esta maneira de ser do silêncio e dos sentidos “nos leva a colocar que o silêncio é ‘fundante’” (ORLANDI, 2007, p. 14). Portanto, quando se diz que há silêncio nas palavras, significa que elas produzem silêncio, o qual “fala” por aquelas, de modo que elas silenciam. Diante disto, não se deve ter o silêncio como complemento da linguagem, ele significa por si, porque, “se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significante” (ORLANDI, 2007, p. 23).

Quando Orlandi (2007) designa o silêncio como fundador, não é que ele seja originário, ou que nele haveria um sentido auto-suficiente; ele é fundador por seu caráter necessário e próprio, pois o silêncio é o que assegura o movimento de sentidos, posto que se principia a dizer partindo-se do silêncio. Ter o silêncio como fundante é sabê-lo como “matéria significante por excelência, um *continuum* significante” (ORLANDI, 2007, p. 29).

Portanto, o silêncio é a possibilidade do sujeito trabalhar as contradições que o constituem e que o situam na relação entre o “um” e o “múltiplo” (ORLANDI, 2007, p.14). Falar é separar, distinguir e, de forma paradoxal, entrever o silêncio e evitá-lo, este ato disciplina a significação, pois a linguagem traz estabilidade ao movimento dos sentidos. Já o

silêncio faz com que, tanto o sentido como o sujeito, movam-se vastamente. De todo modo, o ser humano se significa através de sua relação com o simbólico, tudo precisa fazer sentido com ou sem palavras, pois há uma espécie de imposição para a interpretação (ORLANDI, 2007).

Diante disto, não se deve observar o silêncio como falta, mas sim, a linguagem como excesso, já que, nesta perspectiva, “o silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*” (ORLANDI, 2007, p. 31). Já a linguagem é tida, pelo autor, como uma espécie de categorização do silêncio; ela “é movimento periférico, ruído” (ORLANDI, 2007, p. 32).

O silêncio é disperso, porém, dividido e organizado pela fala. E a dificuldade em se falar sobre o silêncio é por ele não ser diretamente observável, por passar por entre as palavras e não durar, só sendo possível vislumbrá-lo fugazmente. É errôneo observar um ser humano em silêncio e acreditar que se trata de um ser sem sentido, porque, quando não se fala, não se está simplesmente mudo, há a introspecção, a contemplação. Ao falar, o sujeito renuncia a possibilidade de significação e preenche o espaço de sons, gerando a ideia de que o silêncio é vazio. Desta maneira, o ser humano nega sua fundamental relação com o silêncio e extingue, consecutivamente, uma das intervenções que são básicas a si (ORLANDI, 2007).

Orlandi (2007) acredita que há uma progressão cronológica do silêncio para a verbalização, e que houve um aceleração na produção de linguagem e na contenção do silêncio, do século XIX para a atualidade. Porém, resistindo às pressões da linguagem, o silêncio continua mediando as relações entre pensamento, mundo e linguagem, significando de diversas formas. Assim, “há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.” (ORLANDI, 2007, p. 42).

Entretanto, é preciso não confundir o silêncio com o implícito. O implícito é o subproduto do trabalho do silêncio e da significação, é um efeito particular desta relação constitutiva (ORLANDI, 2007). Segundo Ducrot (*apud* ORLANDI, 2007), existem maneiras de se expressar implicitamente, em que se permite deixar entender sem se comprometer com a responsabilidade de ter dito. Neste caso, o não-dito remeteria ao dito, portanto, não se trata do silêncio, pois este não se relaciona com o dizer para significar, já que o seu sentido não advém do sentido das palavras. O silêncio não é reduzido à ausência de palavras, assim como não é possível recuperar o seu sentido somente através da verbalização. A tradução do silêncio em palavras funcionaria mais como uma espécie de relação parafrástica (ORLANDI, 2007).

Orlandi (2007) afirma que o silêncio não é interpretável, ele é compreensível. Compreendê-lo é explicar a maneira pela qual ele significa. Somente é possível compreender

o silêncio, quando se considera os processos de construção dos efeitos de sentidos no texto, portanto, é preciso observar o silêncio através de diversos modos de construção da significação no âmbito textual, já que, em se tratando de silêncio, tem-se somente pistas ou traços, porque ele “significa de modo contínuo, absoluto, enquanto a linguagem verbal significa por unidades discretas, formais. Eis uma diferença que é preciso não apagar” (ORLANDI, 2007, p. 47). Ainda segundo o autor, a elipse faz parte da esfera do silêncio, pois o dizer necessita da falta e a incompletude lhe é fundamental.

Pensar o sujeito, em sua relação com o silêncio, é observá-lo em sua história solitária diante dos sentidos. É por meio desta visada que se pode fazer interferir as incisões que expõem efeitos de silêncio. O Outro somente está presente *no* discurso, é uma presença ambígua, pois este Outro está presente e ausente, simultaneamente (ORLANDI, 2007).

A incompletude, própria do processo discursivo, vista no âmbito do silêncio, fica da seguinte forma:

a) o silêncio, na constituição do sujeito, rompe com a absolutização narcísica do eu que, esta, seria a asfixia do sujeito, já que o apagamento é necessário para sua constituição [...]; b) o silêncio, na constituição do sentido, é que impede o *non sense* pelo muito cheio, produzindo o espaço em que se move a materialidade significante (o não-dito necessário para o dito) (ORLANDI, 2007, p. 49).

O apagamento do eu a que se refere o autor é a incompletude necessária para a constituição do sujeito, assim como o sentido se constitui da relação entre o não-dito que está ligado ao essencialmente dito – a linguagem necessita da incompletude.

Neste sentido, todo processo de significação implica numa relação com o silêncio, pois, nas palavras de Wittgenstein, “a relação do silêncio com a linguagem mostra a constituição essencial da linguagem” (WITTGENSTEIN *apud* ORLANDI, 2007, p. 54); sem o silêncio, não há sentido. Portanto, se a linguagem, como categorização do silêncio, sedimenta os sentidos, as palavras representam uma espécie de delimitação da significação imensurável do silêncio. Assim, a produção verbal convém à administração do sentido, e administrá-lo unifica-o e dá unicidade ao sujeito (ORLANDI, 2007).

De acordo com Steiner (1988), em metafísicas orientais, como no budismo e no taoísmo, quando se aprende a renunciar a linguagem, atinge-se o mais elevado nível de contemplação, pois somente assim se chega à total compreensão, já que o inefável se localiza para além do limite das palavras. “Quando se alcança tal compreensão, a verdade não precisa submeter-se às impurezas e à fragmentação que a fala necessariamente acarreta” (STEINER,

1988, p. 30). Porém, na perspectiva ocidental, essa experiência remete a algo de misticismo, que, sob certa visão, inspira terror, intimida. Este mesmo silêncio, para o oriental, passa tranquilidade e é índice do sagrado (STEINER, 1988).

Ainda conforme Steiner (1988), o mundo clássico e cristão procura organizar a realidade no interior da esfera da linguagem. A literatura, a filosofia, o direito, a teologia “representam empenhos de circunscrever nos limites do discurso racional a totalidade da experiência humana, os registros de seu passado, sua condição presente e expectativas futuras” (STEINER, 1988, p. 32). O silêncio examinado pelo autor é considerado como algo sagrado, como uma manifestação do divino. Apesar de não ser a definição de silêncio que se propõe a estudar nesta pesquisa, algumas proposições do autor se comunicam com a perspectiva de que o silêncio se significa e, portanto, salientar-se-á as conjecturas que forem consideradas pertinentes para o aprofundamento do tema em questão.

Andrade (2010), cuja perspectiva é baseada em parte em Steiner, afirma que como o ser humano é um animal cultural, é na linguagem articulada, complexa e abstrata que ele encontra o lugar de sua existência. É possível ter a cultura como um ato de fala contínuo e instável, um discurso que cada geração se apodera de modo que o transforma, adapta-o, porém, mantendo o caráter originário dessa fala em sua profundidade. “Provável que esse centro que está em toda sentença linguística e, ao mesmo tempo, em nenhuma delas, seja universal – e que seja também uma forma muito específica de silêncio” (ANDRADE, 2010, p. 154). O silêncio que o autor considera como o intraduzível é o que caracteriza o sentido o qual faz parte da formação do ser.

O que Orlandi (2007) procura fazer é dar ao silêncio um estatuto explicativo, afastando-se da concepção de um tema ligado ao sagrado, pois esta longa relação – silêncio e sagrado – muito colaborou para uma falta de reflexão sobre o silêncio em sua materialidade significativa e, por causa disto, é preciso se esforçar para laicizar a reflexão acerca do silêncio. Portanto, a autora parte da hipótese de que “o silêncio é a própria condição de produção de sentido” (ORLANDI, 2007, p. 68); é o rastro de uma instância significativa, e isto leva à compreensão de que o vazio da linguagem pode ser encarado como horizonte e não como falta. Desta maneira, destaca-se as palavras de Busset (*apud* ORLANDI, 2007), o qual afirma que o silêncio é iminência; é o “intervalo pleno de possíveis que separa duas palavras proferidas: a espera, o mais rico e o mais frágil de todos os estados [...]” (BUSSET *apud* ORLANDI, 2007, p. 68).

Entretanto, o silêncio não se localiza somente entre as palavras, ele as atravessa numa ação fundamental da significação, resultando, deste modo, numa não-completude que

constitui a linguagem quanto ao sentido. Assim como também é importante para o sujeito esta relação com a incompletude (ORLANDI, 2007).

A linguagem é o trânsito ininterrupto das palavras ao silêncio e, simultaneamente, do silêncio às palavras. Quanto mais se diz, mais se aproxima do silêncio, de forma que os sentidos se ampliam, e isto acarreta, por sua vez, na sensação de que se tem mais ainda a dizer. Dito de outra forma, “se os sentidos e as palavras não estivessem limitados pelo silêncio, o sentido das palavras já há muito teria dito tudo o que se pode dizer” (M LE BOT *apud* ORLANDI, 2007, p. 71), assim, verifica-se que, sendo o silêncio constitutivo, o sentido é múltiplo.

O sujeito se divide ao falar, assim como as palavras são suas, estas também são dos outros, desta contradição decorre uma relação dinâmica entre identidade e alteridade, num movimento impreciso em que distingue e integra simultaneamente, e define o sujeito em relação com o outro (ORLANDI, 2007).

Contudo, existe um apagamento necessário para a formação do sujeito, que faz parte de sua incompletude, assim como também existe uma imposição para a completude, cuja relação com o apagamento cumpre uma função essencial no processo de constituição do sujeito (ORLANDI, 2007).

É possível compreender a incompletude do sujeito como o trabalho do silêncio. Por conseguinte, entende-se que

a incompletude é uma propriedade do sujeito (e do sentido), e o desejo de completude é que permite, ao mesmo tempo, o sentimento de identidade, assim como, paralelamente, o efeito de literalidade, (unidade) no domínio do sentido: o sujeito se lança no seu sentido (paradoxalmente universal), o que lhe dá o sentimento de que esse sentido é uno (ORLANDI, 2007, p. 79).

Se o sujeito se identifica por meio da sensação de unidade, sem a incompletude – e o movimento entre esta e a completude – haveria a sufocação do sujeito e do sentido, pois o sujeito estaria impedido de transitar entre os diversos discursos e não seria atravessado por eles, porque estaria impossibilitado de andar por entre os limites das diversas formações discursivas. O Outro é o limite, assim como também o possível (ORLANDI, 2007).

Orlandi (2007) discorre sobre a rarefação do sentido produzida pela relação com o Desejo (Narcísea). O discurso de Narciso fixa seu sentido, isto é, não se permite atravessar, assim como também não atravessa os “outros” discursos. Sendo assim, só há um discurso, pois não há nem apagamento nem movimento. “Em Narciso há uma exasperação da

identidade” (ORLANDI, 2007, p. 80) e deste modo, o sujeito preenche para si um lugar, o seu sentido, sozinho, sem a interação com o outro.

Em suma, tem-se como resultado do desejo de um lugar para o sujeito, da imposição de um sentido, as noções destacadas a diante:

[...] i) inicialmente, do fato de que o silêncio significa, antes de tudo, em si; ii) do fato de que o sujeito tem uma relação necessária como o silêncio, pois no espaço de tensão constitutiva da subjetividade há uma solidão do sujeito em face dos sentidos, em que o outro é mantido à distância (no limite do dialogismo) e em que o corpo-a-corpo com o sentido se faz no silêncio; iii) do fato de que a reversibilidade é constitutiva do processo de produção dos sentidos (ORLANDI, 2007, p. 81-82).

Relacionando o silêncio fundador com a escrita, observa-se que esta permite que o sujeito se signifique em silêncio, já que ela, a escrita, autoriza o afastamento dos hábitos do cotidiano. Através deste afastamento, os movimentos identitários fluem, são trabalhados pelos sentidos. Desta maneira, o escritor pode apagar os limites entre “o ‘eu-pessoal’ e o ‘eu-político’, entre o ‘sujeito’ e o ‘cidadão’, ou entre o real e a ficção, entre o ‘eu-que-conta’ e o ‘eu-contado’ etc” (ORLANDI, 2007, p. 83), de tal forma que sua escrita pode ressoar os outros sentidos que lhe atravessam no silêncio.

Por ser atravessado por vários discursos, poder-se-ia pensar que o sujeito se desmancharia em sua dispersão, porém, da mesma forma que o sentido é erradio, o sujeito é móvel, e o que o sustenta em sua identidade não são os elementos diferentes de seus conteúdos, nem sua configuração específica, mas o estar/ser em silêncio. Portanto, tanto a sensação de unidade do sujeito quanto a do sentido, procedem da relação com o silêncio e a completude (ORLANDI, 2007).

Steiner (1988) analisa a incompletude da linguagem sob uma perspectiva negativa. Ao constatar a incompletude da palavra, o autor a considera em crise, já que ela não alcança a significação do silêncio, e o ser humano se perde em sua verborragia.

Em seus estudos, Steiner (1988) considera a Matemática a ciência que de fato se comunica com o silêncio sem necessitar da linguagem verbal para tanto. “Ao contrário dos números, as palavras não contêm em si operações funcionais. Somadas ou divididas, só dão outras palavras ou aproximações do próprio significado” (STEINER, 1988, p. 38). Daí se constataria a ineficácia das palavras. O autor ainda cita que Wittgenstein, em sua obra, problematiza a ideia de que a realidade pode ser expressa pela fala, posto que esta é um eterno retorno a palavras ditas acerca de outras palavras.

Com a ascensão, a partir do século XVIII, de linguagens não-verbais como a matemática, a física, a química e outras ciências classificadas como não-Humanísticas, possibilitou-se menos dependência para a consciência ocidental dos recursos da linguagem como meio de ordenação para a vivência. Este fato não está relacionado ao número de palavras disponíveis numa língua, mas, sim, em que nível os recursos da língua estão em uso (STEINER, 1988).

Desta maneira, o autor acredita que a língua está perdendo a sua vitalidade e a literatura é a única salvaguarda daquela. A sintaxe tradicional é uma forma de organizar em padrões lineares as percepções do ser humano. Estes padrões refreiam ou desvirtuam “[...] a multiplicidade de vida no interior da mente, como revelaram Blake, Dostoievski, Nietzsche e Freud” (STEINER, 1988, p. 46).

Andrade (2010) percebe que nos estudos de Steiner a figura do poeta emerge como aquele que multiplica a força vital da fala. Pois, de acordo com Modesto Carone (apud ANDRADE, 2010, p. 155), “(...) se o poeta, para existir de verdade, não pode, por um lado, ser deglutido pelos automatismos do já-dito, por outro ele, para falar, tem de exilar-se, com a linguagem, para a beira do silêncio, posto avançado de uma autenticidade possível”. Portanto, é através da recusa da palavra gasta e da busca por renovação do seu próprio código poético que o poeta constrói sua autenticidade.

Nesta perspectiva, ao contrário dos poetas antigos, que acreditavam que a palavra reunia captações confiáveis da verdade, Steiner (1988) observa que os poetas modernos utilizam palavras que tentam ultrapassar a limitação introduzida pela sintaxe tradicional e o significado particular, dificultando o acesso ao leitor comum, do qual é exigido o esforço indispensável para apreensão de algum sentido.

Em se tratando dos poetas contemporâneos relacionando-se com a temática do silêncio, destacam-se duas perspectivas básicas:

- 1) instrumento de registro sagrado, de seu rastreamento, mesmo que por uma via negativa; e 2) monitoramento crítico da linguagem e recusa de um código de imagens e figuras gastas, alijando uma reflexão sobre a capacidade expressiva da linguagem (ANDRADE, 2010, p. 156).

Da mesma forma que Orlandi (2007), Steiner (1988) considera a fala como excesso. Porém, quando o autor declara que, “possuidora de fala, [...] a pessoa humana libertou-se do grande silêncio da matéria” (STEINER, 1988, p. 55), tem-se a impressão de que o silêncio era – ou é – algum tipo de aprisionamento. Além disto, o autor também define a superioridade do

ser humano em comparação aos animais não-humanos por causa da fala. Estas são perspectivas de senso comum no pensamento ocidental – a superioridade e a libertação pela fala –, porém, acredita-se que isto é mais uma questão de auto-afirmação do ser humano diante da possibilidade de somente ser diferente, e não superior, a qualquer outro animal não-humano. Contudo, a fala como divisor entre os seres humanos e os seres animados é um preceito anterior a Aristóteles, o qual dizia que “o homem é um ser da palavra” (STEINER, 1988, p. 55).

Relacionando o poeta com o silêncio, Steiner (1988) comenta que este é uma tentação, um refúgio para o escritor, e que a temática das limitações necessárias da linguagem verbal é frequente, porque salienta o que está fora dela, e o que espera o poeta, caso ele chegue a violar os limites do discurso. “O poeta busca refúgio na mudez” (STEINER, 1988, p. 59), é então que o impulso ascendente da verbalização ao silêncio, ao incomunicável se manifesta pela incapacidade de se descrever o que foi visto, sentido no silêncio. Porém, à medida que o poeta penetra no silêncio, a tradução se torna mais ineficaz, as palavras não comportam o que lhe foi revelado, tornando-se cada vez mais inapropriadas para comunicar. “À medida que o poeta ascende, as palavras lhe faltam” (STEINER, 1988, p. 60), pois querer restringir o *Logos* no interior da palavra é um engano, um equívoco (STEINER, 1988).

Há uma tradicional ligação entre a poesia e a música como manifestações do divino e possibilidade de expressões do sentido. De modo ascendente, é como se a música atingisse mais largamente o sentido do não-verbal do que a poesia. Esta perspectiva muito influenciou os poetas modernos que, por um lado, quando criam atingir o significado do não-dito, comparavam-se a músicos, por outro eram condescendentes com a ideia de que a matéria verbal era limitada e inferior como forma de expressão, quando comparada à música, e que o meio verbal se encontraria mais próximo da superfície da mente criativa, sendo, portanto, menos eficaz para se atingir a profundidade incomensurável do sentido (STEINER, 1988).

Na civilização moderna, ainda que de forma vaga, percebe-se uma espécie de depauperamento de recursos verbais. A palavra haveria sido brutalizada e desvalorizada pelas culturas de massa. E, neste sentido, observar a obra de arte como diminuída por ter-lhe sido dada a forma articulada, coloca-lhe na condição de ser simultaneamente estática e pública (STEINER, 1988).

Estática, em consequência das expectativas do alto nível da passada civilização linguística e formal, em que suas realizações pesavam sobre as possibilidades do presente, de modo que a palavra e o gênero poético teriam perdido seu brilho. Pública, pois, reconhecida como comunicação que deveria compartilhar de um código comum de significado superficial,

inevitavelmente haveria empobrecido e generalizado a individualidade da criação. Este caráter de pública dado à arte surgiu durante o movimento romântico e ao qual novas metáforas de racionalidade foram conferidas por Freud (STEINER, 1988).

Desta maneira, o ideal era que cada poeta desenvolvesse sua própria linguagem que servisse às suas necessidades expressivas; “[...] dada a natureza social e convencionalizada da fala humana, tal linguagem só pode ser o silêncio” (STEINER, 1988, p. 69). Assim, grande parte da poesia moderna tinha o ideal representado pelo silêncio; para significar é preciso dizer cada vez menos (STEINER, 1988).

No século XX, para o escritor que achava que a linguagem verbal estava ameaçada, era-lhe essencial, como forma de se manifestar adequadamente, procurar a linguagem ainda não desgastada, esvaziada ou tida como lugar-comum, pelo que Steiner (1988, p. 70) chama de “desperdício irresponsável”.

Este rompimento com a linguagem verbal era uma comprovação de um abandono da confiança nas estabilidades sócio-culturais na Europa (STEINER, 1988). Acrescenta-se à observação do autor que a desconfiança causada pela instabilidade na Europa refletia diretamente na política e, conseqüentemente, no âmbito cultural dos países que se relacionavam com aquele continente, particularmente as Américas.

A filosofia linguística francesa recente, possivelmente sob a influência de Heidegger, atribui ao silêncio uma autoridade e função especiais. É atribuída a Brice Parain, a assertiva de que “a linguagem é o limiar do silêncio” (PARAIN *apud* STEINER, 1988, p. 73). Steiner (1988) também cita Henri Lefebvre como estudioso inclinado à perspectiva de que o silêncio “está ao mesmo tempo no interior da linguagem e em seus lados próximos e distantes” (LEFEBVRE *apud* STEINER, 1988, p. 73). Caminha-se neste estudo através da perspectiva desenvolvida por Orlandi (2007), cuja formação acadêmica vem desta filosofia linguística francesa.

A partir da segunda metade do século XIX, os poetas fizeram a forma mais elevada da poesia através de sua própria negação, isto é, os poemas se tornaram crítica da experiência poética, da linguagem e do significado, portanto, crítica do poema em si. Neste sentido, a palavra poética é sustentada pela negação da palavra. Assim, um dos caminhos da poesia é que se escreva o poema que seja o fim, a negação e a culminância da poesia (PAZ, 2009).

Os novos poetas se deparam com situações como “[...] a perda da imagem do mundo; outra, o aparecimento de um vocabulário universal, composto de signos ativos: a técnica; e outra ainda, a crise dos significados” (PAZ, 2009, p. 101). Há uma desagregação e expansão

do espaço, o mundo se fragmenta e o tempo vem a ser descontínuo. É ser humano que se dispersa, errante, num espaço também em dispersão (PAZ, 2009).

Porém, esta dispersão do ser humano o multiplica e o fortalece, pois, com a perda da coesão, ele deixou de possuir um centro, mas cada fragmento é concebido como um eu singular, mais cerrado e inflexível em si mesmo do que o antigo eu. “A dispersão não é pluralidade, mas repetição: sempre o mesmo eu que combate cegamente a um outro eu cego. Propagação, multiplicação do idêntico” (PAZ, 2009, p. 102).

A dupla função da linguagem de diálogo – baseado na pluralidade – e de monólogo – fundamentado na identidade – é ameaçada pelo crescimento do eu. Estas funções possuem suas contradições: “A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas outro, o que escuta o que digo a mim mesmo” (PAZ, 2009, p. 102).

A poesia, convertendo o eu do diálogo no tu do monólogo, torna-se uma tentativa constante de resolver essa discordância. Porque o eu da poesia não é o tu, mas diz ser o eu do tu (PAZ, 2009). Ou seja, quem recebe a poesia a sente como sendo sua; como se a poesia pudesse ter partido de si mesmo; é a sensação de que poderiam ter feito aquela poesia, que muitos leitores sentem quando se deparam com algo que lhes toca, afeta-lhes profundamente, já que, apesar de ter vindo do outro, a poesia aparenta pertencer a quem a lê.

O fenômeno moderno da falta de comunicação não está diretamente relacionado à pluralidade dos sujeitos, mas sim ao desaparecimento do outro, do tu como constituinte da consciência. Não há comunicação com os outros, pois não há comunicação consigo mesmo. Contudo, de acordo com Paz (2009) a propagação do eu não é o cerne da questão, mas sim o que se resultou da perda da imagem do mundo. “Ao sentir-se só no mundo, o homem antigo descobria o seu próprio eu e, assim o dos outros. Hoje não estamos sós no mundo: não há mundo” (PAZ, 2009, p. 102). Esta perda da imagem do mundo consiste na incapacidade de se projetar um mundo possível, um mundo futuro, é a descaracterização do que se pode projetar, já que a única coisa que se tem é o presente eterno.

Neste sentido, “a imaginação poética não é invenção mas descoberta da presença” (PAZ, 2009, p. 102). A técnica se tornou a realidade real, ou seja, o que é visível, palpável, audível, ubíquo; a realidade verdadeira não equivale mais ao natural ou sobrenatural. Interposta entre o ser humano e o mundo, a técnica fecha toda possibilidade para a visão, pois para além dela (da técnica) não há nada, somente o desconhecido que ainda não sofreu transformação causada pela interferência humana (PAZ, 2009).

Quanto ao saber, se o antigo tinha por última finalidade a contemplação da realidade – seja presença sensível ou configuração ideal –, o saber da técnica ambiciona substituir a realidade por um mundo de mecanismo. As obras antigas – um templo maia, uma catedral medieval ou um palácio barroco, por exemplo – eram uma linguagem, pois ligavam o ser humano ao mundo que o rodeava e o sustentava. Já as edificações construídas pela técnica – fábricas, aeroportos e outros conjuntos grandiosos – são reais, mas não representam, pois não são imagens do mundo, são signos da ação, e estes signos são marcas fronteiriças entre o homem e a realidade não explorada. Não há diálogo entre estes instrumentos e as paisagens naturais. E não são obras, mas utensílios que dependem do uso, de seu funcionamento, e suas configurações somente têm como significação a sua eficácia (PAZ, 2009). “Assim, a técnica não é propriamente uma linguagem, um sistema de significados permanentes fundado em uma visão do mundo” (PAZ, 2009, p. 104).

A técnica oferece uma realidade sem possibilidade de imagens de mundo, sem conexão com outra forma de se estar e ser que não seja pela sua funcionalidade. É vazia de possibilidades, mantém a ilusão de movimento, mas, em verdade, encobre as chances de mudança mantendo o sujeito estagnado, sem perspectiva de futuro. Move-se simplesmente pelo ato, não há sentido, não há significado, apenas a ação. Aí está a falta de imagem de mundo. Nesta ideia de linguagem que Paz (2009) apresenta, a técnica não possibilita as diversas imagens de sentido que uma linguagem poderia oferecer, porque a técnica não tem sentido, ou melhor, o único sentido da técnica é proporcionar o utilitarismo sem abstrações e seu efeito é o movimento sem qualquer aprofundamento de um estar no mundo além da movimentação que constitui a sua própria manutenção.

Portanto, mesmo que algo novo seja inventado pela técnica todos os dias, isto não diz nada sobre o futuro. “Com efeito, na medida em que o futuro que constrói é cada vez menos imaginável e nos surge como desprovido de sentido, cessa de ser futuro: é o desconhecido que irrompe sobre nós. Cessamos de nos reconhecer no futuro” (PAZ, 2009, p. 105). E esta perda da imagem do futuro, segundo Ortega y Gasset (*apud* PAZ, 2009), traz como consequência uma mutilação do passado. Deste modo, a perda de significado do passado e do futuro afeta o sentido da vida e da morte, pois “a morte tem o sentido que lhe dá nosso viver; e este tem como significado último ser vida diante da morte” (PAZ, 2009, p. 105).

O tempo da técnica é aceleração, ruptura de ritmos. A poesia, neste sentido, se torna a procura de um aqui e agora. O tempo do poeta se dá de duas maneiras contraditórias: vive-se um dia como se fosse interminável e como se fosse acabar neste exato momento. Assim, a imagem que se tem é a recuperação e exaltação da vida concreta do agora. A recuperação, o

descobrir, indica a experiência poética; e a exaltação, a projeção, reporta-se ao poema propriamente dito (PAZ, 2009).

Por ser inacabado, ainda que seja pleno em sua própria incompletude, o ser humano escreve poemas, constrói imagens pelas quais se realiza, sem se completar de todo. “Ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não-acabamento” (PAZ, 2009, p. 109).

Segundo Paz (2009), o poema que contém sua negação, e faz desta o seu ponto inicial, de modo que contém, assim, sua afirmação, é chamado de poema crítico. Graças à própria negação que o poema se converte exatamente na possibilidade de se fazer poesia num aqui e agora constante. Esta noção de poema crítico implica em leituras dependentes da relação e cortes mútuos das diferentes partes em cada momento da recitação, seja ela sonora ou mental. A interpretação do poema se origina da intersecção das diversas perspectivas (ORTEGA Y GASSET *apud* PAZ, 2009), e nenhuma interpretação é definitiva ou mesmo a última.

Quanto ao poeta, Paz (2009) comenta que este foi engrandecido pela perda da imagem do mundo, pois a realidade verdadeira se constitui dentro do ser, e não fora; na cabeça ou no coração, ou seja, na mente, cujas possibilidades de mundo, de ser/estar no mundo, são colocadas em forma de poema.

Mas, diante da transformação das ideias do fazer poemas como uma espécie de jogo ou construção que não estaria diretamente ligada à inspiração e, principalmente, com a afirmação do surrealismo de que, não negando a inspiração, mas considerando-a como um bem comum, a figura do poeta, assim como a imagem do mundo, evaporam-se paulatinamente. Ressalta-se, contudo, que é somente a imagem e não a sua realidade, pois o que acontece é um deslocamento do centro da criação para que seja possível, no entanto, criar de outras formas, ou seja, é a busca da antiga inspiração que foi sendo gradativamente negada, desde o Renascimento. Assim como a linguagem cria o poeta, este é criado através da linguagem, é por meio do nascimento, morte e renascimento da palavra em seu interior que o poeta é criador (PAZ, 2009).

A noção de criador é intrínseca à obra poética e, no que diz respeito à significação do poema, se dá não tanto através da vontade – ativa ou passiva – do poeta, mas por meio da linguagem em constante formação que é própria da sua época e, ainda mais através do leitor/ouvinte de seu poema que, ao lê-lo, recria-o, dando-lhe o sentido final – sempre aberto (PAZ, 2009).

A leitura do poema se dá de forma particular: ouve-se mentalmente o que se vê. “Não importa: a poesia nos entra pelos olhos, não pelos ouvidos. E ademais, lemos para nós mesmos, em silêncio. Trânsito do ato público ao privado: a experiência se torna solitária” (PAZ, 2009, p. 117). A poesia foi transformada, em uma arte do entendimento, mental, pois lhe foram eliminadas, gradativamente, a música, a caligrafia e a iluminação. Portanto, além do silêncio e do afastamento necessários à leitura do poema, exige-se também a concentração. Para o leitor, é necessário um esforço para a compreensão do texto e a atenção que ele dá para lograr tal entendimento é mais intensa do que a de um ouvinte ou a de um leitor medieval, cuja leitura era também contemplação de paisagens simbólicas. “Palavra falada, manuscrita, impressa: cada uma delas exige um espaço distinto para manifestar-se e implica numa sociedade e numa mitologia diferentes” (PAZ, 2009, p. 118).

No entanto, o fato de a palavra reaparecer, não pressupõe em uma volta ao passado, já que o espaço é distinto, mais amplo e, principalmente, em dispersão. E a página vem a ser a representação do espaço real, lugar onde a palavra se estende, de forma animada, em uma comunicação permanente com o ritmo do poema. “Mais do que comer a escritura dir-se-ia que tende ela [a página] mesma a ser escritura” (PAZ, 2009, p. 119).

É no silêncio, no balbuciamiento, no inexprimível que nasce a poesia, contudo, é a recuperação da linguagem como uma realidade plena que a poesia almeja. Portanto, atualmente, a poesia é a procura por sentido e não destruição. A solidão do novo poeta é constituída pelo sentimento de incerteza que é partilhado por todos os seres humanos. Esta incerteza está relacionada à noção de presente flutuante, ou seja, fixo e interminável, simultaneamente, em movimento contínuo (PAZ, 2009). Desta maneira, pode-se considerar que “o poema acolhe o grito, os trapos vocabulares, a palavra gangrenada, o murmúrio, o ruído e o semi-sentido: não a in-significância” (PAZ, 2009, p. 120).

Assim, a figura do poeta não mais se separa do ser humano comum, pois sua palavra surge de situações comuns a todos. É a palavra de uma dispersão, não institui nada, a não ser a interrogação. Se antes o poeta procurava dar um sentido de pureza para as palavras, hoje ele busca este sentido (PAZ, 2009).

Sendo assim, busca-se observar de que forma a poesia é sentido para o sujeito que vive inclinado para a subjetividade e que sofre certo deslocamento por não se adequar ao automatismo da técnica e que, muitas vezes é considerado sofrente de psicopatologias por procurar um afastamento deste modo de estar no mundo dominante.

Com isto, procura-se entender de forma alguns poetas que não obtiveram uma vida convencional à sua época tiveram suas obras vinculadas a ideia de loucura-doença, limitando

as possibilidades interpretativas de suas palavras. Portanto, defende-se a ideia de se viver num estado de tristeza/desencanto como forma possível e aceitável de se estar no mundo. Também se observa o suicídio não somente como um fim trazido por uma psicopatologia, mas uma escolha de um sujeito consciente de não aceitar a imagem de mundo que lhe é oferecida no seu contexto, ou seja, no tempo e no espaço em que vive, e não alcançar também qualquer imagem possível que lhe ofereça um sentido para a manutenção da vida.

Destaca-se, deste modo, que a busca pela palavra poética é a construção dos poemas de Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar estudados nesta pesquisa, assim como esta busca está associada à ideia de palavra pura que possa representar as sensações que constituem o ser no silêncio e que caracterizam espaços de solidão.

3 O CENTRO: ENTRE CRÍTICA E ANÁLISE, UMA POSSIBILIDADE

Neste capítulo, analisa-se as convergências e divergências entre a poética de Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar no trato dos aspectos do neobarroco; da relação vida/obra no que diz respeito aos seus processos de escrita; da busca pela palavra poética como forma de expressão em linguagem verbal o não-dito da angústia; e da representação do silêncio como fundante do sentido e do ser. Antes, porém, destaca-se de que modo a crítica observa a obra poética das duas autoras em questão no que diz respeito aos seus aspectos formais.

Chiara (2006) observa a poética, tanto de Cesar quanto de Pizarnik, como um mergulho no desconhecido, de onde as palavras devem vir à tona. “Elas forçam a passagem” (CHIARA, 2006, p. 17). As palavras, na poesia, transmitem/transbordam um sentido que vai além do acumulado pelo uso cotidiano, “são pequenas ilhas e são arquipélagos. São investimento e disfarce de um sentido único. São os irrespiráveis” (CHIARA, 2006, p. 18). As palavras estão no limite do conhecimento da vida, a experiência do vivido e o vislumbre da morte. “As formas do irrespirável são esse estado da linguagem convertida em ritmo e iminência do acontecendo” (CHIARA, 2006, p. 21).

Segundo Chiara (2006), ambas as poetisas, através de suas movimentações poéticas, tendem a romper a membrana entre o dizer e o silêncio, pois, para elas, a poesia é uma espécie de intuição do presente, do que cria o real que escapa. “No entanto, o que as diferencia é o modo como se projetam no mundo ao saírem destes casulos” (CHIARA, 2006, p. 89).

3.1 Sobre a escrita de Alejandra Pizarnik

Cesar Aira (1998) se empenha em fazer uma crítica para corrigir, o que ele considera como uma injustiça, uma falta de respeito, ou um excesso de confiança que, em todo caso, representa uma desvalorização da obra de Pizarnik. O autor faz críticas negativas ao uso constante de metáforas sentimentais utilizadas para se referir à poetisa, como “‘pequeña náufraga’, ‘niña extraviada’, ‘estatua deshabitada de sí misma’, y cosas por el estilo” (AIRA, 1998, p. 9). Esta maneira de ver as metáforas na poesia de Pizarnik como uma reificação, de modo que se torna um obstáculo para a visão do processo de criação “reduz a um poeta a uma

especie de bibelot decorativo en la estantería de la literatura, e clausura el proceso del que sale la poesía [...]” (AIRA, 1998, p. 9).

Cesar Aira (1998) faz reflexões acerca do processo de criação da arte experimental ou radical. Neste sentido, o autor analisa a dialética entre processo e resultado no surrealismo, pois, como foi mencionado no primeiro capítulo, Pizarnik viveu, leu e escreveu na perspectiva desta vanguarda. Para o autor, as vanguardas eram receitas de “como fazer” e “el único paradigma de calidad que importaba era la realización del proceso creador, ya que la calidad del resultado sólo podía darla el tiempo, que por definición quedaba en suspenso” (AIRA, 1998, p. 12).

A chave do processo surrealista era a escrita automática que tinha como objetivo liberar a mente do julgamento de valor, desconsiderando os resultados. Portanto, o processo já seria o resultado e, assim, toda obra surrealista já se encontraria morta. “La obra de arte una vez hecha deja de ser arte: es documentación, registro de un proceso” (AIRA, 1998, p. 13).

Quando Alejandra Pizarnik iniciou os seus escritos na década de 1950, ela utilizava a técnica surrealista da escrita automática para fazer poemas, pois este procedimento poderia lhe trazer como resultado uma “boa poesia”, o que pode parecer ser o contrário do que a ideologia surrealista propunha, já que o foco do surrealismo não estava diretamente ligado à qualidade do resultado, mas sim do processo. Pizarnik não tinha nenhum disfarce utópico ou ideológico, apenas um objetivo: escrever bons poemas. A poetisa inverte o mecanismo surrealista ao colocar o valor, o “eu crítico”, sob a escrita automática, esvaziando o programa do surrealismo e se voltando a um método a serviço de um ofício, sem ilusões ideológicas (AIRA, 1998).

Para cumprir seu objetivo, Pizarnik coloca em cena um modelo de “Eu” que abarcasse o caos e desse continuidade a sua criação poética, pois sem um ser que subsista ao trabalho poético, este se fecharia, já que, se assim o fosse, “el poeta quedaría reificado o sustancializado dentro del poema” (AIRA, 1998, p. 17). Este sujeito-personagem, fracionado em náufragas ou sonâmbulas, permitiu que a poetisa avançasse através da objetividade, sem cair no convencionalismo da lírica sentimental (AIRA, 1998).

Neste sentido, a personagem serviu para manter o movimento do processo criativo; “fue el cadáver (exquisito, las más de las veces exquisitamente cursi) en permanente trance de reanimación en su novela personal; rescatarlo después de la muerte real de A.P. sólo puede llevar a identificaciones carnavalescas” (AIRA, 1998, p. 30). Portanto, ao se tratar do “eu” do poema em seus escritos, procura-se observá-lo como uma personagem que está, sim, ligada à vida da autora, mas que não é só e somente só Pizarnik inscrita no poema.

A escritora faz uma combinação de termos em quantidade limitada, e este jogo combinatório é um dos traços mais característicos de sua poesia. A escritura automática exige a pureza do presente, e este preceito surrealista acarreta na brevidade de seus poemas como um mecanismo de precisão e de controle de qualidade, porém a exigência do presente cai como uma armadilha no seu trabalho de poetisa, o que contribui com a atmosfera claustrofóbica (AIRA, 1998). Esta brevidade de seus poemas induz a uma supressão do desenvolvimento, e, conseqüentemente, da passagem de “las ‘explicaciones’ al plano autobiográfico extratextual” (AIRA, 1998, p. 22).

Contudo, o que se pode observar de sua obra é que a brevidade e a pureza se tornam a própria obra, e que a imposição de uma carga de subjetividade torna-se objeto de um exaustivo trabalho consciente. “El dictado sonambulístico no viene del inconsciente sino de la conciencia crítica, lo que parece contradictorio pero es lo que le da su tono único a su poesía” (AIRA, 1998, p. 25). A subjetividade em Pizarnik é descarregada em um resultado prévio. “No hay proceso. Es como si el proceso saliera de ella, se hiciera transpersonal, y ahí está quizás el sustento del mito que se ha vuelto A.P.: el resultado antes, siguiendo la lección surrealista” (AIRA, 1998, p. 25).

A ausência de processo é, para Aira (1998), o último segredo da poesia de Pizarnik, e este é absorvido no que precede o poema, na vida, na infância, no mito pessoal. “A.P. hace de la subjetividad autobiográfica más exacerbada una experiencia transpersonal, y eso es la poesía para ella” (AIRA, 1998, p. 26).

De acordo com Aira (1998), escrever bons poemas era somente a metade de seu trabalho, a outra metade consistia em ela própria ser paradigma e suporte de todos os poemas. “Es un proyecto peligroso en términos biográficos, como que equivale a jugarlo todo ‘una sola carta’ (AIRA, 1998, p. 31). Assim, vida e poesia são o duplo centro das preocupações surrealistas, as quais foram introduzidas na literatura pelo romantismo e tendeu a acentuar-se ao longo do século XIX; é “la fusión perfecta, vista como la Pureza en cada uno de los términos” (AIRA, 1998, p. 32). Esta fusão de vida e poesia era o projeto surrealista que procurava aliá-las em um só movimento, e como o surrealismo já havia acontecido quando Pizarnik começou a escrever, ela se valia da documentação – dos escritos – da fusão da vida e da poesia desta vanguarda como paradigma para o seu próprio projeto de vida/poesia.

Assim como acontecia com a poesia da “geração de 1940” argentina, a exigência de pureza na poesia de Pizarnik está relacionada à seleção de palavras e temas elevados ou “nobres”. A poetisa tratava sempre da noite, da infância, do amor, da morte. Não entravam temas novos, pois este catálogo estava fechado desde o começo. Ao considerar os temas

“nobres”, Aira (1998) afirma que assim o são, não porque o fossem a priori, mas sim por causa da combinatória feita pela poetisa que os tornavam prestigiosos.

Em razão do número restrito dos temas, torna-se limitada as possibilidades de combinações, e é por tanto que se observa nos longos poemas em prosa de Pizarnik uma espécie de sucessão de pequenos poemas, como se começassem e terminassem em cada parágrafo. “El juego combinatorio está en la raíz de la poesía, entendida como manipulación y juego con las palabras” (AIRA, 1998, p. 42).

O imperativo do modernismo é o encontro, a descoberta do novo. Para evitar as obviedades e alcançar a imagem do novo, o escritor se desdobra em leitor crítico, e a combinatória deve ser colocada diante de uma estrita vigilância. Uma das experiências centrais da poesia surrealista é o desdobramento do sujeito poético em diversas formas, não só quanto ao recurso técnico, mas também quanto ao seu programa ideológico. Desta forma, tem-se a relação “vida e poesia” como propósito de aliá-las que estabelece um desdobramento constituinte da poesia surrealista (AIRA, 1998).

O desdobramento é o que faz a experiência, e “el artista no experimenta sino lo que se percibe experimentando, lo que está percibiendo su *socius*, su testigo artista. El surrealismo hizo todo un teatro fantástico de esta operación, una ópera de fantasmas y sonámbulos” (AIRA, 1998, p. 51). Em Pizarnik, o desdobramento se dá pela percepção metafórica do mundo e a experiência com o vazio, a angústia e a insônia. “Casi entre la percepción y la falta de percepción” (AIRA, 1998, p. 52). O mundo concreto estava disponível à percepção, mas os meios autobiográficos que ela utilizava para esta percepção estavam ligados a uma espécie de narcisismo abstrato. “El enlace de lo abstracto y lo concreto en ella es el movimiento constante” (AIRA, 1998, p. 52).

Outra característica que faz parte da economia da poesia de Pizarnik é, segundo Aira (1998), o plágio, validado pelo poeta surrealista que a inspirava, Lautréamont. Porém, crê-se que o termo plágio dá uma conotação negativa ao seu processo criativo, transparecendo a ideia de que a autora não tinha caráter criativo, apenas fazia imitações em que se burlava a autoria original. Neste sentido, acredita-se ser mais apropriado chamar de pastiche ou tradução. Já a metáfora de Pizarnik está quase sempre em oposição ao vitalismo otimista do surrealismo oficial, é constantemente descendente, ou seja, são a fascinação pelo mal ou negativo e as inversões (AIRA, 1998).

O que acontece em sua poesia não é exatamente um desdobramento do sujeito, mas uma renúncia que gera uma transformação, chamada por Aira (1998) de “deslocação do sujeito”. Esta deslocação é condição necessária para que o sujeito exista.

Seguindo esta perspectiva, Aira (1998) destaca que as estratégias poéticas de Pizarnik – a pureza, a combinatória, a “metáfora descendente” – encontram-se na deslocação do sujeito. “Y la brevedad: la topografía sísmica que es la escena del sujeto es refractaria a la extensión, que por definición necesita de un espacio racional” (AIRA, 1998, p. 57).

A escrita automática surrealista era o instrumento necessário para Pizarnik como modo de chegar à novidade e à originalidade – o que salientou o seu mito pessoal de poetisa –, porém a escrita automática deveria anular o “eu” ao mesmo tempo em que o ratificava. Anularia o eu para que “as vozes” pudessem ser liberadas, mas o fazer poesia não era tido, pelos surrealistas, como um trabalho, um ofício, para eles, a boa poesia viria de uma forte substancialidade que revelaria a constância do eu, ou seja, para ser poeta, não basta exercitar a escrita, tem que ter algo a mais do que a maioria das pessoas para se sobressair. Pizarnik, no entanto, deixava sobressair diversas vozes, introduzindo o “eu” nas deslocações do sujeito, ao mesmo tempo em que mantinha uma forte vigilância sobre seu trabalho (AIRA, 1998).

Aira (1998) considera as manobras de deslocação do sujeito nos poemas de Pizarnik como jogos de sentido ou jogos de linguagem. E o autor ainda observa que entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação há uma mútua “contaminação”, assim como acontece entre a poetisa e sua obra. O sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado compõem a linguagem. E o eu poético é feito através do cruzamento de um dos elementos do “eu” da enunciação para o do enunciado ou vice-versa. O que Aira (1998) chama de sujeito deslocado é o registro do instante em que o sujeito é puro gesto da enunciação, antes mesmo desta ser formulada. É a tentativa de “fixar vertigens”, tarefa imposta por Rimbaud à poesia, que Pizarnik cumpre (AIRA, 1998). Neste sentido, uma forma nova de poesia é o seu próprio fracasso.

Sempre que se referia à linguagem e à poesia, Pizarnik falava em termos de palavras, não em versos, poemas ou livros. Era a exigência de uma espécie de sinceridade que as palavras deveriam representar e não meramente soar (AIRA, 1998). A temática dos poemas da poetisa está dominada pela negatividade e o noturno, além disto, os seus “temas-palavras” – a infância, a morte, o sonho – são inversões ou reveses da vida adulta, da vida, da vigília, assim como se poderia ter a loucura como uma inversão ou noite da razão. “La insistencia en la ‘palabra’ suelta se explica entonces por ser la palabra, en el juego paradigmático del significado, el dispositivo ideal para invertir” (AIRA, 1998, p. 76).

Aira (1998) destaca a insônia como uma inversão do noturno em Pizarnik, e que esta caracteriza uma inversão biográfica. O autor também menciona que mais grave do que a insônia que acontece com os acometidos por este sofrimento, é o medo da insônia, o qual se

torna preocupação constante, noite e dia. Pizarnik teve uma relação bastante estreita com a insônia e com o medo que esta gera, e este é um traço biográfico possível de se depreender ao se entrar em contato com seus poemas.

Aira (1998) comenta sobre a fixação da poetisa pelas histórias de *Alice*, de Lewis Carroll, e da qual os textos de sua última etapa saíram. Foi uma forma encontrada por Pizarnik para continuar escrevendo depois do “final”, este que seria o esgotamento da combinatória dos temas escolhidos desde o início, e o medo do esgotamento desta combinatória se percebe desde o princípio de sua escrita. O seu trabalho com Carroll entra na categoria de reescritura, e esta categoria assinala a renovação da combinatória, já que, diante do catálogo flutuante de autores admirados ou admiráveis habitualmente feito pelos surrealistas, crer-se-ia que a criação seria inesgotável. “Toda la literatura, todas las literaturas, podían reescribirse en todos los estilos...” (AIRA, 1998, p. 82).

Conforme Aira (1998), é possível perceber cada característica em quase todos os poemas de Pizarnik, a saber, a brevidade, a deslocação do sujeito, a fusão vida-obra, a combinatória de palavras, as inversões. O conceito que resumiria a poesia de Pizarnik é a “pureza”, é o requisito que se impõe por fim. A pureza que, para os pós-modernos parece um capricho profundamente superado, tem sua razão histórica; foi a marca do modernismo e, de acordo com Aira (1998), Pizarnik foi a última poetisa “maldita”⁴ da tradição moderna. Para tanto, a poetisa adotou a atitude surrealista: “la poesía como ‘actividad del espíritu’, la fusión de vida y poesía en términos de mito personal, y las armas extremistas de la pureza” (AIRA, 1998, p. 86). Porém, Pizarnik ia além, para ela, a pureza era um conceito excessivo, tanto em sua vida como em sua obra. Era a busca da poesia pura em seu trabalho e da vida pura em poesia que a autora procurava estabelecer para si.

Chiara (2006) enfatiza que a linguagem de Alejandra Pizarnik como um meio pelo qual a poetisa tinha possibilidade de aludir ao vazio do silêncio que a constituía e que entranha tudo em volta de uma experiência interior. Esta alusão ao silêncio somente poderia ser feita através da palavra. “E desta busca chegar a esses limites, de poder dizê-los, é que se faz o trabalho árduo da poesia [...]” (CHIARA, 2006, p. 79). Seus poemas eram compostos de lugares da ausência, da falta; eram lugares-nenhuns. Assim, escrever era um encontro com

⁴ Aira se refere aos poetas malditos (*Les Poètes Maudits*), termo usado para se referir aos poetas que mantiveram um estilo de vida que procurava demarcar uma diferença com o restante da sociedade, constituída por regras e normas consideradas aprisionadoras. Para tanto, estes poetas adotavam comportamentos inabituais e por diversas vezes autodestrutivos. Como exemplo comum dos poetas malditos tem-se os simbolistas Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Lautréamont.

uma realidade ausente, era “reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos” (PIZARNIK *apud* CHIARA, 2006, p. 80).

A pesquisadora destaca um trecho da fala de Pizarnik, em entrevista concedida a Alberto Lagunas, na qual comenta o que significa, para si, escrever um livro de poemas:

porque me alegra demasiado la perspectiva de quitarme de encima el peso de mis poemas, tan livianos cuando dejan de ser mío o inéditos y cuando algún lector privilegiado los asume y, así, me ayuda a compartir el terrible peso de la palabra solitaria, que deja de serlo gracias a esta operación maravillosa como es el encuentro entre un lector y un poeta (CHIARA, 2006, p. 80).

É evidente, neste trecho de entrevista que, para a poetisa, escrever é uma forma de se libertar temporariamente do peso do vazio. Desta maneira, percebe-se que só através de uma espécie de contato com o leitor é que ela rompe com sua condição de isolamento, preenchendo, assim, o lugar de um outro que lê/ouve e compreende (CHIARA, 2006).

Neste sentido, a autora observa que Pizarnik viveu três tipos de exílio, a saber, o exílio de ser mulher em momentos de libertação e confronto com o poder falocêntrico; o exílio das condições sociopolíticas da América Latina em sua época; e o exílio do sujeito do século XX que sente o tempo de modo fugaz e transitório, mas que, no entanto, encara-o com uma sensação de perda. “Deste modo, a condição de isolamento e solidão parece constituir a idéia-mínima, nuclear, da experiência da escrita poética de Alejandra Pizarnik” (CHIARA, 2006, p. 81).

Em comentário ao poema *Carta de Paris* de Ana Cristina, e que cabe muito bem à observação sobre a poética de Pizarnik, Evando Nascimento (*apud* CHIARA, 2006) afirma que o exílio é condição do poeta moderno: “o exílio é irrecorrível, pois não há como segurar o minuto que passa e transforma a cidade e seus habitantes, só restando mesmo, é a hora presente que se divide e leva o sujeito ao desassossego” (NASCIMENTO *apud* CHIARA, 2006, p. 81). Assim, é a imagem do desassossego que Chiara (2006) acredita pairar no exílio triplo da poetisa.

Tem-se a linguagem em Alejandra Pizarnik através de um duplo sentido, primeiramente, como uma experiência precária, vulnerável e instável, e secundamente, é justamente na linguagem que se é possível superar estes estados, já que se tem um espaço textual onde estas noções são questionadas continuamente “[...] criando solos narrativos instáveis para estados pulsionais intraduzíveis, intratáveis, como diria Roland Barthes, incontornáveis” (CHIARA, 2006, p. 87-88).

3.2 Sobre a escrita de Ana Cristina Cesar

Inicia-se a definição de poesia, no que diz respeito a Ana Cristina Cesar, como “arte da conversação” (SÜSSEKIND, 1995, p. 9), para tanto, Süssekind (1995) examinou as interferências, a tradução como meio de exílio voluntário no método alheio, diários, desenhos, pictografias, e as diversas reescrituras de seus textos. A poesia de Cesar, segundo a autora, fica entre a poesia-da-experiência e autorreflexão, com uma atenção estratégica voltada para outras falas, aspas, citações, especialmente quando se trata da presença esboçada de um sujeito em seus textos.

O aspecto pessoal em sua poesia é representação da experiência enquanto objeto de estudo poético, é algo calculado, que, através das referências a cartas e diários, estreitam intimidades e pactos que a fazem se aproximar do leitor. Os textos confessionais dialogam com os textos alheios que tratam do aspecto pessoal na literatura (SÜSSEKIND, 1995).

Süssekind (1995) destaca que o sujeito, nos textos de Cesar, aparece como voz e não como personagem, auto-retrato ou emblema geracional, por isso, somente é possível ver uma biografia imaginária, de uma voz, em fragmentos. “Às vezes o texto até começa como relato, mas, de repente, surgem aspas, interrogações, sugestões de interlocução” (SÜSSEKIND, 1995, p. 13), outras vezes o poema inteiro funciona como fala direcionada a um interlocutor, nalguns momentos de modo explícito, noutros, indireto.

Os movimentos de diálogo dos textos de Cesar se multiplicam através de aspas, interrogações, indagações ao próprio sujeito lírico, trilhas sonoras e travessões. Apesar de ter alguns poucos poemas-minuto, que eram a prática predominante na geração de 1970 no Rio de Janeiro, Ana Cristina se diferenciava da chamada “geração mimeógrafo”, e se utilizava da tradução para criar seus poemas ou, como denomina Süssekind (1995), versão-em-eco, em que os poemas imprimiam a dicção poética particular da autora, através de sua economia verbal, do tom coloquial e fazia o que ela diria em seus estudos sobre tradução: “delimitar o próprio território” (CESAR *apud* SÜSSEKIND, 1995, p. 19), ou seja, encontrar o seu próprio espaço dentro do trabalho de tradução, e através desta, fazer sua própria poesia.

Süssekind (1995) procura, em seus estudos sobre a poética de Ana Cristina Cesar, registrar certas aproximações, exercícios de reescrituras por meio dos quais a poetisa desenvolveu seu método poético particular em processo até o ano de sua morte, 1983. A pesquisadora busca seguir a maneira pela qual Cesar trabalhou com o que era sugerido pelo horizonte estético de sua geração, e “[...] foi singularizando as próprias hesitações e escolhas

numa poesia próxima a uma ‘arte da conversação’, num ‘texto escrito que fala’” (SÜSSEKIND, 1995, p. 33). Estas eram as duas possibilidades expressivas trabalhadas por Ana Cristina – arte da conversação e texto escrito que fala –.

Mesmo ironizando o poema-minuto como “a lei do grupo” (CESAR *apud* SÜSSEKIND, 1995, p. 36), Cesar não deixava de trabalhar este estilo através de uma dicção humorística, com detalhes ligados ao cotidiano, como anotações de diários. Há também em sua poesia a atenção para com as rimas e aliterações, bem como o exercício de concisão, diferentemente do que se encontra nos poemas-minutos do aspecto construtivo do conjunto; o verso, a série, as elipses.

Ana Cristina, numa construção poética contrária à lei do grupo dos anos de 1970, ficcionaliza correspondências e jornais íntimos em que ironiza o que chama de “obscurantismo biográfico” (SÜSSEKIND, 1995, p. 41). É entre a auto-exposição e a locução a meia distância que Ana C. trabalhava o seu *ego scriptor*, dramatizado por meio de conversação, colagem de falas e citações. Para Sússekind (1995), o imbricamento do texto-em-tradução e o poema em processo de composição são atividades que se constata com clareza nos textos de Ana Cristina, pois é possível ver a interferência de imagens ou procedimentos estilísticos de textos que interessavam a ela traduzir.

Por ter sido bastante seletiva na escolha de seus objetos de tradução literária, não é de se estranhar que estes também foram interlocutores selecionados como forma de aprimoramento de seu método poético. Em alguns, era possível notar que se tratava de uma observação de certos traços estilísticos, esquemas rítmicos; em outros havia um estreitamento de estilos. Portanto, a tradução era um traço metódico no processo de composição poética de Ana Cristina (SÜSSEKIND, 1995).

Sússekind (1995) também observa as relações existentes entre a linguagem plástica e a verbal no interior da escrita da poetisa, pois mesmo sendo um método pautado fundamentalmente na voz, percebe-se o uso dos espaços em branco da página, as reticências e os travessões como parte da configuração plástica e da dicção visual do poema.

Chiara (2006) ressalva que o texto de Cesar possui bastante informação, é verdadeiramente carregado de outras vozes, um índice onomástico⁵. A autora vê os textos da poetisa como uma arquitetura em que as vozes são apagadas para que tudo seja convertido em “Ana”. A pesquisadora não os classifica como pastiche. Assim como os seus textos não

⁵ Chiara (2006) faz referência ao *Índice Onomástico* que se encontra no livro *A teus pés* de Ana Cristina Cesar. Através do índice se encontram os donos das vozes contidas em seus poemas. (CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998. p. 84)

tratariam de sua identidade, isto deveria ser superado, o que de fato seus escritos trazem é uma questão de personalidade em construção.

Armando Freitas Filho⁶ (*in* CESAR, 1998b) destaca nos poemas de Ana Cristina Cesar o coloquialismo, a experiência com o cotidiano captado por uma escrita instantânea, afastada de dicções solenes ou sisudas da literatura em geral e das vanguardas estabelecidas. A prioridade era o aspecto semântico, e se são indissociáveis o conteúdo e a forma, o primeiro determina a segunda. O resultado era um texto apresentado diversas vezes na primeira pessoa, confessional, aproximado do formato do diário que se comunica com um interlocutor mutante, pessoa e personagem ao mesmo tempo. E sobre seus riscos, correções e rabiscos o autor comenta que “mais do que poemas isolados, essa estratégia dá relevo e importância a uma poética” (FILHO *in* CESAR, 1998b, p. 5).

Em seus escritos, Ana C. Cesar confronta o aspecto formal com uma espécie de à-vontade, porém esse modo descontraído perde, aos poucos, sua naturalidade e improviso, pois a poetisa procura fazer variações e incrementos inesperados escapando da autocomplacência em voga em sua época, evitando, por assim dizer, o poema-minuto, que tão logo ressuscitado, tornara-se obrigatório. A sua produção girava em torno do que Armando F. Filho (*in* CESAR, 1998b, p. 6) chama de “cleptomania estilística”, que consistia em um processo de desenvolvimento de sua própria linguagem, através de cortes, colagens e costuras, dando, assim, a sua própria dicção. Deste modo, o diário, o registro íntimo, não é mero documento contínuo dos dias, ele se faz por meio de interrupções súbitas, incorporações silentes, subreptícias, bem como quando o que ainda não está acabado e recebe um ponto final, de maneira que mantém a sensação e o sentido de que se lê em suspensão (FILHO *in* CESAR, 1998b).

Desta maneira, por perder a fluidez, o transitório cristaliza o comum que adquire um caráter “singular e anônimo”⁷, o que definiria, somente por si, a concepção de arte e comportamento na poesia de Cesar (FILHO *in* CESAR, 1998b).

A beleza está, em seus textos, segundo o autor, no processo dos gestos de apropriação que não cai na tentação de um repertório clássico e previsível, e não no objeto que procura ilustrá-la. A prática de escritora de Ana C. Cesar é revelada na pequena frase “escrevo *in loco*, sem literatura”, a qual mostra que quem escreve situada e sitiada pelos condicionamentos, que fica entre o que é ficção e o que é confissão, tem de tirar das entranhas do cotidiano da prosa e da fala, o poético que está encoberto (FILHO *in* CESAR, 1998b).

⁶ Texto intitulado *Duas ou três coisas que eu sei dela* publicado no Jornal do Brasil de 29 de outubro de 1993, por ocasião do 10º aniversário de morte de Ana Cristina Cesar. Este texto encontra-se reproduzido na íntegra, como prefácio, na obra de Ana C., *A teus pés*, de onde foi retirado para ser usado neste trabalho.

⁷ Título de ensaio de Silviano Santiago sobre aspectos da obra de Ana C. citado por Filho (1998).

A poética de Ana Cristina procura apreender a vida enquanto acontece e, assim, aproximar ao máximo a experiência e sua expressão. Como consequência, a autora faz aflorar sentidos concomitantes, cacofônicos que, por meio de rupturas e oscilações, busca alcançar o núcleo do momento presente. A poetisa valoriza a escrita fragmentária, cuja forma, que aparenta ser caótica, traz aspectos do fragmento do real, que se assemelham a justaposições e montagens (BOSI *in* CESAR, 2008). Desta maneira, “seus interstícios elípticos demandam a colaboração do leitor para serem compreendidos” (BOSI *in* CESAR, 2008, p. 11). Sendo assim, a autora não oferece uma aparente coesão, deixando em aberto fissuras e cortes “amálgama de pedaços heterogêneos” (BOSI *in* CESAR, 2008, p. 11) a serem vislumbrados pelo leitor.

Se, por um lado, Cesar traz para perto de si o seu leitor, ao se fazer presente em seu texto, por outro, ela quebra essa ilusão de documentário ao deixar a mostra os seus processos de criação. Deste modo, fica-se numa leitura em suspenso entre uma possível confiança e os muitos artifícios de seus véus e luvas, “[...] que despistam o indiscreto *voyeur* ‘biografílico’ e atiçam o desejo do verdadeiro amante de poesia” (BOSI *in* CESAR, 2008, p. 11): a busca pelo infundável diálogo entre os signos.

As frases disjuntivas não compõem um todo coerente, sem que, entretanto, se perca a tensão interativa entre elas, estimulando o leitor a buscar algum modo de penetração. Desta forma, através do processo de escrita, revela-se o poema por se fazer, composição que se constroi aos olhos do leitor. “Tudo se constela em torno do anseio inatingível de presente absoluto, como uma vida-escrita a se realizar em cena aberta” (BOSI *in* CESAR, 2008, p. 12).

Ao observar os constantes exercícios de reelaboração⁸, perde-se qualquer ilusão de que Cesar fazia seus textos de maneira descomprometida, sem retoque, pois os rascunhos e as rasuras são parte constitutiva do gênero diário. Observa-se, portanto, que o sujeito de suas obras está impulsionado pelo anseio de se exprimir “no código da tribo” (BOSI *in* CESAR, 2008, p. 12), apesar de em constante conflito. Nota-se também a contínua necessidade de escrever dirigindo-se a um interlocutor ao mesmo tempo imaginário e real, tanto quanto a própria consciência do eu.

⁸ Em *Antigos e Soltos...*, por se tratar de uma edição fac-símile, pode-se observar mais efetivamente o processo de criação de Ana Cristina Cesar.

como uma escritura alegórica do neobarroco (CHIAMPI, 1998), pois apresenta uma dispersão, ao mesmo tempo em que tenta localizar o sentido.

Em *el centro...*, entende-se que se trata do silêncio fundante, cujo sentido não se apreende através das palavras (ORLANDI, 2007). É como se o centro fosse sempre fugidio a quem tenta apreendê-lo, ou seja, não se alcança, não é algo palpável e, quanto mais se busca o contato, mais se percebe que ele se encontra na profundidade do ser, mais distante se fica, portanto, de qualquer tentativa de lhe dar corpo. Desta maneira, observa-se o poema como uma sequência que se dirige gradativamente para dentro, em movimento espiral.

O centro do poema é outro poema que tem por centro – sentido – o centro da ausência. É como se o poema, em verdade, fosse inscrito em outro, que não se apresenta diretamente, mas que se localiza no interior do ser, como um primeiro poema anterior ao que é escrito. Em seguida, com *el centro del centro / es la ausencia*, crê-se que o que se diz – o primeiro poema – não é o que se quer dizer exatamente – segundo poema, anterior ao primeiro –, mas o que se quer trazer para a linguagem verbal, o que é indizível – centro do poema como ausência –. Ou seja, o que se procura traduzir em palavras é o indizível do silêncio. O poema se faz do que não se alcança dizer, como coloca Olievenstein (1989), sempre será grande a distância entre o que é sentido e o que é dito. É procurando dar consistência à angústia de não se encontrar o centro que o poema é feito.

Procura-se o sentido, porém somente se consegue falar sobre ele, não *ele* exatamente. É uma sequência que se dá, no poema, retrospectivamente, ou seja, o poema escrito é fruto de palavras pensadas, que são vindas num movimento parafrástico de um silêncio-sentido (ORLANDI, 2007), é neste silêncio que se encontra o que se quer dizer, mas isto permanece como não-dito, posto que é intraduzível.

Na segunda estrofe, infere-se que, se o centro do centro do poema é a ausência – primeira estrofe –, num movimento cíclico, compreende-se que o eu do poema se faz a partir da construção do poema, e que como este está alocado na ausência, o eu se encontra em dispersão no silêncio, o eu é a própria ausência, ou seja, ele se constitui no silêncio, é a partir dele que o eu existe, mas não se tem palavras para designá-lo com clareza, já que ele é uma sombra, ou seja, assim como o poema não é feito do que realmente se quer dizer, o eu também não é visto com nitidez, é somente um rastro, um vestígio. Portanto, o eu do poema não é alcançado – assim como o próprio poema – somente vislumbrado pelo que as palavras não dizem.

Já no poema *Fevereiro*, de Ana Cristina Cesar (1998a, p. 47), a busca pela poesia, pelo encontro com a palavra que a represente, apresenta-se de uma forma mais leve, com um

tom irônico, como uma brincadeira de esconde-esconde; ao contrário de Pizarnik, que em nenhum momento em *el centro...* ironiza a linguagem pela sua incapacidade expressiva, embora, deixe bem marcada a ideia de falta de abrangência da linguagem verbal quando se trata de trazer à tona certas sensações carregadas de intensidade.

Fevereiro

*Quando desisto é que surges
Quando ruges é que caio.
Quando desmaio é que corres
Quando te moves me acho
Quando calo me curas
E se te misturo me perco
(assobia!)*

4.2.69

Num primeiro momento, pode-se dizer que o poema aborda apenas sobre o mês de fevereiro e, por se tratar do mês mais curto do ano, deduzir que é somente da velocidade do tempo que se fala. Contudo, analisa-se este poema como o movimento entre a poetisa e a busca pela palavra poética. Com o título *Fevereiro*, tem-se uma substituição neobarroca (SARDUY, 1979), por se tratar de um signo que “esconde” o tema do poema, ou seja, o encontro com a poesia.

A palavra “quando”, repetida nos cinco primeiros versos, remete à ideia de temporalidade, os momentos em que algo acontece e como isso se reflete em relação com a palavra poética.

No primeiro verso, depreende-se que o eu do poema sempre está em busca da palavra poética (PAZ, 2009), porém somente quando há a desistência é que ela surge, ou seja, quando se para de buscar é que ela acontece, no entanto não há como escrevê-la, já que o encontro com a poesia acontece no momento em que se desiste de buscá-la e se se depara com o silêncio (ORLANDI, 2007).

No segundo verso, a palavra poética, como um ser selvagem, indomável, quando rugue, assusta o eu, que cai, em outras palavras, que fica imobilizado pelo susto com o seu encontro. E no terceiro verso, inconsciente pelo susto causado pelo encontro com a palavra poética, o eu não mais consegue segui-la, ela lhe escapa.

No quarto verso, nota-se que é através do movimento da poesia que o eu encontra a si. É como se, através da palavra poética, a qual lhe traz certa imagem, o eu conseguisse entrar em contato consigo próprio, sentindo novamente o que é vivo dentro de si.

No quinto verso, observa-se a cura do eu através do silêncio, ou seja, é por meio do sentido que emana a poesia, dentro do ser, que o eu se percebe livre de qualquer perturbação, desconforto; é a literatura como saúde (DELEUZE, 1997). E é na intensidade de se estar em silêncio, onde se encontram as sensações de seus afetos indizíveis (OLIEVENSTEIN, 1989), que o eu se sente pleno, pois estar em silêncio é uma maneira de se estar no sentido (ORLANDI, 2007).

Contudo, no sexto verso, percebe-se que, ao tentar penetrar o silêncio e entrar em contato pleno com o sentido, com a poesia, o eu se perde, isto é, o eu entra em estado de dispersão ao tentar colocar palavras no indizível. E no último verso, como uma ordem ou pedido, colocado entre parênteses, diz-se para assobiar; forma não verbal de se comunicar com o sentido, assim como assobiar pode ser uma maneira encontrada de chamar a atenção da poesia para se comunicar, já que através do assobio se chama a atenção de alguém para si. O assobio também é uma forma de se localizar, quando se encontra perdido, porque, chamando atenção por meio do som, outros podem localizar quem se perdeu. É como se as palavras estivessem sobrecarregadas (SARDUY, 1979) e só através de outra forma de se comunicar é que fosse possível chegar à poesia, daí a tentativa por meio do assobio.

Observa-se também o assobio como parte de uma brincadeira, quando um se esconde e dá indícios de sua localidade assobiando, para ser procurado e para poder, seguidamente, em silêncio, esconder-se mais uma vez. É um jogo entre a poetisa e a poesia em forma de palavra poética. Considera-se o assobio como uma irrisão de funcionalidade e sobriedade da linguagem (SARDUY, 1979), pois, com o assobio, tira-se da palavra o poder de conter a poesia, é uma forma de ironizar a linguagem verbal pela sua precariedade, já que, como último recurso de se chegar à poesia, apela-se para um som que não é a articulação de uma palavra.

Alejandra Pizarnik, como forma de chegar ao silêncio e obter perspectivas diversas das que lhe são oferecidas no cotidiano, marca o corpo do poema como espaços de descobertas possíveis, como se observa no poema *Revelaciones* (PIZARNIK, 2009, p. 156), transcrito na página seguinte.

REVELACIONES

*En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey.
Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones.*

O que parece ser um poema cujo interlocutor seria um ser humano, percebe-se como um diálogo entre o eu do poema com o próprio poema. Neste caso, o poema é feito a partir de um desejo por revelações obtidas de seu próprio corpo, de sua forma, da disposição das palavras no papel. Como se sabe, é hábito de Pizarnik escrever durante a noite, o que se constitui como um dos ritos de escrita chamado rito legítimo (MAINGUENEAU, 2001), assim como a noite é também destacada por Aira (1998) como um dos temas-palavras da poetisa.

Inicialmente, tem-se a impressão de que o eu poético está ao lado de uma pessoa, e que é através do convívio com esta que se obtêm palavras como códigos – *claves* – e como chaves – *llaves* –. Palavras são códigos, ou seja, signos convencionados para se escrever e se ler mensagens cifradas; palavras como chaves, no sentido de que elas abrem passagem para se falar das percepções do cotidiano e que vão além dele.

Desta maneira, acredita-se que o eu do poema procura utilizar as palavras nos dois sentidos, ou seja, fala de modo cifrado e, simultaneamente, procura fazer das palavras *abridoras* para percepções diversas das que se costuma ter com o uso corrente de seus sentidos. É a busca pela palavra pura tão característica da obra de Pizarnik (AIRA, 1998), assim como é um traço da arte modernista (CONNOR, 1993).

A escrita de Pizarnik, no entanto, não deixa de ser neobarroca, pois ela se utiliza de preceitos de uma vanguarda já finda – o surrealismo – para escrever seus poemas, e contraditoriamente – mas não frustradamente –, ela procura unir a escrita automática do surrealismo, à busca pela pureza e ainda à obsessão em ser precisa (AIRA, 1998). É desta forma que se nota a fala de Daniel (2004) sobre a escrita neobarroca como apropriação de fórmulas precedentes para remodelagem, com o intuito de compor o próprio discurso.

No terceiro verso, o eu afirma imperar a vontade de morrer. Esta morte é tida como uma forma de libertação da angústia de não se conseguir dizer o seu não-dito (OLIEVENSTEIN, 1989). O suicídio aconteceria caso não se tivesse mais prazer algum, inclusive na dor, porém, a única coisa que ainda prende o eu do poema em vida é a poesia (DELEUZE, 1997), que lhe revela possibilidades de mundo, de vida através de suas palavras,

mesmo que ainda se permaneça distante do que se sente, quando se fala/escreve. Com os quarto e quinto versos, percebe-se o desejo de que o corpo do poema seja sempre um espaço de revelações, pois a vida cotidiana já não oferece a revelação de uma imagem de mundo possível (PAZ, 2009), pois, além do corpo do poema, tudo parece estar em dispersão.

Como o ato de escrita é uma atividade solitária, o eu tem somente o poema como companhia, já que este é o único que pode, através da composição de seu corpo por meio das palavras, ser um campo de revelações. É por se tratar do ser que lhe traz vida que o eu se refere ao poema como “amado”, pois é nele que acontecem as revelações necessárias para se manter em vida e, sem ele, o “eu” não teria o prazer que ainda o sustém.

Assim como Pizarnik atenta para as palavras na poesia como códigos secretos que dizem pelo desvio, Ana Cristina Cesar também tem esta perspectiva de que a literatura se dá de uma forma cifrada, na qual se diz sutilmente os fatos do cotidiano, os afetos, sem, no entanto, revelá-los por completo. Esta observação é feita a partir do poema *discurso fluente como ato de amor...* (CESAR, 1998a, p. 128) transcrito a seguir.

*discurso fluente como ato de amor
incompatível com a tirania
do segredo*

*como visitar o túmulo da pessoa
amada*

*a literatura como clé, forma cifrada de se falar da paixão que não
pode ser nomeada (como numa carta fluente e “objetiva”).*

*a chave, a origem da literatura
o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma*

*mas acontece que este é também o meu sintoma, “não conseguir falar” =
não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada.
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e para não
ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim o
limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso)
este resíduo.*

Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo).

Este poema se inicia falando sobre o discurso, o qual se dá de uma forma espontânea, como uma entrega, um ato de dedicação absoluta, porém esta ação se torna incompatível com a ideia de se manter em segredo os fatos da realidade que trazem a poesia à tona. Assim, é *como visitar o túmulo da pessoa / amada*, ou seja, é como sentir todas as sensações de uma só vez, por um instante, mas sem a possibilidade de falar diretamente com o ser amado, há uma

distância intransponível entre o que se sente e o que se diz, porque a linguagem verbal não abarca o sentido (ORLANDI, 2007). Esta é a sensação de não se poder proferir diretamente o que é sentido, assim, a forma de construção do poema se dá pelo desvio.

Na quarta estrofe é evidente que o eu fala sobre a literatura como um código, isto é, signos linguísticos convencionais utilizados para se falar em segredo, para não expor as paixões, os afetos que levam à escrita do poema. Em [...] (*como numa carta fluente e 'objetiva'*), a palavra *objetiva* está entre aspas para indicar que, em verdade, a linguagem verbal é sempre imprecisa, o uso cotidiano é o que proporciona a ilusão de que a palavra pode abarcar o sentido por completo.

Faz-se literatura através do “inconfessável”, ou seja, é a chave da literatura, no sentido de que é por meio da linguagem cifrada, sem dizer o que realmente se quer ou se consegue dizer que a literatura se abre, isto significa que diversas possibilidades de se obter uma imagem poética, uma imagem de vida, de mundo são abertas (PAZ, 2009).

A literatura é chave, no sentido de que é um código cifrado, e é chave, no sentido de que abre perspectivas. Desta maneira, é através do que não é dito que a poesia impulsiona o eu a escrever, quer ganhar forma, e, portanto, o poema se torna a própria forma do “inconfessável”. É ao tentar exprimir o não-dito da angústia (OLIEVENSTEIN, 1989) que o ser busca criar o poema, é a busca do sentido (PAZ, 2009).

Porém, surge certo entrave, pois o eu do poema afirma não conseguir falar, ou seja, emitir opiniões ou ideias, ter um posicionamento definido, só conseguindo falar de modo alucinado, falar através do que é aparentemente sem sentido. É por meio do que não é dito, de rastros do silêncio fundante (ORLANDI, 2007) e de ideias sutis que o discurso do eu se constroi. É com o intuito de não enlouquecer, ou seja, de não paralisar, de não cair em estado clínico (DELEUZE, 1997) e não ficar disperso no próprio sentido, no silêncio constitutivo do eu, no “pântano” (como se se permanecer no silêncio dentro de si fosse estar num ambiente alagado, de difícil exploração), que o próprio eu do poema, marca um limite para si. Este limite é o da paixão, dos afetos, e o eu se tensiona, coloca-se em estado de tensão, pressiona-se na beirada entre o silêncio-sentido de seus afetos e o que a linguagem verbal oferece de significante possível. O que vem à tona são somente resíduos, e são destes resíduos que se faz seu discurso.

O poema se conclui com o retorno da afirmação anterior de que não se tem ideias, porém se tem uma sintaxe, é a formação de uma língua própria (DELEUZE, 1997), uma maneira própria de dispor as palavras, os períodos, no discurso. É desta sintaxe que é feita o poema, com suas intervenções com símbolos – =, (), “” – no meio da fala que alteram e re-

significam a linguagem, a imagem poética. O poema se constroi a partir da discussão sobre o fazer poesia, a literatura, a formação de uma língua própria que abranja as possibilidades de imagens poéticas. É por meio do “transbordamento” da palavra através do desvio, com as interferências de símbolos, que este poema tem o seu caráter neobarroco (SARDUY, 1979).

Este poema trata do intercruzamento existente entre a vida e a obra (MAINGUENEAU, 2001). Sendo que no caso de Ana Cristina Cesar, por sua obra poética ter o tom confessional como uma de suas características, tem-se a tendência de buscar somente perspectivas que remetam a sua vivência particular, ao seu cotidiano real e se deixam, muitas vezes, de lado as possibilidades de leituras que seus poemas oferecem. Procurou-se, aqui, observar sua obra poética de uma forma mais afastada, que propicie uma leitura menos ligada ao aspecto pessoal e mais voltada para o seu modo de construção poética.

Em *En esta noche en este mundo* (PIZARNIK, 2008, p. 398-400), poema que se segue abaixo, procura-se atentar para a relação entre silêncio, escrita e a precariedade das palavras em abarcar o sentido. Diferentemente dos poemas de Pizarnik até então analisados, que caracterizam a brevidade explanada por Aira (1998), esse poema é uma exceção, por se tratar de um poema longo.

*EN ESTA NOCHE EN ESTE MUNDO*¹⁰

A Martha Isabel Moia

*en esta noche en este mundo
 las palabras del sueño de la infancia de la muerte
 nunca es eso lo que uno quiere decir
 la lengua natal castra
 la lengua es un órgano de conocimiento
 del fracaso de todo poema
 castrado por su propia lengua
 que es el órgano de la re-creación
 del re-conocimiento
 pero no el de la resurrección
 de algo a modo de negación
 de mi horizonte de maldoror con su perro
 y nada es promesa
 entre lo decible
 que equivale a mentir
 (todo lo que se puede decir es mentira)
 el resto es silencio
 sólo que el silencio no existe*

no

¹⁰ Publicado en *Árbol de Fuego*, Caracas, 45, diciembre de 1971.

*las palabras
 no hacen el amor
 hacen la ausencia
 si digo agua ¿beberé?
 si digo pan ¿comeré?*

*en esta noche en este mundo
 extraordinario silencio el de esta noche
 lo que pasa con el alma es que no se ve
 lo que pasa con la mente es que no se ve
 lo que pasa con el espíritu es que no se ve
 ¿de dónde viene esta conspiración de
 invisibilidades?
 ninguna palabra es visible*

*sombras
 recintos viscosos donde se oculta
 la piedra de la locura
 corredores negros
 los he recorrido todos
 ¡oh quédate un poco más entre nosotros!*

*mi persona está herida
 mi primera persona del singular*

*escribo como quien con un cuchillo alzado en la
 oscuridad
 escribo como estoy diciendo
 la sinceridad absoluta continuaría siendo
 lo imposible
 ¡oh quédate un poco más entre nosotros!*

*los deterioros de las palabras
 deshabitando el palacio del lenguaje
 el conocimiento entre las piernas
 ¿qué hiciste del don del sexo?
 oh mis muertos*

*me los comí me atraganté
 no puedo más de no poder más*

*palabras embozadas
 todo se desliza
 hacia la negra licuefacción*

*y el perro de maldoror
 en esta noche en este mundo
 donde todo es posible
 salvo
 el poema*

*hablo
 sabiendo que no se trata de eso
 siempre no se trata de eso
 oh ayúdame a escribir el poema más prescindible*

*el que no sirva ni para
ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo*

Como característica neobarroca explanada por Sarduy (1979), percebe-se como Alejandra, neste poema, sobrecarrega a linguagem para que ela transborde o significado do indizível sem, no entanto, encontrar o significante para as suas sensações, porque, como o autor coloca, a escrita barroca é uma forma de preencher todo o vazio. Também é possível encontrar reminiscências, se não do texto, mas da escrita de Lautréamont – a temática e o vislumbre no horizonte como forma de inspiração –, já que a poetisa o cita através de Maldoror, dando o tom de passado/arcaico ao seu texto. Este recurso, que se utiliza de vozes do passado para se criar, é a intertextualidade barroca a qual se refere Sarduy (1979). Para além, também se nota o recurso barroco da intratextualidade (gramas sintagmáticos), através da utilização do título como abertura e fechamento do poema.

Logo de início, é possível observar a presença dos temas-palavras (AIRA, 1998) recorrentes na poesia de Pizarnik – a noite, o sonho, a infância, a morte –. E, surpreendentemente, a negação de que é sobre esses temas que se procura falar, com a negação severa de que não é sobre isso, nunca, o que se quer dizer, mas é possível intuir que é através delas, das palavras, que se busca traduzir o indizível. Os temas-palavras funcionariam como a lista de vocabulário possível de se usar para configurar as sensações.

A noite: momento em que se escreve e em que se entra em contato com o mundo dos mortos e do sonho, bem como as figuras recorrentes na poesia surrealista. Destaca-se, portanto, que a autora tinha como rito legítimo do seu processo de criação (MAINGUENEAU, 2001) o hábito de escrever nesse horário. Era a forma encontrada para unir vida/obra tão buscada pelos surrealistas e que também era um intento da poetisa (AIRA, 1998).

Os mortos: os seres noturnos é que dão ao eu poético a força para escrever, para seguir procurando dizer algo mesmo que inalcançável.

A infância: momento tido como de pureza e ingenuidade, daí que se encontraria, conseqüentemente, o ponto de partida mais puro para a poesia, assim como também se encontra a pureza a partir do sonho.

O sonho: repleto de símbolos, espaços e tempos difusos, da mesma forma que se pode entender como um “contexto” vago, de dificultosa apresentação de um mundo. O sonho

possibilita um mundo o qual, na noite, se faz de palavras para dizer o que não se cala, mas que, também, não se traduz.

A língua, mesmo que materna, a que é a primeira e que constitui o sujeito, castra, poda, tira do ser a possibilidade do “diverso”, do que não é “um” (ORLANDI, 2007). A língua é um órgão de conhecimento, posto que através dela se comunica (ou se tenta se comunicar) com o outro. Divaga-se, e se desenvolvem pensamentos em que em dado instante não mais conseguem ser abarcados pela mesma língua que iniciou a ideia, o conhecimento, porque é ela própria que constata o fracasso do poema, pois este se faz a partir da palavra, porém ela é insuficiente, limitada, não abarca o sentido que se funda no silêncio e se procura transbordar de alguma forma. Procura-se trasladar o silêncio por meio das palavras, consciente de que esta tentativa não terá o êxito tão almejado. É a estruturação do desejo que não pode alcançar o seu objeto, é a ação neobarroca que reflete o desequilíbrio (SARDUY, 1999).

É neste sentido que a língua castra o poema que cria. Portanto, a língua é castração e recriação de conhecimento e reconhecimento de sua própria (in)capacidade de criar. Escreve-se, mas não a ressurreição de algo como uma negação do que lhe traz ou lhe inspira Lautréamont (Os Cantos de Maldoror) e seu possível outro, Maldoror com seu cão da morte. A autora, por duas vezes o cita no poema, é uma forma de homenagem ao poeta que lhe é referência dentro do surrealismo.

Contudo, não há promessa alguma de criação, pois, para o eu poético, dizer equivale a mentir, já que a palavra não diz o que se tem para ser dito, pois este não-dito é intraduzível. Portanto, tudo se torna uma mentira, falseia o verdadeiro sentido, pois falar é afastar-se do sentido, é, no máximo, uma paráfrase do que se tem a proferir (ORLANDI, 2007). O que resta é o silêncio, este que não existe, este que significaria estar no vazio, porque em silêncio não se fica sem sentido, sem pulsações intraduzíveis; estar em silêncio é estar no sentido (ORLANDI, 2007).

Se falar é se afastar do sentido, a palavra não traz ação alguma, ela traz o vazio, é, antes de tudo ausência do que se diz. É por isso, esse tom entre ironia e certa irritação que se pergunta: se digo água, beberei? se digo pão, comerei? Logo, é a título de explicação primária que se coloca desta forma a ausência presente nas palavras.

No poema, repete-se a ideia de que naquela noite, naquele mundo é que se encontra o extraordinário silêncio, ou seja, o silêncio-sentido que foge da banalidade diária. As sensações, os pensamentos, a fluidez das energias, a angústia que passam na alma, na mente, no espírito não se traduzem, não se tem palavra para tanto. Daí surge mais um

questionamento, de onde vem esta conspiração? O que faz com que não se possa dizer o que é imprescindível para o ser? A resposta: nenhuma que pudesse servir é visível. O que se diz é sobre o que não se consegue dizer, e não sobre o que verdadeiramente se sente. É, desta maneira, buscando dizer o não-dito da angústia (OLIEVENSTEN, 1989), que o ser se mantém apegado a um fiapo de vida.

Sempre se referindo a imagens de escuridão – sombras, recintos viscosos, corredores negros – que, neste ponto do poema, refere-se às sombras que vagueiam na cabeça, cujos recintos escondem a pedra da loucura, a qual, no período da Idade Média, acreditava-se realmente estar na cabeça das pessoas consideradas estúpidas, fazendo crer que a extração dessa pedra seria a cura para a estupidez (SCLIAR, 2003). Sombras do sentido que estão na cabeça, na mente, onde também se encontra a pedra da loucura, e que por entre os corredores escuros, apesar de tê-los percorrido todos, não há um encontro face a face com o sentido, somente com suas sombras, e há um pedido; um pedido para que o sentido fique um pouco mais entre o eu e suas próprias sombras, para afastar um pouco a ideia de loucura, de perda dos sentidos.

Inicialmente, percebe-se que o ser está ferido, e este ferimento poderia simplesmente ser externo, um corte, um sangramento. Logo é referido no verso seguinte que é a primeira pessoa do singular, o eu que se encontra ferido, portanto, o ferimento não é no corpo, mas na alma. Em sua constituição o ser se encontra com uma ferida aberta, pulsando a dor de não encontrar no sentido algo que o cure. É a literatura como saúde (DELEUZE, 1997) salvaguardando a alma enferma pela angústia. Essa ferida é a própria angústia, e essa cura só se daria através do encontro da palavra que signifique a sensação/dor que causa o ferimento. Nota-se, também, nesses dois versos, a presença da pessoa da enunciação mesclando-se à pessoa do enunciado (AIRA, 1998). Dois seres em um único ser.

Escreve-se querendo atingir, ferir, sentir algo na escuridão da não-palavra encontrada, do não-dito da angústia, do silêncio. Escreve-se como quem persegue ferozmente algo que não se alcança. Escrever, então, como se diz, como se fosse do impulso que saísse a melhor forma de significar o que se sente, sem julgamentos ou escolhas é uma tentativa de burlar a consciência vigilante. Mas, se se pronunciar é ser insincero, posto que dizer é mentir, não importa o quão irrefletidamente o ser tente exprimir através da palavra o indeterminado, este sempre terá um sentido incompleto por meio do verbo, sempre será um intento impossível, pois a linguagem procura organizar o afastamento do que não se pode afastar: a angústia (OLIEVENSTEIN, 1989). E, uma vez mais, surge o pedido, que mais parece um

apelo, para que o sentido permaneça um instante a mais, como salvaguarda para manter um pouco de tranquilidade, calma e consciência, saúde, enfim (DELEUZE, 1997).

As palavras, incapazes, deficientes por não exprimirem o que é preciso fazer transbordar, desabitam o espaço da linguagem, um palácio, como se observa nos versos *los deterioros de las palabra / deshabitando el palacio del lenguaje*. Neste sentido, é no silêncio fundador que a linguagem se desenvolve, precariamente, mas é nele que ela está e é, inesperadamente, de entre as pernas que ele sai, porém, o que foi feito do sexo? O que foi feito do prazer que esta relação sexual entre o indeterminado, o silêncio e o ser já não é mais encontrado? Possivelmente, este seria o fim do prazer que se sente, ao menos, enquanto ser angustiado, por isso o apelo para a permanência do sentido, assim o ser encontra um modo de estar em vida na relação que caracteriza a angústia, ou seja, o prazer e o luto (OLIEVENSTEIN, 1989).

O suspiro em um único verso – *oh mis muertos* – que segue para ser completado na estrofe seguinte com o que foi feito dos mortos, das palavras mortas que não significam o não-dito. Eles foram comidos, forçadamente colocados para dentro do ser, embora não tenha conseguido atravessá-lo, porque a passagem foi obstruída, houve um engasgo e a desistência de se fazer penetrar, pois já não se suporta mais o peso do silêncio, do indeterminado, do sentido que não se apresenta através de um signo linguístico. As palavras que poderiam servir para exprimir o que se sente estão abafadas e se deslizam, liquefazem-se, em escuridão, e voltam para dentro do ser que se engasgou ao tentar dizê-las.

Todavia, encontra-se até Maldoror e seu cão, num mundo em que tudo é possível, até a sensação-presença de quem lhe inspira – Lautréamont –, mas não o poema, aquele que *fale* realmente o sentido e não *sobre* o sentido. Porque não é sobre ele que se quer falar; é ele. E o ser sabe que não é disto que se fala – do que o poema se faz – o que se quer dizer.

Faz-se mais um apelo, não mais para que o sentido permaneça, mas que se possa fazer o poema “dispensável”, aquele que não sirva para mais nada, mas que, em verdade, é o que servirá para o seu verdadeiro fim, o seu encontro definitivo com o sentido. Este seria o único motivo de sua existência: o silêncio, o indeterminado em poema. Assim, cessar-se-iam as buscas pela palavra que fizesse o poema, a escrita, serem inúteis, no sentido de que não se sentiria mais a exigência de criar (MAINGUENEAU, 2001), ele estaria ali, no papel, em palavras, retirando a angústia por se tentar definir o indefinível, nesta noite, neste mundo.

Quando se trata da relação entre escrita e silêncio, prisão na falta de sentido e libertação através da poesia, propõe-se uma leitura acurada do poema *Reze pelos prisioneiros...*, de Ana Cristina Cesar (2008, p. 324), pois, de maneira cifrada, a autora

relaciona um ritual religioso com o processo de encontro consigo mesmo por meio do silêncio. Para observar esta relação, transcreve-se abaixo o poema e, em seguida, apresenta-se a análise dentro desta perspectiva.

Reze pelos prisioneiros, reze pelos prisioneiros. Lembre agora quando o punhal cortou ao meio o charuto no chão do terreiro. O punhal certo, lançado por olhos cerrados. Olhe para o Jesus Cristo e reze pelos prisioneiros, reze para o Jesus Cristo como você poderia estar falando, só falando esta noite comigo. Eu gosto de falar com você, porque não preciso mais do tremer e gritar e rodopiar e mostrar que sofro dentro deste corpo, apenas com você apenas com você palavras que eu queira. Vem tanta gente ao centro, procurando o centro, pedindo o centro, implorando o centro, eu danço e grito um pouco mas tudo que eu posso fazer é palavras nas quais se crê ou não, não importa muito no momento em que se vem à cata do centro, aos choros sem centro, tanta dor por falta de um apenas centro que una tudo no começo e no fim. E as palavras que eu dou depois de rodar e rodar (para fazê-los esquecer um pouco o centro) nem tem nem começo nem fim, nem centro, nem verdades centradas, nem felicidades encomendadas, nem sentidos etéreos. Eles não sabem, e é por isso que você é tão bom acontecer você, eles não sabem que como eles eu não tenho também começo nem fim nem centro, e que só faço palavras de corpo, e se desapareço não importa mais. Se desapareço é porque talvez me canse tanto, me deixe triste, e até desejando um fim, e quando de tristeza desejo também um centro estou de volta às palavras, ao corpo, à dança, ao estrépito nos gestos com os dedos e os punhais (de ira ou de ira, não sei ainda). Você vê os outros, que só pulam, e só crêem? Eles crêem saber e rodopiam inconscientes de prazer, e pedem centros aos que centros lhes pedem. Mas eu não sei ainda, e é por isso que você para mim me faz sentir mais calmo e verdadeiro e ir só dizendo, sem representar o centro no centro e pedir

*fogos e flores. Você não sabe também, não é? Reze então,
reze pelos prisioneiros, olhe ali para as luzes,
não precisa crer nisso, olhe só e abra seus olhos e*

P/ Célia

*volte para que a minha tristeza também se fale sem
muita dança, e para que eu veja um rosto de carne
e aprenda também. E para que você veja que
nada aconteceu que não tivéssemos desconhecido
nas palavras, muito rápidas e lentas, morrendo depois,
como eu. Venha aprender a morrer também,
a esquecer o centro mesmo no meio dele, a calar (com os sons dos atabaques)
a raivinha dos que esperam inutilmente,
e de ouvido a ouvido fumemos junto com
ou sem descrença, olhe para as luzes, ouça-me, ouço-a.
Nem é preciso você se perguntar quem eu sou,
quem eu sei, quem eu vi, eu o conto pra você o que
houver a ser contado, você me conta o que houver a
ser construído, você não me pede, eu não pedirei nada,
porque nos seus olhos abertos de angústias que tremem
e sofrem e têm insônia e vertigens incríveis eu vejo
os meus, onde se anulam até as diferenças que nos
querem impor. Se você não quiser também não volte,
eu estarei voltando, e ouvindo pedidos de centro,
e pedindo centros que soam misteriosos, e rodopiando
às vezes até sem sentir nem pensar verdadeiramente.
Poderia ser bom rodopiar livre, se não houvesse tanta
gente e as luzes do altar e as esperas insanas e
as expectativas tolas. Poderia ser bom rodopiar
livre e sem centro e sem sonho mais. Volta ou não,
vem me falar ou não, eu fico porque não sei ainda, mas
talvez por você eu venha a saber e nos descentremos
finalmente (mesmo que para sempre separados).*

Neste poema de Cesar, observa-se o artifício neobarroco da proliferação (SARDUY, 1979), pois em nenhum momento se encontra o termo Umbanda no texto, mas nota-se uma

analogia entre o silêncio e essa religião, através da cadeia de significantes apresentada – prisioneiro, charuto, terreiro, Jesus Cristo, tremer, gritar, rodopiar, centro, dança, atabaques –.

Também se nota como característica de intratextualidade os grammas sintagmáticos, porque o poema é construído numa condensação de sequências permissíveis de decifrações parciais e progressivas através da leitura, remetendo à sua totalidade (SARDUY, 1979).

Se o neobarroco é a arte do desdobramento, que reflete o desequilíbrio, a estrutura de um desejo que não pode alcançar seu objeto (SARDUY, 1999), este poema de Cesar pode ser considerado neobarroco, já que ela altera desde o gênero até os temas. É um poema em prosa, com um diálogo que se dirige ora para um leitor genérico, ora para uma amiga da autora, dando um tom de confissão e ao mesmo tempo mantém a distância com o leitor, portanto, não se pode afirmar que é um poema que virou carta ou carta que virou poema. Ao trazer a temática da religião Umbanda, a autora desloca um pouco dos padrões de religiosidade difundida na poesia. Neste sentido, nota-se que, mais uma vez, o poema de Cesar pode ser qualificado como neobarroco, pois aborda manifestações culturais de um grupo social não integrado pelo projeto iluminista (CHIAMPI, 1998).

Inicia-se o poema com um pedido de prece para os prisioneiros. Mas, quem seriam esses prisioneiros, presos a quê, por quê? E logo se percebe, no transcorrer da leitura, tratar-se de várias possibilidades de aprisionamento: num pensamento, num purismo, num estado fora da poesia, numa busca incessante por um fim que talvez não exista.

Salienta-se a presença marcante da Umbanda e seu caráter sincrético por se basear no Kardecismo e no Candomblé (PRANDI, 1991). A Umbanda traz em si “um movimento de rearranjo entre duas alternativas não conflitantes, embora uma mais rica em conteúdos doutrinários [Kardecismo] e a outra mais centrada em práticas rituais [Candomblé]” (PRANDI, 1991, p. 49), além da influência indígena.

Faz-se referência ao charuto, artifício característico dos Caboclos, cujos traços de personalidade são a valentia, a liberdade, a firmeza (PRANDI, 1996). Fazendo-se também analogia ao charuto cortado ao meio no chão do terreiro, tem-se que o eu do poema fala sobre o aprisionamento de alguém rebelde, ou seja, que não aceita a prisão sem luta. É possível ver neste corte do charuto a tentativa de aprisionar alguém livre, pois cortar o charuto ao meio no chão do terreiro transmite a ideia de que se procura retirar a liberdade do Caboclo.

Já quando se aborda sobre os prisioneiros, aqueles que não têm consciência de seu estado de aprisionamento, remete-se à entidade chamada Preto-Velho, pois ele, por ter uma personalidade dócil e ser considerado um “bom” escravo por não se rebelar e que, por esta razão, podia conviver nas dependências da casa grande, é considerado um prisioneiro

resignado (PRANDI, 1996). Estas duas entidades são consultadas nos centros de Umbanda por ajudarem os seres humanos, através de sua sabedoria, a encontrar felicidade no mundo terreno, superando o sofrimento (PRANDI, 1991). Também se acredita que esses prisioneiros fazem referência aos que estavam ao lado de Jesus Cristo no momento da crucificação, assim como ao próprio Jesus.

O punhal que corta o charuto do Caboclo é também o punhal – a lança – que feriu mortalmente Jesus. É como se quem o feriu com a lança, assim como quem cortou o charuto, não queria ver o que fazia, cerrar os olhos foi um meio de se eximir de qualquer responsabilidade. Assim, o eu pede novamente que reze, ao olhar para Jesus, pelos prisioneiros, não somente os que estão ao seu lado, mas por aqueles que o julgaram e o condenaram à morte, porque tiraram a vida de um libertário, e estão aprisionados na ilusão de saber. Ao pedir que se reze para Jesus como se falasse é um pedido para falar diretamente, sinceramente, sem sacralização, e ao mesmo tempo, falar com ele – o eu do poema – como se fala somente rezando, segredos íntimos.

O eu do poema se dirige diretamente ao leitor, não tem receios, não treme, não mais precisa rodopiar, como se, ao entrar em contato com o leitor, não precisasse mais da interação com alguma entidade que intercale sua comunicação com o silêncio, com a poesia, e ele possa mostrar sua angústia, suas insatisfações, manifestadas em seu interior.

Muitas pessoas vão ao centro de Umbanda, procurando, pedindo, implorando por um centro, isto é, um eixo de sustentação interior, como afirma Prandi (1991):

O homem que busca a religião, que se converte, é um homem que conheceu o fracasso de si mesmo, impresso no fracasso do seu próprio mundo: um mundo de relações íntimas e sociais tantas vezes adversas e aversivas; de crenças e ciências insuficientes ou inacessíveis aos mais pobres; de práticas políticas limitadas; de cálculos e previsões irrealizáveis (PRANDI, 1991, p. 57).

Da mesma maneira, muitos vão ao poema, buscar o centro do eu que fala, mas este eu não pode oferecer o centro, nem realizar qualquer desejo, ele oferece somente palavras que, de incertas, por não abrangerem o silêncio, não chegam à profundidade procurada pelo leitor. As palavras não importam na busca pelo centro, posto que é no silêncio do ser do poema que se procura o profundo. Diante de um mundo voltado para a técnica, somente o poeta, como um criador, pode apresentar uma imagem poética, através de suas palavras e seus silêncios, que signifique um mundo possível de se ser e de se estar (PAZ, 2009).

Pessoas vão ao centro de Umbanda, assim como ao centro do poema, para encontrar a si próprias, mas é uma busca sem sucesso, pois, por não descobrirem o ponto de equilíbrio, a harmonia no sentido, desata-se o choro sem centro, ou seja, o choro de quem mais parece estar no vazio de sentido. A palavra “apenas” – em [...] *tanta dor por falta de um apenas centro que / una tudo no começo e no fim* [...] – aparece como tentativa de diminuir a importância dada ao centro, ao mesmo tempo, a dor se apresenta como maior até do que qualquer centro. A dor é tamanha por algo tão “pequeno”, o centro que não tem tradução, que deveria conter o início e o fim, ter um limite de começo e término, para conter, portanto, onde se começa e termina o sentido, para que, sabendo em que ponto começa e termina, o ser pudesse reconhecer e administrar melhor seus afetos.

O centro é aquele que só acontece nos possuídos pela entidade, pela poesia, em transe, sensação tida no interior de si, mas sem estar fora dele. As palavras ofertadas ao leitor não têm o que se procura em seu poema, o centro do ser, o silêncio que o constitui, diverso, caótico, infinito, de sentidos “nebulosos”. As palavras, apesar de darem consistência à angústia, são incompletas (OLIEVENSTEIN, 1989).

Os prisioneiros não sabem, não alcançam o que diz o eu do poema, assim como não conseguem lidar com a angústia de serem incapazes de alcançar o sentido do silêncio, porque assim como os que procuram um centro, o eu também não tem um centro, e o leitor liberto/livre é bom de acontecer, isto é, traz um pouco de conforto para o eu do poema, porque o acalma, e é escrevendo que ele consegue unir momentaneamente os seus pedaços que se encontram em dispersão, mesmo que escrevendo se camufle o próprio eu através de vozes de outros (SÜSSEKIND, 1995), não tem importância, pois é através da palavra que ele pode reunir seus pedaços e se dar um pouco de corpo. E se ele desaparece por entre as vozes de outros, entre as palavras, é por cansar de procurar dizer o não-dito, e se mostrar pelo desvio, sem ser visto, pelas vozes dos outros que se tornam suas.

Isso o entristece e, portanto, abra-lhe a possibilidade de querer por um fim ao poema, à vida, à poesia. E, de se sentir triste por causa da dispersão, o eu se encontra desejante de um centro, de algo que em sua profundidade não necessite de palavras, de poesia para dar um fim ao que é infinito, ao silêncio-sentido (ORLANDI, 2007) que tanto o angustia. Porém, num movimento contínuo, cíclico, por não conseguir se unir, volta-se para as palavras, que lhe dão corpo, como um recipiente que possa conter seus pedaços; para a dança, como um movimento delirante que traz leveza e afasta a impressão de estagnação; para o estrépito, isto é, para o estrondo que afasta o silêncio sufocante; para o movimento nos dedos de quem segura o punhal, o movimento da mão que segura o lápis e que rompe o silêncio.

Assim como o punhal é segurado por prisioneiros – que cortam o charuto, que ferem um libertário –, o eu do poema tenta quebrar o movimento do silêncio, como uma forma de suavizar a dor por não conseguir se libertar. E são duas formas de ira, a ira pelos que são livres, ou a ira de si mesmo por também ser prisioneiro, por não se libertar e encontrar seu fim.

O eu do poema pergunta ao leitor – o qual parece não estar aprisionado – se ele, de onde está, consegue observar os que se mexem sem movimento; os que só crêem sem se questionar, sem dúvidas, sem angústia. O jogo de sentido entre crença e inconsciência, revela que quem se acredita conhecedor, na realidade, se move numa ilusão, num estado de inconsciência que lhe dá o prazer ilusório de saber. Estes seres se encontram enganados por pedirem um centro – uma direção, uma certeza – a quem procura se libertar para encontrar um centro – um ponto em que seus pedaços dispersos se unam –.

O eu do poema, que afirma não saber, que desconhece o próprio sentido, acalma-se ao falar com quem o lê, porque pode mostrar que não alcançou o sentido do silêncio, e pode falar sem chegar a ponto algum, apenas falar sem fingir um domínio de saber, um conhecimento no/do sentido, no centro, que também faz referência mais uma vez à Umbanda. O leitor, ao contrário da entidade, assim como a própria poesia, não lhe pede nada – nem fogos, nem flores –. O eu pode continuar *sem representar o centro no centro [...]*, ou seja, sem fingir que no centro do terreiro encontrou o centro interior por meio do contato com a entidade, assim como não precisa fingir que, ao fazer poemas e ao tocar a poesia, encontrou o que o libertaria da angústia.

Novamente é dirigida uma pergunta ao leitor, se ele sabe, crer saber. Como se tivesse obtido uma resposta, o eu lhe faz um pedido para que reze pelos prisioneiros, os que acreditam saber, e ele continua pedindo para que o leitor olhe para a luz, sinônimo de conhecimento, que também se refere ao silêncio fundante (ORLANDI, 2007) e que ao se deparar com a luz, não é necessário crer no que ela ilumina, pois essa luz é interna, está no interior do ser, é a leitura suspensa de seu poema, ou seja, quando ele diz para o leitor olhar para a luz é para parar de ler e chegar ao sentido que é indizível, que não se traduz em palavras. Aqui se percebe o que Bachelard (1993) se refere como ato de se desprender do saber para conseguir alcançar a poesia.

É para olhar para o silêncio, senti-lo e, em seguida, abrir os olhos, voltar a ler o poema, para não deixar sozinho o eu do poema, para que ele possa falar de sua tristeza, e que ele se fale em poucos movimentos – sem muita dança –, assim como é para que ele também entre em contato com alguém, que também seja corpo para dividir sua angústia, com o corpo

que não é somente o do poema, e que olhando para alguém, para o outro, este eu também saiba de algo, aprenda algo que talvez o liberte.

É para se observar que em nada as palavras se modificaram antes do olhar dirigido para a luz, para o silêncio, que o eu pede que se volte a olhar para as palavras, pois estas, conforme são ditas e escritas, com intenções de abarcarem o sentido, morrem, porque não podem contê-lo, assim como o sujeito morre, por também não conseguir conter o sentido, chegar a ele e dizê-lo.

O eu convida o leitor a morrer. Aqui se vê a morte como forma de libertação, porque se liberta da angústia de buscar o centro, ou seja, o espaço de silêncio-sentido. Há também um jogo de sentido no verso *a esquecer o centro mesmo no meio dele [...]*, isto é, esquecer o sentido, quando se está no centro do terreiro, encontrando, não pela palavra, mas pelo som dos atabaques, o contato com o indizível, o indeterminado. Os atabaques são os instrumentos utilizados na Umbanda para que o ser humano possa entrar em contato com as entidades (LÉO NETO, 2008), é no silêncio, ao som dos atabaques que se chega ao esclarecimento.

O eu comenta da raiva dos que vão ao centro do terreiro buscar uma resposta, uma certeza que os localize, que lhes dê um sentido, depois de terem chegado ao fracasso, assim como a raiva daqueles que querem encontrar algo pronunciável no indizível, no momento em que o silêncio faz calar, trazido pelo som, pela invocação dos atabaques. A espera é inútil, porque se sente; não se fala o silêncio, se penetra em transe, [...] *e de ouvido a ouvido [...]*, porque não é falando que se chega ao centro-sentido, é calando, acreditando ou não na fumaça – do charuto do Caboclo –, é sem palavras que se olha para as luzes, que se chega no sentido, pelo o que suas palavras dizem ao leitor e pelo que não dizem, ele pede: “ouça-me”.

Ao ser ouvido, o eu afirma “ouço-a”, aqui já não mais parece ser um poema dirigido a um leitor genérico, mas a Célia, portanto, é um destinatário duplo que o eu do poema se dirige, pois se inicia sem uma dedicatória, para somente no outro lado da folha, no meio do discurso, encontrar-se um “P/ Célia” a que o eu se dirige diretamente, com intimidade, quando diz que a ouve.

Não é necessário fazer perguntas sobre quem se é, sobre o que se sabe ou o que se vê, o próprio eu contará o que houver/tiver para ser contado, já o interlocutor (leitor/Célia) pode construir algo, uma imagem, um mundo, ao dizer/contar. Um não pediria nada ao outro para se encontrarem em seus olhares de angústia, de insônia. É nesse olhar que o leitor se torna o eu do poema, assim como o eu se torna o próprio leitor.

Deste modo, o eu deixa que o leitor possa não mais voltar a lê-lo, mas que mesmo assim, por ainda não ter encontrado/tocado o silêncio sem dor de senti-lo, ele voltará ao

poema, às palavras. E, desta forma, ouvirá de outros que pedirão o seu silêncio, silêncios “nebulosos”, e esses outros que não o compreenderão, rodarão num espaço de seu silêncio, sem sentirem, sem penetrarem verdadeiramente no sentido.

O eu almeja a liberdade, mas é um estado de liberdade em que não existe mais nenhum outro ser. Rodar no centro do terreiro sozinho, sem pedidos. Rodar no silêncio sem buscar qualquer sentido traduzível em palavras, sem sonhos.

Com ou sem companhia, com ou sem ter para quem dizer, ele voltará às palavras. Mantém-se em vida, porque ainda não sabe, não tocou o silêncio sem dor, não encontrou a libertação. Porém, como única possibilidade, o eu espera que encontre no outro que o lê o conhecimento, a luz, o sentido e, então, liberte a si e o outro, que também é prisioneiro, de qualquer centro, dispersando-se, permitindo-se não ser mais matéria, afastando-se do centro, da palavra, do poema. Morrendo para poder viver, enfim.

Diante das análises dispostas, poder-se-ia dizer que este poema de Cesar se relaciona somente com o anterior de Pizarnik, todavia se vai além; acredita-se que, expostas as perspectivas sobre cada poema das duas autoras, o que se tem é um entrecruzamento de suas obras por meio do trabalho com a metalinguagem poética, a representação do silêncio e todos os temas que o envolvem – a angústia, a descrença, certa ironia, a busca por representar o seu significado por inteiro e a frustração em não se alcançar tal intento –.

No entanto, sabe-se que cada uma das autoras desenvolveu um método próprio de criação. Pizarnik produzia seus escritos a partir da escrita automática surrealista e sua vigilância constante quanto à precisão do sentido das palavras escolhidas para compor seus poemas. Já Cesar, além de desenvolver sua própria dicção através de seus trabalhos com tradução, fazia sua poesia a partir de fragmentos ou de rompantes de fala incessantemente refeitas, corrigidas, rabiscadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dissertar sobre a obra poética de Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar, tendo por temática o silêncio como sentido – este que é inerente ao ser humano, mas que, contraditoriamente, é tão menosprezado na vida cotidiana – desvendou-se, particularmente, como um caminho árduo, pois foi preciso quebrar a ideia de silêncio-vazio para se chegar à apreciação do silêncio-sentido – tanto nas obras das poetisas como dentro de si próprio – para que, desta maneira, fosse possível adentrá-lo, sentindo-se angústias indecifráveis, por vezes causadoras de certa parada de processo, sendo esta necessária, pois levava a profundidades reveladoras que, a posteriori, tiveram seus “resíduos” esboçados neste trabalho.

Para iniciar esta pesquisa, foram abordadas as acepções sobre modernidade e pós-modernidade, bem como o modernismo e o pós-modernismo, além da concepção do neobarroco que se desenvolve na América Latina, paralelamente ao pós-modernismo norte-americano. Com as transformações sociais ocorridas na primeira metade do século XX, tem-se o que se chamaria de declínio da modernidade. Desta forma, desenvolveu-se outro tipo de sociedade definida, não em consenso, como pós-modernidade.

Notou-se, diante do que foi exposto, que não há concordância quanto ao que seja pós-modernidade, se os seres humanos vivem este período ou se ainda se encontram em um estágio diferente da modernidade. Também se percebeu algumas falhas dessa teoria – a pós-moderna – em ser considerada eficazmente universal, pois parece se tratar de uma perspectiva sobre um contexto particular, específico, vestida de “universalidade” e que seus exageros de antiessencialismo acabam por anular grupos sociais que não fazem parte do centro hegemônico, bem como suas manifestações artísticas. Acredita-se que se vive em um período de transição e de transformação da sociedade sendo ainda de difícil apreensão e que, no entanto, não foi abrangido por apenas uma perspectiva.

O modernismo compreende o período das vanguardas, cujas propostas eram a de romper com os padrões do que era considerado arte tradicional. Desta maneira, tem-se a arte pós-modernista como as manifestações artísticas que se deram posteriormente ao vanguardismo modernista. A arte pós-modernista refletia as mudanças ocorridas no campo social através de uma arte superficial, descentrada e autorreflexiva, baseada no ecletismo, que tem as fronteiras obscurecidas entre a cultura elitista e a cultura popular, bem como entre a experiência do cotidiano e a arte.

Percebeu-se que a arte pós-modernista, com seus exageros de antiessencialismo acabou-se por se tornar, em alguns aspectos, essencialista, enclausurando qualquer manifestação artística que não participasse de seus preceitos, ou que fosse além deles, considerando-a como “modismo”. Porém, ressalva-se que a atitude contra o essencialismo é, até certo ponto, interessante como estratégia de combate ao essencialismo/purismo, entretanto, quando este limite é extrapolado, paralisa-se a possibilidade de transformações para além dos preceitos pós-modernistas.

Por esta razão, procurou-se desenvolver um olhar sob os princípios do neobarroco, já que este é tido como um instrumento de crítica latino-americano ao projeto eurocêntrico iluminista e que, desta forma, origina-se de uma motivação cultural da América Latina, composta por um conteúdo ideológico e que, portanto, é uma resposta diversa da que se tem advinda da pós-modernidade.

O neobarroco, como irrisão de toda funcionalidade e sobriedade, gera produções literárias resultantes do método de apropriações de fórmulas prévias, remodeladas para comporem os seus discursos; essas produções dão um novo sentido para as estruturas tidas como estáveis, perturbando-as.

Constatou-se que o neobarroco e o pós-modernismo se encontram de diversas maneiras, como no fracasso da arte, na paródia e no pastiche, e na fragmentação.

Discorda-se da visão de que o neobarroco é um fenômeno somente latino-americano. Ele foi uma perspectiva desenvolvida em um contexto específico, que observa de maneira particular as modificações ocorridas numa esfera universal. É certo que o neobarroco tem certas características observáveis nas criações artísticas da América Latina e, de outra forma, não se teria somente os traços da cultura europeia – hegemônica quanto aos desenvolvimentos de teorias, especificamente, literárias –, pois se desenvolveram histórias bastante distintas nestes dois continentes. Tem-se como uma estratégia política a defesa de que o neobarroco é uma configuração provinda do mestiço, todavia ele não se mantém somente nisto. O neobarroco, contrariamente ao pós-modernismo – falho no que tange à abrangência de todas as etnias não-europeias –, consegue dizer sobre dadas construções no campo artístico que vão além das fronteiras sociais e que por muito tempo foram relegadas a um segundo plano.

Desta forma, considera-se atestado que os escritos de Alejandra Pizarnik e de Ana Cristina Cesar podem ser considerados neobarrocos, pois as duas autoras transformam a maneira de se criar, ao se apropriarem de fórmulas precedentes misturando gêneros, tornando complexa a sua definição, e se utilizando de técnicas heterogêneas para criar sua própria dicção, no caso de Pizarnik, seu surrealismo inato, mais a busca por precisão do sentido das

palavras, e em Ana Cristina Cesar, aliando a técnica de tradução como forma de apropriação das vozes dos outros para a elaboração e transformação do seu próprio discurso.

Observou-se ainda de que modo o escritor, como um criador, compõe sua localização e, simultaneamente, seu espaço de deslocalização para desenvolver sua escrita, tendo uma legitimação recíproca entre a sua obra e a sua paratopia. Neste sentido, ressaltou-se que a legitimação das obras de Alejandra Pizarnik e de Ana Cristina Cesar, se dão através de seus ritos de escrita, e que estes são determinados pelas suas vivências as quais permitem a ocorrência de suas obras. Portanto, considera-se que seus escritos não são confissões “objetivas” de suas experiências, mas que estas estão intrinsecamente ligadas à composição de suas obras, de maneira tal que alguns indícios de suas vivências transparecem em suas composições, entretanto, salienta-se que estas não eram a razão de suas escritas. Suas obras se davam muito mais pela exigência de criar, emergida por vezes nos próprios poemas, do que de se tornarem relatos de suas vivências encobertas por metáforas, simplesmente.

Suas obras surgem por meio do desenvolvimento de suas próprias dicções, ou seja, elas buscavam desenvolver seus escritos a partir da criação de suas próprias línguas, numa tentativa de encontrar uma linguagem que possivelmente abarcasse a poesia sentida em suas rotinas, assim como esta língua teria por intento executar uma comunicação eficaz com o seu leitor, de tal forma que este sentiria, saberia retirar a imagem poética oferecida pelas autoras através do bailar dos signos linguísticos em seus poemas nos espaços do seu próprio silêncio.

As transformações conceptuais dos significantes dentro-de-si e fora-de-si em suas implicações no âmbito social, trouxeram reflexões sobre a banalização do conceito de loucura ou distúrbios comportamentais causados por afetações psíquicas. Notadamente, estes significantes estão arraigados no senso comum como representantes de “sujeito muito fechado, ensimesmado” e “sujeito de comportamento desvairado”.

Não obstante, o que se pôde observar de modo mais direcionado para a identificação da loucura como um processo existencial, é que houve uma inversão de aceitação no comportamento social representado por estes significantes, isto é, antes o sujeito fora-de-si estava esvaziado de Razão, tornando-se, portanto, alienado e sendo, desta maneira, considerado louco, assim como o sujeito dentro-de-si era o ser de Razão, aquele que através de suas reflexões, desenvolvia seu próprio eu.

Com as transformações dos valores sociais advindas do mundo da técnica somado à indústria de entretenimento, observou-se um investimento crescente na exteriorização do ser, ou seja, no esvaziamento de interioridade do ser, como forma de paradigma comportamental, enquanto houve, na mesma proporção, uma desvalorização da introspecção, pois para ter

desenvoltura no âmbito social o sujeito já não necessita de reflexões e ruminções interiores sobre si ou sobre o mundo a sua volta. Assim, o ser que “teima” em buscar seus espaços de solidão para desenvolver seus processos de introspecção é comumente relacionado com a loucura.

Percebeu-se as peculiaridades de cada poetisa, pois seus processos de escrita são bastante distintos, no entanto é como se houvesse uma espécie de mistura dos seres dos poemas, os quais se aproximam pelas sensações e pelos afetos. Também se afirma que os escritos de Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar se tocam através de suas perspectivas sobre o fazer poético.

Confirma-se, diante das análises desenvolvidas sobre todos os poemas, a hipótese de que é existente entre suas obras uma relação no que diz respeito à temática da representação do silêncio, bem como a busca pela palavra poética que o represente, assim como também que esta palavra possa vir a oferecer possibilidades de mundo. Nos poemas de Pizarnik e Cesar fala-se de centros, de dispersão, de angústias, da solidão, da precariedade da linguagem verbal, da relação com o leitor e com o poema como forma de conforto temporário, da loucura e do desvario como inadaptabilidade numa realidade sem mundo visível e da dificuldade de comunicação com outros seres que compreendam a angústia deste vagar sem centro, sem conexão com algo que lhes ofereça vida além da poesia.

Neste sentido, o que se tem, nas duas autoras, são obras poéticas de experimentação, que exigem do leitor um conhecimento de seus métodos para que se possa ter perspectivas mais abrangentes de suas obras para além de suas vidas. Portanto, acredita-se que as leituras de suas obras desprendidas das investigações “biográficas” proporcionam uma contemplação plena de seus escritos e se aproxima, mesmo que por apenas um olhar de relance, do silêncio que está dentro de cada ser, e não somente dentro delas.

E, da mesma maneira que os escritos das autoras foram rabiscados, refeitos com esmero para se chegar a um melhor resultado poético, acredita-se que esta pesquisa não se fecha aqui, portanto propõe-se, como alternativa de continuação, fazer análises de suas obras que tragam aspectos da condição humana que não foram abordados diretamente neste trabalho, como a solidão; assim como aspectos literários específicos, voltados para seus processos criativos.

REFERÊNCIAS

- AIRA, Cesar. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. (Colección El Escribiente).
- ANDRADE, Fábio. *A transparência impossível: hermetismo e poesia brasileira*. Recife: Bagaço, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*; tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: livraria Martins Fontes, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. Barroco, neobarroco, transbarroco. In: DANIEL, Claudio (org.) *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- CESAR, Ana Cristina. Armando Freitas Filho (org.). *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Ática, 1998a.
- _____. Viviana Bosi (org.). *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.
- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.
- DANIEL, Claudio. A escritura como tatuagem. In: _____ (org.) *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ECHAVARREN, Roberto. [posfácio sem título] In: DANIEL, Claudio (org.) *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- ETLER, Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. In: Revista FACON nº 17 – 1º semestre de 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf>. Acessado em: 22 de fev. de 2012.
- FILHO, Armando Freitas. Duas ou três coisas que eu sei dela. In: Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998b. (p. 5-7)
- FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.
- JAMESON, Frederic. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (org). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- LÉO NETO, Nivaldo Aureliano. *Entre o aiyê e o orum: interação homem/animal em terreiros de candomblés nas cidades de Caruaru (PE) e Campina Grande (PB)*. 2008. 123 f. Trabalho Acadêmico Orientado (Graduação) – Curso de Licenciatura e Bacharelado em Ciências Biológicas. Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção leitura e crítica)
- MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- OLIEVENSTEIN, Claude. *O não-dito das emoções*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- ORLANDI, Eni Puccitelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates; 48)
- PIETRO, Martín. *Breve de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfagara, 2006.

PIZARNIK, Alejandra. Ana Becció (Org.). *Poesía completa*. 3 ed. Barcelona: Lumen, 2009.

PEZZONI, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.

POLAN, Dana. O pós-modernismo e a análise cultural na atualidade. In: KAPLAN, E. Ann (org). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo: A velha magia na metrópole nova*. São Paulo: HUCITEC - editora da Universidade de São Paulo, 1991. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/csp-down.htm>>. Acessado em: 21 de jul. de 2012.

PRANDI, Reginaldo. Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. In: _____. *Herdeiras do Axé*. São Paulo, HUCITEC, 1996. (p. 139-164). Disponível em: <<http://www.institutocaminhosoriental.com/images/Pombagira%20E%20As%20Faces%20Inconfessas%20Do%20Brasil%20-%20Reginaldo%20Pra%85.pdf>>. Acessado em: 21 de jul. de 2012.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). *América latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Obra completa*. Gustavo Guerrero; François Wahl (orgs). Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999. (Tomo II)

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: A melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEIDEL, Roberto Henrique. *Do futuro de presente ao presente contínuo: modernismo vs. pós-modernismo*. São Paulo: Annablume, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: No loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Virando séculos; 7)

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo)

_____. *Até segunda ordem não me risque nada: Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=C8OoAJeWYr4C&printsec=frontcover&dq=modernismo+e+m%C3%BAAsica+brasileira&hl=pt-BR&sa=X&ei=X81vT_2BEoXo0QHfn5DjBg&ved=0CDgQ6AEwAA#v=onepage&q=modernismo%20e%20m%C3%BAAsica%20brasileira&f=false>. Acessado em: 22 de fev. de 2012.