



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**ALEXSANDRA COSTA CARDOSO**

**AFETOS SUBVERSIVOS**  
**EM ANA CRISTINA CESAR E LUIZA NETO JORGE**

Salvador  
2017

**ALEXSANDRA COSTA CARDOSO**

**AFETOS SUBVERSIVOS**

**EM ANA CRISTINA CESAR E LUIZA NETO JORGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia  
como requisito parcial para obtenção do título de Mestra.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Ornellas

Salvador  
2017

Para Nancy Fábregas,

minha não-mãe,

parteira de mim.

Para minha mãe, Sisinia.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, especialmente, às minhas irmãs Lucileide Costa Cardoso e Célia Costa Cardoso, pelo afago e responsabilidade com o cimento dessa história. Meus agradecimentos por não terem os perigos da sensibilidade.

Agradeço a todos os meus familiares, em especial, aos meus sobrinhos Guilherme Cardoso Amorim e Gustavo Cardoso Amorim, pela vitalidade passada a mim com suas vidas no início e em processo. Agradeço ao meu irmão Cláudio Costa Cardoso, pelo apoio incondicional na direção dessa trajetória.

Agradeço ao meu orientador Sandro Ornellas por sua luz dupla de poeta e pensador.

Agradeço ao Harley Vitória pelo companheirismo nos dias de batalha e pelo amor nos dias de primavera.

Agradeço a minha amiga Maíra Veronesi por ter me acompanhado desde o primeiro momento para a realização desse trabalho.

Agradeço ao meu colega e amigo José Ailson Lemos de Souza pela crítica, interlocução e diversão em momentos necessários.

Agradeço a todos os professores que tive nesta Universidade por terem contribuído, de alguma maneira, para guiar minhas reflexões na construção desta pesquisa. Em especial, agradeço à Profa. Mirella Longo Vieira, pelo rigor e pela paixão.

Agradeço ao Ricardo Luiz dos Santos Junior, funcionário da Secretaria do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, pela excelência do seu atendimento frente às providências exigidas para o andamento dessa pesquisa na Instituição.

*Entre nós e as palavras há metal fundente  
entre nós e as palavras há hélices que andam  
e podem dar-nos a morte violar-nos tirar  
do mais fundo de nós o mais útil segredo  
entre nós e as palavras há perfis ardentes  
espaços cheios de gente de costas  
altas flores venenosas portas por abrir  
e escadas e ponteiros e crianças sentadas  
à espera do seu tempo e do seu precipício  
[...]*

*nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar  
e os braços dos amantes escrevem muito alto  
muito além do azul onde oxidados morrem  
palavras maternais só sombra só solução  
só espasmos só amor só solidão desfeita*

*Entre nós e as palavras, os emparedados  
e entre nós e as palavras, o nosso dever falar*

“You are welcome to Elsinore”, Mário Cesariny

## RESUMO

O presente estudo analisa algumas interlocuções entre as poéticas de Ana Cristina Cesar (1952-1983), do Brasil, e Luiza Neto Jorge (1939-1989), de Portugal, estudando as representações literárias e culturais em torno dos afetos. As autoras em estudo apresentam similitudes na experiência histórica das ditaduras civis e militares, das vozes femininas e dos discursos feministas das gerações de 60 e 70. Nosso estudo demonstra em que medida o construto poético reflete e/ou legitima novas compreensões sobre o afeto diante das interlocuções entre as produções poéticas das autoras em contextos autoritários. A partir do enfoque na subjetividade, recorreremos a Félix Guattari (1986,1992), Gilles Deleuze (1992,1997,2000), Octávio Paz (2014), Georges Didi-Huberman (2014) para analisarmos os processos singulares de subjetivação e realizarmos novas abordagens sobre o afeto a partir da análise das interlocuções entre as autoras.

Palavras-chave: Afeto; Subjetividade; Ditadura; Ana Cristina Cesar; Luiza Neto Jorge.

## **ABSTRACT**

This study analyses some relations between the work of Ana Cristina Cesar (1952-1983), from Brazil, and that of Luiza Neto Jorge (1939-1989), from Portugal, taking into consideration the affects in literary and cultural representations. The authors show some similarities such as their experiences under civil and military dictatorships, the feminine voice and feminist discourses from the 1960s and 1970s generations. Our study shows how poetic construction mirrors or rather legitimates new understandings on affect after the interconnected relations the authors's works manifest in dictatorial contexts. Departing from a focus on subjectivity, we take theoretical support in Félix Guattari (1986,1992), Gilles Deleuze (1992,1997,2000), Octávio Paz (2014), Georges Didi-Hubman (2014), in order to analyze particular processes of subjectvization and then realize new approaches to affect from analyzing interconnected relations between the authors.

**Keywords:** Affect; Subjectvity; Dictatorship; Ana Cristina Cear; Luiza Neto Jorge.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	9
<b>2. ANA CRISTINA CESAR: A LUVA, A LUTA, O SEGREDO</b>	15
<b>3. LUIZA NETO JORGE: O CORPO, O SEXO, A ESCRITA</b>	52
<b>4. ANA CRISTINA (CESAR) E LUIZA (NETO JORGE): MULHERES COM A PALAVRA</b>	87
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	111
<b>REFERÊNCIAS</b>	115

## 1 INTRODUÇÃO

Se acaso fôssemos desenhistas e nossa responsabilidade se desse com o traço, saberíamos que uma mão estabelece o contorno de um desenho. Se pretendêssemos aqui fazer um desenho qualquer e nos atrevêssemos a lidar com as cores para trazer autenticidade a nossa figura, e as imaginássemos sendo lançadas em gotas, constataríamos que uma gota, seja lá de qual cor, nunca cairia sobre o papel ou tela, de maneira uniforme, mas como *borra* ou *borramento*. Após a queda da gota sobre o papel, de qualquer cor, e apesar da tentativa do traço que definiu o desenho do mapa, seus contornos e seus limites, o que vemos é uma *mancha*. E se lançássemos o pincel ao infinito, gotas de cor cairiam sobre o desenho e cada mancha, cada borramento, se entrelaçaria na sua qualidade de mancha com outras, de tal forma que qualquer fronteira seria irreconhecível. Essa é a qualidade da *mancha*, pois sua instabilidade de forma se dá em si. Imaginemos então misturadas umas às outras.

Toda mancha, enquanto registro, marca, rastro e resquício, nasce de uma escolha. A escolha da gota que cairá sobre a superfície. Uma mancha não possui fronteira, sua característica elementar é o borramento. Sua natureza borrada permite a infinita alteração de sua natureza se outras manchas forem somadas ou sobrepostas a ela. Uma vez que entre em contato com outro, o borramento jamais retornará à sua natureza primeira. Já se constituirá outro. Os dois borramentos serão alterados constituindo-se em terceiro borramento, fruto do encontro. O olhar poderá visualizar diferentes cores e diferentes matizes, mas indissociará as manchas, embora ambas estejam lá. Poderá existir domínio de uma sobre a outra, mas nunca aniquilação. Sua característica inerente é o seu rastro, o seu resquício.

Recorremos a essa imagem, pois a imagem de um desenho sendo pincelado por múltiplas cores, caídas como manchas, atende ao nosso propósito de reflexão sobre as interlocuções entre as poéticas de Ana Cristina Cesar (1952-1983) e Luiza Neto Jorge (1939-1989), com base na crítica dos afetos.

No presente trabalho, a partir do enfoque nas formas de subjetivação, nosso interesse se refere ao cruzamento nas suas poéticas entre vozes, formas e maneiras de dizer presentes nessas autoras, permitindo, por sua vez, reflexões sobre as temáticas do afeto em suas produções. O recurso a esse cruzamento será entendido como modo de experiência numa contemporaneidade em que as duas poetisas ou recobrem de véus seus engajamentos, ou os

escancaram, resultando, a partir desse mecanismo, em perspectivas políticas de subjetivação. De um lado, a escrita confessional de Ana Cristina Cesar, permeada aqui e ali pelo segredo e pelo olhar pelo buraco da fechadura. De outro lado, a poesia de Luiza Neto Jorge, cujo corpo histórico e erótico revela-se pelo discurso poético. Ambas são de grande interesse pelas interlocuções quanto às representações culturais e simbólicas que partilham no campo das subjetividades.

Uma vez que a experiência da ditadura é uma experiência de mancha sem possibilidade de apagamento, e seus rastros, seus resquícios, estão na ordem do dia relatados nos inúmeros livros de memórias sobre o período, seja lá qual o país que tenha sofrido suas barbáries, indagamos o caráter expressivo de determinada época histórica como produtora de determinados discursos em poesia. Dessa forma, analisaremos de que maneira a escolha e o uso das formas e das palavras e de todos os demais elementos das construções de alguns poemas de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge podem revelar singularidades para o estudo do afeto em determinado contexto histórico e político.

Consideramos que os afetos expressam a potência da vida, e com esta, seus desdobramentos para a cultura e para as gerações futuras. A potência da vida, cuja subjetividade é modelizada, gera tanto transformação individual quanto coletiva. Uma vez que os afetos não podem ser moralizados, todas essas transformações, performatizadas pela cultura, podem resultar construtivas ou destrutivas. Baseando-nos em Félix Guattari (1992), recorrer aos afetos na contemporaneidade é uma questão ética, contra os perigos do cientificismo, uma vez que se torna necessário descentrar a questão do sujeito para a da subjetividade (Guattari, 1992, p.35). Dessa forma, esta pesquisa tem como centro o aprofundamento das questões em torno da interlocução entre as poéticas de Ana Cristina Cesar (Brasil) e Luiza Neto Jorge (Portugal), em torno dos afetos, compreendendo-os enquanto modos de subjetivação do discurso poético, num tempo em que indagações insurgentes em torno desse tema possibilitam novas reflexões sobre o emaranhado das subjetividades, para que essas não desequilibrem suas letras e percamos o nome próprio.

Com a tarefa de ação na contramão desse esquecimento, escolhemos Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge para a análise dos processos de subjetivação em suas produções poéticas. Optamos pelo estudo comparado entre essas poéticas, portanto, entre Brasil e Portugal, a partir das décadas de 60 e 70 do século XX, quando os dois países estão respectivamente saindo e entrando em regimes autoritários, contra os quais as duas poéticas

estão forte e diversamente envolvidas. O Salazarismo em Portugal irá de 1933 a 1974 e a Ditadura Civil-Militar no Brasil irá de 1964 a 1985. As duas poetisas farão dos seus textos ferramentas de luta que se valerão das então emergentes políticas do sujeito e da subjetividade com as revoltas dos anos 1960. A politização do corpo, da sexualidade e dos afetos aparece como traço forte de suas poéticas em seus contextos de exceção.

Indagamos o caráter expressivo dessas décadas históricas (1960 e 1970) como articuladoras de determinados discursos em poesia e, dessa forma, de que maneira seus discursos e todos os elementos de suas construções poéticas podem produzir sentidos de afeto em contextos históricos e políticos tão específicos. Recentemente, em 2014, relembramos os cinquenta anos do Golpe Civil e Militar no Brasil (1964 - 2014) e o duro percurso vivido por um país que tem em sua história as marcas da ditadura militar. Também Portugal enfrentou durante amplo período os tormentos da ditadura salazarista (1933-1974) que teve também em 2014 a comemoração dos quarenta anos do seu fim com a Revolução dos Cravos. Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge permanecem na memória de uma geração, memória inspiradora e eloquente. A partir da especificidade poética dos seus textos, as poetisas promovem o entrecruzamento de interpelação discursiva e diversidade de representações e vozes literárias e culturais sobre e a partir de um determinado período das culturas brasileira e portuguesa. Com esse fim, analisar os processos singulares de subjetivação nos poemas dessas poetisas e suas interlocuções, por meio dos referenciais teóricos relacionados ao estudo do afeto, permite demonstrar em que medida o construto poético reflete e/ ou legitima novas compreensões sobre o afeto diante das interlocuções entre suas produções poéticas. Além disso, permite também verificar que, no poema, o funcionamento do todo condiciona a presença de cada um dos seus elementos discursivos e se constitui como produtor de subjetividades, assim como a maneira como funciona cada um dos elementos discursivos condiciona o funcionamento do todo de um poema, dando sentido ao contexto em que foi produzido, por meio dos referenciais teóricos escolhidos para o estudo do afeto.

A perspectiva conceitual do afeto é reveladora da atuação e confronto das forças discursivas presentes no texto poético: forças subjetivas, políticas e sociais. Por isso, ao ser escolhida para este trabalho, busca entender o modo como a estrutura ou a forma da poesia sistematiza, por assim dizer, a memória cultural dos corpos individuais e políticos de uma mulher brasileira, Ana Cristina Cesar, e de uma mulher portuguesa, Luiza Neto Jorge, pelas manifestações observadas por meio do discurso poético. Nessa pesquisa, não centramos nossa abordagem na distinção conceitual entre afeto e emoção, afeto e sentimento, ou qualquer outra

discussão desse gênero. Consideramos que tais distinções não são necessárias, uma vez que compreendemos o conceito de afeto enquanto relação, ou seja, de acordo com a perspectiva spinoziana, de um modo geral, como toda capacidade de afetar e ser afetado pelo outro. Além desse ponto, procuramos realizar um panorama dos afetos observados nos poemas, sem a preocupação por aprofundar um afeto em particular, pois acreditamos que essa preocupação seria condizente com novos estudos referentes ao tema do trabalho.

Em *El giro afectivo* (2013), Lara e Dominguéz se esforçam para traçar um panorama teórico do estudo dos afetos na atualidade. A perspectiva do afeto é vista como a forma como cada ser vivo, em ação, se esforça para preservar seu próprio ser. Desse modo, o afeto é considerado elemento chave para o processo da vida, passa a ser considerado como um aspecto não natural, mas produzido a partir das relações sociais. Daí que o aspecto da materialidade do afeto é tão instigante para a compreensão da vida social e os modos de produção da lógica relacional. Uma questão relevante é a disputa traçada no campo da teoria para a tentativa de diferenciação entre emoção e afeto. Para Lara e Dominguéz (2013), essa discussão é estéril, mas não deixa de revelar alguns desafios. A discussão em torno dos conceitos de afeto e emoção ilustra os embates entre significado e experiência corporal. No entanto, a emoção se constitui como os padrões de respostas corpóreo-cerebrais que são culturalmente reconhecíveis e que resultam em criar estabilidade. Já o afeto constitui uma força ou intensidade que é uma intensidade criadora, a partir do corpo, no processo do devir. Enquanto as emoções são vistas como uma interpretação individual dos afetos, esses são considerados de maior profundidade. Mas, as discussões em torno das distinções entre “emoção” e “afeto” ou entre “sentimento” e “afeto”, são consideradas inócuas, uma vez que expressam muito mais rivalidades acadêmicas. Importante é considerar que, de modo geral, o afeto representa o conceito-chave da “virada afetiva”, que se constitui como uma virada discursiva no campo da ciência, na medida em que os cientistas começaram a se concentrar nos efeitos da sensibilidade para a vida em sociedade.

Na poesia de Ana Cristina Cesar consideramos uma voz feminina que clama a presença do outro. Há uma urgência, há pedido de escuta e de comunicação. No livro *A teus pés*, Ana Cristina Cesar escreve: “É para você que escrevo, hipócrita./ Para você – sou eu que te seguro os ombros /grito verdades nos ouvidos, no último momento./Me jogo aos teus pés inteiramente grata”. A poesia de Luiza Neto Jorge, por sua vez, opera a solicitação do outro pela intensidade do erotismo, elege o sexo como a combustão do corpo e da escrita. Uma vez que todas as ondas de transformação social, vividas tanto por ela quanto por Ana Cristina

Cesar, nos anos 60/70 do século XX, colaboraram para essa reestruturação do eu e para a criação desses outros corpos, em seus aspectos eróticos, históricos e políticos, esse trabalho pretende dar conta de uma interlocução entre estas poetisas, já que partilham do imaginário de uma mesma geração em países diferentes, mas mesmo assim uma geração de engajamento e questionamento das formas de poder instituídas.

Nesse trabalho, utilizamos como corpus da pesquisa a obra *Poética* de Ana Cristina Cesar (2013), reunião de poemas de Ana Cristina Cesar, e a *Poesia Luiza Neto Jorge* (1993), reunião da obra de Luiza Neto Jorge, organizada por Fernando Cabral Martins. Para essa discussão e aprofundamento das questões aqui propostas, optamos pelas ideias de Félix Guattari (1986,1992), Gilles Deleuze (1992,1997,2000), Octávio Paz (2014), Georges Didi-Huberman (2014), entre outros, de modo que estes autores possam nos orientar para a consolidação das respostas às nossas perguntas.

Como metodologia, no capítulo 1, “Ana Cristina Cesar: a luva, a luta, o segredo”, aprofundamos as relações entre a singularidade da poética da autora, o tema dos afetos e o contexto político e cultural durante a ditadura civil-militar brasileira. Para esse fim, realizamos uma reflexão sobre as subjetividades, com base na Teoria da Subjetivação, de Félix Guattari, além de recorrer a Gilles Deleuze, para refletir sobre conceito, *percepto* e afecto. Além disso, procuramos demonstrar o contexto comportamental da denominada geração dos poetas marginais, como ficou conhecida a geração da poesia dos anos setenta no Brasil. Nosso objetivo consistiu em demonstrar a poesia de Ana Cristina Cesar articulada ao seu meio, com a tessitura dos seus afetos e dialogando com o regime ditatorial.

O capítulo 2, “Luiza Neto Jorge: o corpo, o sexo, a escrita”, tem como perspectiva os traços da poética de Luiza Neto Jorge combinados à conjuntura política da ditadura salazarista. Também buscamos entrelaçar história, poética e afetos, com o objetivo de perceber em que sentido os afetos movimentaram (e também foram movimentados) pelas sensações e reflexões da poeta referentes ao período intensamente repressor em que viveu. O referencial teórico de Octávio Paz, com reflexões entre poesia e história, colaborou para que pudéssemos pensar a poesia de Luiza Neto Jorge enquanto testemunho histórico de uma longa ditadura, quase cinquenta anos, como foi a ditadura salazarista. A atuação do grupo dos poetas Poesia 61 também mereceu destaque, uma vez que Luiza Neto Jorge foi integrante desse movimento, responsável por transformar a cena da poesia portuguesa, a partir da década de sessenta.

Por fim, o capítulo 3, “Ana Cristina (Cesar) e Luiza (Neto Jorge): mulheres com a palavra”, apresenta o estudo comparado que realizamos com alguns poemas de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge, em que buscamos encontrar as similitudes e as diferenças na construção dos poemas, sempre pensando no entrecruzamento das subjetividades, com a particularidade das suas escolhas afetivas. Nesse sentido, nossa abordagem privilegiou os embates de gênero, bem como a observação cuidadosa do modo como ambas transformaram a linguagem poética, as marcas, as hibridizações de linguagem percebidas (prosa/poesia), elegendo-as como ferramenta de subversão da linguagem poética e intervenção política, embora textualmente poética.

## 2. ANA CRISTINA CESAR: A LUVA, A LUTA, O SEGREDO

A primeira das poetisas, Ana Cristina Cesar, entra na sala. Com seu largo chapéu de palha a inglesa, senta-se ao fundo para assistir ao nosso ato de borrar. Carioca, com uma beleza peculiar e com os olhos misteriosos de quem mergulha e foge, de quem nega para mergulhar depois, senta-se ao fundo para presenciar nossa tentativa de análise. Ítalo Moriconi, em *Ana Cristina Cesar – O sangue de uma poeta* (1996), destaca como convivia na mesma mulher, Ana Cristina Cesar, tanto fragilidade quanto força intensas. Com os “olhos oblíquos”, a poeta expressava suas ideias com elegância, sem desejar ser categórica em relação a elas ou nomeá-las. Ana Cristina Cesar tinha uma espécie de crítica à necessidade da sua geração, política e culturalmente atuante, de ter que se posicionar sobre tudo, e, ao mesmo tempo, olhos enviesados, que não fugiam à cena do debate. Dessa maneira, a poeta não se engajou em esquemas de militância ortodoxa, mas foi atuante nos debates políticos da geração marginal. Moriconi (1996, p.50) pontua que Ana Cristina Cesar teve um engajamento, sobretudo, numa “política de linguagem”, de forma que sua poesia nasce da voracidade com a linguagem. Para apresentá-la, um poema, intitulado “mancha”:

Tenho 16 anos  
Sou viúva  
De família azul  
De cabelos esvoaçantes  
(E nada rebeldes)  
Sou genial sob todos os pontos de vista,  
Inclusive de perfil  
A poesia é uma mentira, mora.  
Pelo menos me tira da verdade relativa  
E ativa a circulação consanguínea  
A Pedra Filosofal é um tanto ou quanto besta  
Plutarcoplataôpauto  
Plutãoturcotãopauto  
Platocotãopuloplau

Desisto: tenho 16 anos.  
E perdi-me agora rabiscando-te.

*setembro/68*

(2013, p.148)

As manchas, as borras ou borrimentos também são lidos como adivinhações do futuro, como acontece na Turquia, em que borras de café no fundo de uma xícara são lidas como simulacro do futuro. Toda mancha deixa resquício e rastro, tal como conhecemos quando da experiência de qualquer retalho de tecido manchado. A “mancha”, no poema acima, aparece como um “eu” que se apresenta, com os cabelos esvoaçantes, e nada rebeldes, “genial sob todos os pontos de vista/ Inclusive de perfil”, e que põe em cena sua subjetividade, com a onipotência de um estado de alma forjado pela força. Mas, no final, surpreende perdida dentro de si, dizendo que é muito jovem e que, na verdade, descrevia um “tu”: “Desisto: tenho 16 anos. E perdi-me agora rabiscando-te”. Um dos elementos dos escritos poéticos de Ana Cristina Cesar é a necessidade do interlocutor, além da presença de um modo de falar utilizando-se da “luva de pelica”, do golpe certo combinado com a delicadeza ou o viés. O golpe de 64 e a ditadura no Brasil movimentaram a necessidade da interlocução, uma vez que a sociedade vivia sob a mordação do silêncio e do segredo, causada pela repressão e pela censura. Ao observarmos o quanto em Ana Cristina Cesar a presença do fingimento e da intimidade com o leitor representam a relação da poeta com a sociedade e com o contexto autoritário em que viveu, notamos o quanto seus escritos podem revelar as relações entre os afetos e a sociedade e o quanto a voz das mulheres é significativa naquela conjuntura histórica. Moriconi (1996) assegura que a poética de Ana Cristina Cesar é marcada pela “lógica do pêndulo”: “... entre o afeto e a fuga, entre o excesso de eros e a fobia do contato, entre os meninos e as meninas, entre a rua e o quarto” (1996, p.90) . No poema acima, notamos a fuga presente na “mentira” do texto poético, “A poesia é uma mentira, mora”, para depois, o afeto aquecer a circulação, o corpo: “Pelo menos me tira da verdade relativa/ E ativa a circulação consanguínea.”.

Se a mancha de sua poesia deixou rastro, é a poeta quem adverte em trecho do poema “três cartas a navarro”:

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas.

Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os signos. [...]

Tendo em vista os riscos do “obscurantismo biografílico”, em *Literatura e vida literária* (1985), Flora Süssekind demonstra como a literatura da década de setenta no Brasil se divide entre o naturalismo e a “literatura do eu”, presente nos depoimentos, memórias e na poesia biográfico-geracional. A ditadura civil-militar brasileira não permitia um espaço para diálogos, só para duelos (SÜSSEKIND, 1985, p. 73). A prosa do “eu”, ou seja, os depoimentos, as memórias, testemunhos, etc., são marcados pela referencialidade de um sujeito biográfico que pretende produzir uma “literatura-verdade”, ou seja, negar-se como ficção e afirmar-se como verdade. De acordo com Lucileide Cardoso, as memórias têm um tom autobiográfico inerente, uma vez que contam um passado visto ou vivido por aquele que o narra, todavia, a narrativa não é apenas daquele que fala, pois revela uma representação acerca dos outros e do mundo que o cerca (CARDOSO, 2012, p.30). Com o processo de relativa abertura política em meados dos anos setenta, uma vasta produção de escritos veio à tona: “A partir do processo de abertura controlada pelos militares emergiu, no país, uma espécie de surto memorialístico, revelador do afrouxamento do permanente sistema de controle e homogeneização da memória histórica tão característica dos anos anteriores”. (CARDOSO, 2012, p. 16). Seja para reafirmar e legitimar o passado repressor, seja para denunciá-lo, esse “surto” seria, conforme Cardoso, algo comum em sociedades que passaram por um contexto político traumático de ditaduras, revoluções, guerras e terrorismos. As criações memorialísticas que surgem a partir desse “surto” são constituídas de vieses ideológicos de grupos que vão defender ou condenar o regime ditatorial (CARDOSO, 2012, p. 17).

A poesia do “eu”, diz Süssekind (1985), faz a ligação entre poesia e vida, entre arte e vida, e aspira à expressão de um “eu” não idêntico àquele dos depoimentos, biografias e memórias. Na poética da década de setenta o que está posto é a intimidade com o leitor, que se torna cúmplice, e a opção pela “poética do trivial, do cotidiano e dos sentimentos mínimos” (SÜSSEKIND, 1985, p. 127). A poesia do “eu” elege uma poesia mais próxima do instante e menos da memória, sincera e coloquial, uma poesia produzida por um ego que escreve e “se escreve” durante todo o tempo, mas unicamente pela expressão de sua subjetividade onipotente (SUSSEKIND, 1985, p. 117). Uma distinção importante da poética de Ana Cristina Cesar em relação aos poetas da sua geração é que a poeta escolhe um gênero memorialístico, como por exemplo, o diário, o qual ela denomina “caderno terapêutico”, no

entanto, a memória e os trechos autobiográficos são para Ana Cristina Cesar, fingimento, isto é, jogo da invenção entre o real e a ficção.

Süssekind (1985) considera também que é necessário evitar as amarras discursivas dadas pelo contexto histórico, mas que também não podemos ignorar as influências, as rupturas e as novas configurações que este propicia, criando gerações singulares de escritores. A produção poética de Ana Cristina Cesar não pode ser analisada como um corpo de representações literárias amarrado pelo contexto histórico. Uma vez que, conforme Maria Lúcia de Barros Camargo, um traço da poética de Ana Cristina Cesar é o “olhar de viés” (2003, p. 41). Camargo (2003, p.71) aponta que a poesia de Ana Cristina Cesar é “poesia que se insinua, que assume vários tons, que oscila entre o ‘botar tudo’ e o ‘olhar estetizante’”. Dessa forma, o enfoque deve ser o de revelar a tensão que esses escritos expressam, ao terem sido produzidos em determinado contexto autoritário de cerceamento árduo das liberdades individuais e coletivas. Entendemos que tal contexto repressivo resultou por inspirar novas nuances da criatividade, com novas combinações de fatores heterogêneos de subjetivação e de escolhas em relação aos afetos.

Na década de setenta, a produção literária de Ana Cristina Cesar aparece como a articulação de uma resposta poética às mudanças nas esferas políticas e sociais e também geradora de novas questões políticas em direção ao futuro. O discurso poético de Ana Cristina Cesar é um discurso responsável e atravessado pelas percepções que teve de sua época, junto aos seus colegas de geração, nesse sentido, é um discurso político, no entanto, textualmente poético. Foi Heloísa Buarque de Hollanda (2004) quem afirmou entender os escritos de Ana Cristina Cesar como uma resposta política à conjuntura histórica. Seus escritos podem ser vistos como uma resposta política, mas expressam principalmente uma tensão existente no período e a tensão dos afetos em processo nesse contexto. Sua produção poética opera um movimento pendular entre a memória, o passado (autobiografia, registros), a apreensão do instante pelo presente, por meio da reconfiguração e produção de discursividades (os falsos diários, bilhetes, cartas, etc.), e a direção para o futuro, geradora de novas reflexões para novas gerações de leitores.

A ditadura civil-militar brasileira e a cena da contracultura tornaram Ana Cristina Cesar escritora atuante do grupo dos poetas marginais dos anos setenta. De acordo com Süssekind (1985, p.123), na poesia de Ana Cristina Cesar, “a intimidade é apenas um cartão-postal” e entre o sujeito biográfico e o sujeito dos diários existe “a luva”. *Luas de pelica* é o título de um dos livros de poesia de Ana Cristina Cesar. A poeta transforma os gêneros

narrativos, como a carta, o bilhete, o diário, em literatura, isto é, transforma os gêneros de intimidade “empírica” em poesia, propiciando a intimidade literária. O sentido que dá ao vivido, ao poetizar o cotidiano e o seu registro, demonstra a escolha de uma atuação que privilegia o afetivo. Será que o fingimento presente nos falsos bilhetes, cartas e diários foram uma reposta política ao tempo em que viveu? Tempo esse de imposição do silêncio e mordada da interlocução.

De qualquer modo, descobrimos que os poemas que a escritora se refere mais diretamente ao regime ditatorial, foram, em sua maioria, guardados na “pasta rosa”, sob o título de “poemas prontos e rejeitados”. Daí que os poemas apresentados aqui são poemas menos conhecidos e analisados, o que torna esse dado importante, pois apresentamos uma Ana Cristina Cesar menos conhecida e estudada, ainda mais sob o enfoque da ditadura civil-militar. Para nossa surpresa, somente em *Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa* (2013) descobrimos um maior número de poemas com referência aos tempos da ditadura. Ao percorrer toda a obra da autora, observamos que os temas da ditadura, da militância política, da revolução, raramente aparecem nas demais obras. Ao contrário, em *Antigos e soltos*, poemas guardados na “pasta rosa”, esses temas estão presentes. Indagamos, portanto, se existiu censura ou autocensura, para que esses textos não fossem publicados durante seu tempo de vida. No entanto, o que verificamos é que existiu um silenciamento da poeta, em decorrência da censura editorial, ou autocensura, recusando-se a publicar em tempos de um regime ditatorial.

Com o propósito de contextualização das circunstâncias discursivas em que Ana Cristina Cesar escreveu sua obra, e de situar de maneira mais apurada essa configuração histórica que representa uma ditadura civil-militar, que perdura como uma grande mancha e borramento na história do nosso país, seguiremos por apresentar de modo mais detalhado como esse regime se consolidou no Brasil.

O conceito de ditadura civil-militar se refere à existência de uma “zona cinzenta” entre vítimas e opressores, com isso, alguns conceitos passaram a ser utilizados, como o de “cultura política”, especialmente comunismo/anticomunismo, e de “zona cinzenta”, para explicar a construção da legitimação do regime militar brasileiro. Para os historiadores, é necessário deixar de pensar a sociedade apenas dividida entre vítimas e algozes (colaboracionismo e resistência) e levar em conta as ambivalências. No Brasil, a deposição do governo João Goulart foi associada a uma agressiva campanha civil de desgaste do governo, articulada pelo sistema IPES-IBAD (Instituto de Pesquisa Econômica e Social – Instituto Brasileiro de Ação

Democrática). No entanto, é necessário considerar a participação ativa de parcela da sociedade brasileira em face da campanha promovida pelo sistema IPES-IBAD.

As autoras Lilia Schwarcz e Heloisa Murgel Starling em *Brasil: uma biografia* (2015) escreveram os dois últimos capítulos dedicados ao relato das trajetórias dos governos do regime militar no Brasil. São eles: “No fio da navalha: ditadura, oposição e resistência” e “No caminho da democracia: a transição para o poder civil e as ambiguidades e heranças da ditadura militar”. Lançamos mão desse trabalho para os dados gerais sobre o período, bem como das reflexões de Carlos Fico, *História do Brasil Contemporâneo – da morte de Vargas aos dias atuais* (2015), em que o autor discorre sobre a violência, a repressão e a sociedade brasileira no período e sobre os caminhos do nosso país rumo à democracia. Também foram importantes as informações obtidas por meio do trabalho de Marcos Napolitano, *1964 - História do regime militar brasileiro* (2013).

Lilia Schwarcz e Heloisa Murgel Starling relatam que João Goulart assumiu um mandato de emergência em meio a uma forte crise econômica, provocada pela inflação alta, pelo descontrole dos gastos públicos e por uma altíssima dívida externa. Essa crise econômica se concretizou, entre outros fatores, como herança do governo de Juscelino Kubitschek, com o Plano de Metas e o propósito de um audacioso esquema desenvolvimentista para o país. Forças oposicionistas minavam o governo de Goulart e as forças de direita se articulavam, financiavam campanhas anticomunistas e incentivavam manifestações antigovernistas, preparando, nos subterrâneos da política, a possibilidade do golpismo. João Goulart, diante dos embates e negociações, enfraquecia sua autoridade de presidente ao não demonstrar firmeza para conduzir o país. Jango, como era conhecido, mantinha uma posição de neutralidade, que não atendia nem aos interesses da esquerda nem da direita. Pelos idos de 1964, João Goulart parecia ameaçar a legalidade, ao propor a delegação de poderes legislativos ao Executivo e ao defender modificações na Constituição de 1946. As mudanças propostas por Jango assustaram as diferentes frentes, entre elas, a militar, e inauguraram suspeitas sobre um governo que poderia sair da legalidade. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade arrastou uma multidão em São Paulo para defender o Brasil das pretensões políticas do presidente Jango, de Leonel Brizola e do comunismo.

Os militares preparavam a tomada do poder, com o apoio do governo americano. No dia 31 de março de 1964, foi consolidado o golpe civil e militar no Brasil, com o avanço da tropa do general Olympio Mourão Filho, de Juiz de Fora, Minas Gerais, em direção ao Rio de Janeiro. Os historiadores destacam o fato de que Goulart não resistiu ao golpe, em 11 de abril

de 1964, o Congresso decidiu qual seria o novo presidente da República. Desde então, o golpe virou governo e iniciou o tempo de ditadura no Brasil.

A repressão criou a “cultura do medo”, por meio da censura e da clandestinidade, esses que precisaram se assegurar no exílio, e pela dinâmica da suspeição: qualquer um poderia ser preso como suspeito pela crítica feita ao regime político. Os intelectuais, artistas, entre outros, precisaram se calar, uma vez que o controle estava instaurado em todas as instituições culturais e científicas do país.

Uma questão que merece destaque é o fato de que os livros, os artigos e as publicações divulgados pelos militares, entre 1964 e 1999, especialmente nos aniversários do Golpe de 64, resultam na construção de boa parte do pensamento autoritário e anticomunista brasileiro e ajudam na reflexão sobre a maneira como se deu a estruturação desse pensamento no Brasil. Nessas publicações, os militares defendem vários posicionamentos, entre eles: o povo que apoiou o golpe; não foi um golpe militar, mas uma “Revolução”; os comunistas foram quem destruíram os bons costumes do povo brasileiro; a Revolução de 64 é que conduziria o país ao desenvolvimento; entre outros. Essas questões demonstram no campo da memória conflitos com o objetivo de defender certa interpretação do passado.

A poeta Ana Cristina Cesar viveu esse cenário de repressão intensa, medo e, ao mesmo tempo, de resistência política em diversas frentes de oposição ao regime. Seus mecanismos de luta não se restringiram aos debates políticos nas redações dos jornais, na universidade ou nos grupos de amigos. A maneira como escolheu construir seus poemas, dizendo de forma enviesada, escrevendo poemas como cartões-postais, cartas e bilhetes, endereçados ao leitor e com o tom confessional, são algumas das estratégias discursivas que revelam escolhas criativas e inéditas diante da sociedade intensamente repressora em que viveu. No poema “confissão”, embora formal enquanto estrutura do poema, notaremos uma confissão endereçada diretamente ao leitor:

meus cavalões irmãos  
eu rimei falso  
eu menti mal  
eu perdi o júbilo  
eu desorganizei florestas  
eu pronunciei eu  
não sei de nada  
quebrei o juízo

parti anéis de vidro  
desertei sem delongas  
ME ABAIXEI!

Meus pais  
Me espanquem  
E aos cavalões também

3.7.69  
(2013, p.173)

O poema inicia com a sequência de relatos sobre as ações do eu-lírico, com ênfase no uso que fez do pronome pessoal na primeira pessoa, “eu”, repetido em pelo menos cinco versos seguidos: “eu rimei falso/ eu menti mal/ eu perdi o júbilo/ eu desorganizei florestas/ eu pronunciei eu”. O poema é endereçado aos “Meus cavalões irmãos”. O uso do pronome possessivo indica que há pertencimento, familiaridade, intimidade, ou que na verdade foi utilizado em tom irônico, uma vez que “cavalões” podem ser uma referência a torturadores que queriam arrancar uma confissão, e “irmãos”, uma alteração irônica de “irmãos”. Num primeiro momento, se dirige aos “cavalões irmãos”, tomado pelo sentimento de culpa, pronunciou a própria voz, tornando-se sujeito de seu próprio discurso: “eu pronunciei eu”. No final do poema, a acusação aparece, quando solicita que os “cavalões” também sejam espancados. Com o tom de confissão e de “conversa ao pé do ouvido”, o eu-lírico admite que “desertou”, por ter tido voz e ter se posto a falar. Notamos uma referência aos militares, dado pelo tema da deserção e dos cavalos, aqueles usados pelos militares durante a repressão às manifestações políticas. Um aspecto da estratégia discursiva de Ana Cristina Cesar é querer colocar o leitor ao seu lado, de modo singular, notamos que isso acontece nesse poema, pois a poeta desejou confessar algo, sua ausência de liberdade, de voz, ao leitor. Uma das chaves analíticas da sua produção poética é o “viés” e o fingimento. Anitta Costa Malufé (2012), ao analisar a presença da intimidade na poesia de Ana Cristina Cesar, demonstra que, entre várias dicotomias encontradas em sua obra, duas são essenciais: a verdade *versus* a ficção e a confissão *versus* o fingimento. Em verso de *Antigos e Soltos*, Ana Cristina Cesar escreveu “A intimidade era teatro”. Dessa maneira, fazendo o poema mentir, mesmo quando diz confessar a verdade, Ana Cristina Cesar mistura realidade, com uma crítica dura às circunstâncias históricas, e ficção, demonstrando uma reação política e poética ao contexto de repressão da época. No final do poema, a figura dos pais é invocada, para que tanto o libertário (culpado),

quanto o opressor (acusador), fossem punidos: “Meus pais/ Me espanquem/ E aos cavalões também”.

A atuação política de Ana Cristina Cesar nesse contexto autoritário, diz Moriconi (1996), se faz notar por ter integrado uma geração de poetas – a geração marginal – que não apenas escrevia versos, mas que eram intelectuais e participavam ativamente da vida política. A poesia de Ana Cristina Cesar dialoga com vários textos da tradição literária. A geração setenta, de Ana Cristina Cesar, viveu na/a universidade e assistiu o fim de todas as utopias da década de sessenta. Moriconi (1996, p. 14) afirma que foi uma geração que recebeu a revolução pela televisão e que Ana Cristina Cesar tinha atitude reflexiva em relação a sua poesia, era uma “poeta-crítica”, uma “poeta-que pensa” (Moriconi, 1996, p.13).

O seu papel, enquanto mulher, intelectual e poeta, também é marcado pelo engajamento em relação à questão feminina, tanto pela via da crítica acadêmica, jornalística quanto pela produção literária. Em depoimento (1983, p.256), Ana Cristina Cesar, ao falar sobre a literatura feminina e a escrita feminina, defende sua opção pelo diário e pela carta, por serem o tipo de escrita mais imediato a que se tem acesso e diz “Você está também de olho num interlocutor.” (1993, p. 257) e “Então você vai escrever um diário para suprir esse interlocutor que está te faltando. Você está precisando loucamente confidenciar umas tantas coisas” (1993, p.257). Sobre a atuação das mulheres, Ana Cristina Cesar diz:

Mulher, na história, começa a escrever por aí dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever para o jornal. Historicamente, séculos passados, quando a mulher começa a escrever numa esfera muito familiar. E a gente começava a escrever também numa esfera muito familiar. Todo mundo terá essa experiência. (1993, p.257)

Moriconi (1996, p. 108), ao discorrer sobre os embates de gênero em Ana Cristina Cesar, assegura que para a poeta “a identidade é texto”, daí pensamos que também sua luta política é texto. Seus poemas revelam a negociação e o conflito intermináveis entre o masculino e o feminino e em estado de luta em relação a todo autoritarismo. Na poética de Ana Cristina Cesar, é “na tensão entre o diário da adolescente e as memórias da velha sem ilusões, forja-se o discurso poético” (1996, p.107). Ana Cristina Cesar é uma poeta mulher, que fala de mulheres, num contexto de violência ditatorial articulado ao imaginário histórico patriarcal. Para Moriconi (1996, p. 107), não é possível amarrar o texto poético de Ana Cristina Cesar a um único projeto de identidade feminina, mas seus textos demonstram embates de gêneros que se dão pelo forjamento e pelo “travestismo” (1996, p. 108). Dessa maneira, embora Ana Cristina Cesar não estivesse envolvida diretamente em partidos ou

demais organizações políticas revolucionárias, tinha uma atuação vigorosa no debate em torno da resistência ao regime, tanto na imprensa menor ou marginal quanto na universidade.

Marcos Napolitano, em *1964 – História do Regime Militar Brasileiro*, assegura que a tortura construiu um “círculo do medo”, pois os militantes envolvidos com a causa revolucionária, caso fossem pegos, estavam sujeitos à prisão, à tortura, à morte e ao desaparecimento. Corpos de prisioneiros sumiram do mapa após incineração, esquartejamento e outras fórmulas da repressão. Enquanto isso, a ditadura criava “falsas pistas” para que os familiares mantivessem a busca por seus desaparecidos com a esperança de reencontrá-los. Para o autor, essa foi a invenção mais perversa da repressão: a eterna “ausência-presença” do desaparecido. Sem corpo, sem luto, apenas um ciclo de memória sem fechamento. Para o autor, a tortura não era utilizada apenas para extrair informações do inimigo, mas também uma forma de destruição da sua subjetividade. Vejamos:

A tortura invade esta subjetividade tão plena de certezas e de superioridade moral para instaurar a dor física extrema e, a partir dela, a desagregação mental, o colapso do sujeito, o trauma do indizível. É claro, muitos militantes passaram pela tortura e, em princípio, não submergiram como sujeitos nem como militantes. (NAPOLITANO, 2013, p.140)

Em *Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa*, encontramos um poema “pronto e rejeitado” em que Ana Cristina Cesar elegeu a temática do medo. Esse sentimento é desenvolvido no poema e consideramos que tanto pode fazer referência a essa atmosfera de medo que circundava a sociedade como também pode estar relacionada às questões íntimas do eu-lírico. Em outros poemas, Ana Cristina Cesar discorre sobre o medo de escrever, que tanto pode estar ligado ao medo comum no período ou à própria relação com a escrita. Vejamos a seguir:

atrás  
dos prédios adivinho a sombra  
da lua baça presa no concreto  
dança e voo imóvel sobre o medo  
e o teto inexistente na cidade

atrás  
do duro sonho de edifícios  
passa um feto de satélite  
descubro o duende difícil intercalado  
e doo em mim ao projetar o tédio sobre a festa  
feita em pedra de luz da noite casta

e onde se quebra o vasto peso do projétil  
o leite em lua deita indiferente  
ausência gasta  
entre o tátil que me perde sem perder-me  
e o verme louco da vontade

me afasto percebendo toda inútil  
a gorda mancha esvaziada  
talvez desconhecendo o medo vivo  
deixe indelével um rastro na calçada.

(2013, p. 337)

Diante da repressão ostensiva e do cenário de terror criado pela possibilidade da perseguição, tortura e assassinato, o eu-lírico adivinha atrás dos edifícios o sonho e a lua baça que voa e dança numa cidade sem teto. A sociedade sem proteção é sinalizada em “e o teto inexistente na cidade”. O sentimento de medo se faz na relação com a observação da lua, quando também o místico (como salvação?) pode ser descoberto: “descubro o duende difícil intercalado/ e doo em mim ao projetar o tédio sobre a festa”. Os vocábulos “projetar”, “projétil” e “tátil” fazem referência a uma subjetividade que se movimenta e, de certo, se territorializa a partir do clima de tensão e medo criado pelos militares. Em Ana Cristina Cesar, o desejo é uma diferença como poeta, traço marcante de sua escrita: o eu-lírico afirma “e o verme louco da vontade”. Seu discurso poético é agenciado por um contexto autoritário e o afeto do medo nasce dessa relação. Apesar do sentimento do medo, o eu-lírico finaliza: “me afasto percebendo toda inútil/ a gorda mancha esvaziada/ talvez desconhecendo o medo vivo/ deixe indelével um rastro na calçada.”. O eu-lírico se afasta, mas deixa rastro, fruto do desejo, talvez por desconhecer o medo vivo. Regina Helena Sousa da Cunha Lima (1993) assegura que a tessitura textual do desejo na escritura poética de Ana Cristina Cesar é entendida como fonte de semiose: “Viagem através dos tempos/ espaços do planeta, via o cosmos do seu próprio desejo, se deslocando sem parar, volta ao destino pelas mãos do desejo de sua escritura” (1993, p.238).

Diante da repressão política, outro aspecto que agiu como uma das garantias de funcionamento da ditadura civil-militar no Brasil foi a ampliação da ação da censura. A censura de cunho moral já existia desde 1940, reprimindo todas as manifestações que fossem

vistas como atentado à moral e aos bons costumes. Desde aquela época, a censura moral já existia no teatro, no cinema, na música, e a partir da década de 50, na televisão. No entanto, a partir de 1960, além da censura ter sido ampliada, também a censura política atingiu a sociedade. A censura prévia alcançou sobretudo a imprensa, que contava com a presença da figura do censor e com a lista dos temas proibidos.

A censura foi um acordo mantido em segredo, no entanto não ocultado, uma vez que atingiu todas as áreas da cultura – o teatro, a música, o cinema, a literatura, a imprensa, etc. – sem apresentar uma única prática em seu conjunto de ações. A Doutrina de Segurança Nacional estabeleceu as diretrizes, como, por exemplo, a impossibilidade de qualquer camada da sociedade divulgar críticas ao sistema de censura. Dessa forma, o privilégio foi estabelecido sempre em relação à manutenção das regras relacionadas ao que consideravam a boa moral e os bons costumes.

A ditadura militar brasileira chegou ao fim após um processo longo, até a posse do presidente civil, em 1985. A Campanha pela Anistia, cujo lema era “anistia ampla, geral e irrestrita”, também foi um dos episódios importantes para a transição democrática. Marcada por articulações entre forças de direita e de esquerda, para que tanto militares quanto presos políticos fossem anistiados de seus crimes, a luta pela aprovação da Lei da Anistia acirrou ainda mais os embates políticos. De acordo com a discussão contida em *Anistia Ampla, Geral e Irrestrita. História de uma luta inconclusa* (RODEGHERO, DIENSTMANN, TRINDADE; 2011), a anistia no Brasil acabou gerando um sentido próprio, mostrando como a anistia no Brasil, a depender do seu contexto e do autor, já foi usada tanto para esquecer como para lembrar, tanto para perdoar como para sentir-se no direito de não perdoar, tanto para devolver direitos, como para suprimir direitos. Uma das obras a que recorreremos para realizar um panorama da cena cultural durante os anos da ditadura militar no Brasil é *Cultura Brasileira - Utopia e massificação (1950 – 1980)* (2001), de Marcos Napolitano. O autor percorre o contexto da cultura desde o Brasil dos anos 50, desejoso de modernidade, até os “anos de chumbo”. Para Marcos Napolitano, entre os anos de 1960 e 1967, “a cultura esteve a serviço da revolução”. Os Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) tiveram um papel fundamental no sentido de articulação entre arte e vida política. A política cultural desses centros funcionava no sentido da politização e pelo fim da alienação das massas, inspirados nas ideias comunistas. A arte engajada era a meta, mesmo que para isso sofresse qualquer prejuízo de ordem estética.

Os anos sessenta foram marcados por uma nova proposta de música popular com o surgimento de uma bossa nova engajada. O cinema assistiu a criação de uma nova linguagem cinematográfica, o Cinema Novo, diferente de tudo que tinha sido visto até então, e o teatro não seria mais o mesmo depois da encenação dos espetáculos *Opinião* e *Arena conta Zumbi*. O cenário pós- golpe 64 refletia um contexto cultural de forte contestação política e social, em que as práticas culturais e artísticas passaram por um processo amplo de uma nova crítica ideológica e estética.

No entanto, o ano de 1968 é que demonstrou ao mundo uma revolução cultural e comportamental, em vários sentidos. De acordo com Marcos Napolitano, no Brasil, o Tropicalismo foi o símbolo do radicalismo cultural observado naquele período. O tropicalismo representou um caleidoscópio cultural, um hibridismo defendido no campo da cultura, por uma mistura de todas as formas e ideias, do arcaico ao moderno, do nacional ao estrangeiro, do popular ao erudito. Os problemas sociais ou nossas características nacionais foram postos em cena de modo carnavalesco e crítico, pois já não se buscava soluções, mas um grande “caldeirão tropicalista”. Nesta “caldeirão”, nossos males se encontravam misturados com todos os nossos planos de progresso e modernização. O recurso ao deboche e à fragmentação, a estética da agressividade ou do mau gosto, a crítica à classe média brasileira, a incorporação da linguagem midiática alienada, todos esses aspectos fizeram do Tropicalismo um movimento síntese do radicalismo cultural brasileiro em 1968. Nesse panorama cultural, os afetos e as emoções na cena pública também podem ser compreendidos como o principal motivador a pôr em cena essa ebulição cultural, afinal, a criação artística captura sentidos importantes quando tudo gera movimento e sentimento. Ana Cristina Cesar escreveu o seguinte trecho de um poema-diário:

13 de setembro de 1977

Voltar a escrever enfrentar o fantasma do gênio outra vez. Sonhar que é uma falsa grávida. Dia do parto hora de cagar, não aguento mais de vontade. O pescoço lateja e dá enjoo. “Estrutura histérica”, grita a fada madrinha. Tonta de pescoço, pedaços apavorantes nos quartos: mortos, duplos, monstros, mãos, Batmacumba. O lado do terror do tropicalismo. Terno, térmico, terror-tropicalismo. Meus pedaços trabalham detachados, olho pra mão, pra letra, pra perna, pros dentes escovados.

(2013, p. 378)

A “falsa grávida”, criadora do novo, e “falsa”, porque nada de novo se cria, é a imagem do terror tropicalista. O movimento que “bagunçou” a cultura, misturou tudo, e

resultou no alerta dado pela fada madrinha: “Estrutura histérica”. Por sua vez, a sensação e o afeto se intensificam mutuamente, ambos sempre em movimento: “Tonta de pescoço, pedaços apavorantes nos quartos: mortos, duplos, monstros, mãos, Batmacumba”. O afeto, enquanto a capacidade do corpo para afetar e ser afetado ou o aumento ou a diminuição da capacidade do corpo para atuar ou se conectar, termina por “detachar” o próprio corpo: “Meus pedaços trabalham detachados, olho pra mão, pra letra, pra perna, pros dentes escovados”. O ato da escrita, que também é corpo, é também o enfrentamento do fantasma do gênio. O ato da escrita, resultado do forte desejo e necessidade corpóreas, é também identificado com a figura da mulher que pari: “Dia do parto hora de cagar, não aguento mais de vontade”. O escritor necessita da coragem para construir seu discurso, encarando todos os efeitos que podem atingir o próprio corpo: “O pescoço lateja e dá enjoo”. Toda essa atmosfera já era o prenúncio de que, após o AI-5, com o aumento da censura e da repressão, a década de 70 assistiria uma virada política e cultural.

Mesmo com vários artistas sendo presos ou exilados, a categoria ganhou um público entre os estudantes universitários, que garantiu sua atuação. Dois caminhos possíveis de engajamento se apresentaram: o desbunde ou a luta armada. A geração desbundada e a guerrilheira se caracterizaram por atuarem numa perspectiva minimalista de transformação política e social. As utopias revolucionárias da década de sessenta chegaram ao fim e, durante a década de setenta, a ideia passou a ser agir de modo subterrâneo, e assim paulatinamente, ir minando a estrutura do sistema (PEREIRA, 2005, p. 90). Ao mesmo tempo em que isso acontecia, os anos setenta no Brasil assistiam à expansão da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. Uma parte da geração do desbunde dos anos setenta se reuniu nas comunidades hippies. A cultura de “paz e amor”, assumida pelos hippies, defendeu princípios e valores inconciliáveis com a maioria dos valores da sociedade capitalista (NAPOLITANO, 2001). O uso de drogas, o autoconhecimento, o amor livre, a ligação orgânica entre vida e trabalho, a solidariedade, o cuidado com a natureza, estes fatores, entre outros, foram as bandeiras dessa geração. Enquanto isso, os membros das guerrilhas urbanas e rurais militavam pela utopia revolucionária por meio da conscientização do povo e com a esperança da possibilidade armada de derrocada do regime.

Nesse contexto, a literatura brasileira dos anos 70 buscou alternativas de produção e circulação de suas obras, ao lado do circuito conhecido das editoras comerciais. Na poesia, Carlos Alberto Messeder Pereira (2005) destaca que a poesia marginal valorizava o autor no seu papel de produtor, de tal forma que, ao participar de todas as etapas da produção, desde a

criação até sua distribuição, assumia o sentido como algo fundamental, transformando a experiência literária numa experiência totalizadora. Essa dinâmica produtiva especial resultava em “mercadorias romântico-artesanais”, produzidas de modo independente, na maioria das vezes nos mimeógrafos de suas residências.

A busca do sentido colocava o escritor diante de uma contradição: era um produtor de um bem simbólico marginalizado, mas, ao mesmo tempo, de um bem material, ou seja, de uma mercadoria a ser vendida. As questões associadas à arte e ao mercado suscitaram debates entre os escritores, mas o interesse maior era por seguir um esquema independente de produção. Pereira cita três características da poesia marginal produzida no período: o antitecnicismo, o antiintelectualismo e a politização do cotidiano. O termo “marginal” foi utilizado para nomear uma produção poética produzida e distribuída fora dos circuitos das editoras e distribuidoras existentes no mercado.

Marcos Napolitano, sobre a “febre” que representou a poesia marginal entre o público, interessado em cultura independente:

Os sinais de vitalidade e presença da poesia jovem brasileira eram muitos: dezenas de revistas literárias artesanais em praticamente todos os estados brasileiros, pequenas editoras caseiras, feiras poéticas e outros eventos, grupos especializados em *happening* e declamação – como o Nuvem Cigana, no Rio de Janeiro, e o Poetasia, em São Paulo. (2006, p.126)

Na imprensa e na literatura, Carlos Alberto Messeder Pereira considera que a grande novidade da década de setenta foi a criação dos modos alternativos de produção. Com a inspiração vinda da contracultura dos anos 60, termos como “independente”, “marginal”, “underground” passaram a fazer parte do vocabulário dos jovens produtores e consumidores em todas as áreas da cultura. Uma imprensa alternativa, conhecida como “imprensa nanica”, por conta do formato menor em relação aos jornais oficiais, circulava de modo independente ao sistema. Os jornais *O Pasquim*, *Opinião* e *Movimento*, representativos desse conjunto de publicações, eram formados por um grupo de artistas e intelectuais de esquerda e tinham um público fiel interessado em suas ideias progressistas. É preciso salientar que o clima de abertura política do final da década e a expansão considerável da indústria cultural permitiram um novo debate sobre os modos de produção da cultura, fazendo surgir propostas alternativas ao sistema vigente.

Pereira assegura que a poesia marginal nos anos setenta possuiu duas grandes vertentes. De um lado, os poetas que produziram textos valorizando os temas do cotidiano.

Entre esses, era bastante comum o uso da linguagem coloquial e despojada, inclusive com o uso recorrente dos palavrões. Do outro, aqueles poetas que se dedicaram à experimentação das vanguardas. Em grande medida, estes últimos aderiram às novas ideias do concretismo, concentrando seus trabalhos na possibilidade da investigação em torno da visualidade do poema.

Ana Cristina Cesar participou ativamente dessa cena, mas tinha suas divergências. Vejamos, Ana Cristina Cesar escreveu o poema a seguir:

**poeminha-minuto**

**(para ir de encontro às leis do grupo)**

eu te chamei de sacana porque tenho ciúmes  
dos catorze versos você fez  
neste fim de semana.

**a lei do grupo**

“todos os meus amigos  
estão fazendo poemas-bobagens ou poemas- minuto”

**no cais outra vez**

O namorado se retira uma semana e produz catorze poemas de qualidade. Deixa publicados dois livros e parte pra Europa com um terceiro embaixo do braço. Certamente lá produzirá o quarto. E eu que não produzo nada mordo as cordas a âncora e uma seca na goela.

(2013, p. 333)

Ao se referir aos poemas-bobagens ou aos poemas- minuto, Ana Cristina Cesar critica sua geração, antiintelectual e espontânea. Embora a poeta fosse também vinculada a esse tipo de linguagem, tinha grande apreço pelos textos da tradição literária. Além de dialogar com Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto de Campos, Jorge de Lima, Cecília Meireles, entre diversos outros escritores brasileiros, Ana Cristina Cesar, que também era tradutora, dialogava com Sylvia Plath, Katherine Mansfield, Emily Dickinson, entre outros autores estrangeiros. Dentre os pontos de contato da poeta com a geração marginal, de

acordo com Maria Lúcia de Barros Camargo, notamos a perspectiva intertextual presente nos seus textos, que resulta numa postura anti-experimentalista. Camargo discorre sobre a relação de Ana Cristina Cesar com a geração marginal:

Inserida em seu contexto, Ana também se vê às voltas com a problemática do texto confessional, da autobiografia inscrita nos limites entre a confissão e a literatura. Olhando de viés para seu próprio tempo, Ana Cristina cria seus “diários mentirosos”, num pastiche irônico dessa poesia de “papo-geracional”. (...) Todos esses elementos fazem com que a poesia de Ana Cristina ocupe um espaço à parte no contexto da geração dos anos 70: um espaço marginal, no sentido de estar nas margens, nos limiares. (CAMARGO, 2003, p.45)

Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de viagem*, considera que a literatura marginal surgiu muito mais como uma rejeição ao sistema, ou seja, como deflagradora de espaços alternativos de expressão, do que, propriamente, por interesse direto de luta e oposição. Para a autora, grande parte dos poetas tinha “o descompromisso como resposta à ordem do sistema” (HOLLANDA, 2004, p.111). Uma poesia caracterizada pela consagração do “binômio arte e vida” (2004, p.111), de modo que o presente, o instante, era o que mais importava, e nele estava a radicalidade da transgressão. O coloquialismo do “aqui e agora”, da experiência do presente, em contraposição aos planos do futuro, contribuía para a luta contra a ideologia capitalista, para a qual, como sabemos, a ordem é o infundável planejamento do amanhã.

Hollanda afirma ainda que enquanto os poetas modernistas transformaram o cotidiano em poesia e, portanto, em procedimento literário, os poetas marginais criaram outro recurso: poetizar o cotidiano. Notava-se entre os poetas marginais a ausência de um projeto literário discutido em grupo. Apesar da afirmação do poeta Cacaso, que disse ter a impressão de que sua geração escreveu um grande “poemão”, escrito por várias mãos, Heloisa Buarque de Hollanda considera que a postura antiintelectualista dessa geração e a ausência de um projeto coletivo formalizado, foi sua maior “força subversiva”.

Na década de setenta, Heloisa Buarque de Hollanda lançou a antologia intitulada *26 poetas hoje* (1998), em que buscou reunir poemas dos escritores dessa geração, sobretudo os moradores do eixo Rio-São Paulo. Entre os vinte e seis poetas – Torquato Neto, Cacaso, Chacal, Waly Salomão, Francisco Alvim, Vera Pedrosa, entre outros – Ana Cristina Cesar aparece, com seis de seus poemas. Na “Introdução”, a organizadora diz que a poesia entrou na moda e com ela a “desierarquização do espaço nobre da poesia” (1998, p. 80). A poesia deixou de ser vista como difícil e se tornou disponível para qualquer interlocutor.

De acordo com Sússekind (1985), Ana Cristina Cesar não exerceu esse papel de passar seus livros de “mão em mão”. Para a autora, Ana Cristina Cesar e Ítalo Moriconi foram inteligentes por perceberem precocemente as ambiguidades que viveriam os marginais. Ana Cristina Cesar foi convidada a publicar, pela Editora Brasiliense, e não hesitou. Desde então, os cerca de “500” conhecidos das suas respectivas obras passariam para dez, quinze mil pessoas. (SÚSSEKIND, 1985, p.122)

Marcelo Ridenti, no capítulo do livro *Brasilidade revolucionária*, intitulado *Brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento: os anos rebelde e sua herança*, discute a questão do nascimento de um imaginário crítico na esfera dos sentimentos nas décadas de 60 e 70. O autor considera que esse imaginário era caracterizado por uma estrutura do sentimento “romântica-revolucionária”. O ideal do socialismo, a busca da identidade nacional marcada pelo mito do encontro com o autêntico homem do povo, fez com que, durante este período, as utopias revolucionárias estivessem no cerne da nossa brasilidade.

Com a instauração do AI-5, em 1968, houve um declínio dessa estrutura de sentimento. A partir da década de 70, houve uma substituição do discurso nacional popular da década de 60 por um discurso da indústria cultural. Ridenti afirma que, nos anos 60, o que era utopia, encontrou um novo lugar na ideologia nos anos 70, ou seja, saiu de cena a revolução, para que, a indústria cultural continuasse atuando com a proposta da defesa de uma brasilidade.

Nos poemas de Ana Cristina Cesar, observamos a necessidade do senso de pertencimento e de comunidade. No entanto, se há uma utopia revolucionária em seus escritos, essa perpassa muito mais pela superação dos dilemas íntimos, próprios do homem moderno, do que pela superação dos dilemas sociais. Os poetas militantes revolucionários preocupavam-se com o sofrimento do próximo e em denunciar as condições de vida precárias do povo, com o objetivo de ruptura e transformação social. Como aponta Ridenti (2004, p. 96), referenciando Gilman (2003), esses poetas tinham uma “prática estética politizada”, já que a ideia era colocar a estética a serviço do político. Já em Ana Cristina Cesar, observamos uma “prática política estetizada”, sem atuação direta em militância política partidária ou ortodoxa, mas criando e transformando o mundo pelos mecanismos da arte. Ana Cristina Cesar se envolvia intensamente nos debates políticos das redações da imprensa menor e marginal. Como observamos em alguns de seus versos: “Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência./ Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante.” (2013, p. 68).

Com o fim de tratarmos sobre as subjetividades, Félix Guattari ressalta que as subjetividades não podem ser naturalizadas, pois são produzidas pela história. De acordo com o autor, o sistema capitalista produz suas subjetividades através dos “agenciamentos de enunciação”, e é o descentramento entre sujeitos, ao mesmo tempo agentes individuais e agentes sociais, que resulta no funcionamento das “máquinas de expressão” que podem ser

tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, ou seja, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagem e de valor, modos de memorização e de produção de ideias, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos e assim por diante).(GUATTARI, 1986, p.115)

A expansão da indústria cultural – música, televisão, cinema, etc. –, no Brasil, na década de setenta, testemunhou a compressão e a simultaneidade de espaço e tempo nunca antes vivenciados. O desenvolvimento da tecnologia, das mídias, terminou por gerar uma massificação cultural, resultado dos agenciamentos coletivos de enunciação, mas também permitiu o questionamento dos paradigmas de estabilidade no campo da cultura e da política. Isso foi resultado, provavelmente, do que se sentia naquelas circunstâncias do regime autoritário, além de somente do que se passava na esfera do pensar. Ana Cristina fez dessa cena um estado de crítica e luta. No poema abaixo, o sugestivo título “Flores do mais”:

devagar escreva  
uma primeira letra  
escrava  
nas imediações construídas pelos furacões  
devagar meça  
a primeira pássara  
bisonha que  
riscar  
o pano de boca  
aberto  
sobre os vendavais;  
devagar imponha  
o pulso que melhor  
souber sangrar  
sobre a faca

das marés;  
devagar imprima  
o primeiro  
olhar  
sobre o galope molhado  
dos animais; devagar  
peça mais  
e mais e  
mais

(2013, p. 209)

Nesse poema nota-se a necessidade de interlocução do eu-lírico com o leitor. Os verbos no modo imperativo – “escreva”, “meça”, “imponha”, “imprima”, “peça” – expressam que o eu-lírico utiliza o recurso da ordem, também pelo viés do aconselhamento, para o enfrentamento e combate de uma realidade opressora. A sensação de aconselhamento está em “devagar”, mas mesmo assim, ao invés de conselho, talvez seja uma ordem cuidadosa, reticente, prudente, como uma receita sobre o que fazer: com o uso de (verbos) e de que modo (advérbios), como observamos nos versos “devagar escreva”, “devagar meça”, “devagar imponha”. De qualquer forma, o eu-lírico solicita o interlocutor. Silvano Santiago considera a poética de Ana Cristina Cesar como uma poética em constante travessia para o Outro. Afirma o autor: ao escrever poesia, Ana nomeia o leitor e “indica o melhor lugar na sala para apreciar convenientemente o som” (SANTIAGO, 2002, p. 53). Santiago assegura:

Para Ana, o leitor é “singular” e “anônimo”. O poema de Ana Cristina Cesar, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal, porque necessariamente anônimo. (...) Singular e anônimo o leitor, ele não é de todos como também não é uma única pessoa. (SANTIAGO, 2002, p. 53).

Observamos ainda que prevalece o afeto da esperança no poema acima, que se dá pelo viés da ordem. O título do poema, “Flores do mais”, permite o intercâmbio do aspecto primaveril, positivo, que as flores representam, com a noção de coletividade. Portanto, “flores do mais” seriam “flores do coletivo”? Podemos considerar que a alusão às “flores do mais” pode representar a ideia de que o *socius* tem intrinsecamente a capacidade de produzir esperança, e, portanto, em sua natureza existe a potencialidade de transformação do mundo. Podemos pensar que se trata também de um pastiche do famoso livro “*As flores do mal*” de Charles Baudelaire. Enquanto Baudelaire, de quem Ana Cristina Cesar era leitora, reflete sobre a modernidade, a poeta demonstra o mal do autoritarismo como antítese do “mais” do coletivismo, ou seja, do outro, do leitor. No poema “flores do mais”, o afeto da esperança

desmonta a passividade e potencializa o agir, uma vez que problematiza a relação entre o eu e o outro, ao convocar o interlocutor para a ação transformadora.

De acordo com Ivonne Bordelouis, o afeto da esperança constitui uma paixão alegre (2007, p.139), sendo assim, é também potencializador de um estado de luta. No poema acima, notamos que Ana Cristina Cesar entrelaça o sentimento da esperança com o sentimento de amarra e dor do momento histórico. Podemos conferir uma combinação entre natureza e cultura, se nos ativermos à escolha dos vocábulos. De um lado, palavras que sugerem a referência ao contexto histórico: “letra escrava”, “imediações construídas pelos furacões”, “pano de boca”, “vendavais”, “pulso que melhor souber sangrar”, “a faca das marés” e “galope molhado dos animais”. Em seguida, se separarmos esses vocábulos em dois grupos, notaremos o arranjo poético entre natureza e cultura. Os termos referenciando o aspecto natural: “imediações construídas pelos furacões”, “vendavais”, “faca das marés” e “galope molhado dos animais”. Por outro lado, os vocábulos que referenciam o aspecto cultural, isto é, a vigência de um regime de governo ditatorial: “letra escrava”, “pano de boca”, “pulso que melhor souber sangrar” e “faca”. A referência à natureza e, portanto, às forças irracionais dos vendavais, das marés e dos furacões, faz com que notemos o quanto o sistema repressivo, pertencente ao campo da cultura e, portanto, ao espaço do poder, se dá, nesse poema, pela associação com as forças irracionais da natureza. No entanto, a ditadura não deve ser vista como articulada ao irracionalismo, uma vez que muita técnica racional foi utilizada nos métodos da repressão, como também em Auschwitz, por exemplo. Em toda ditadura, a racionalidade dos métodos e técnicas repressivas, associada à irracionalidade das ideias que submetem o humano e que desconsideram o valor ético da vida, criam os processos maquínicos de enunciação, em nada irracionais, a que se refere o pensador Félix Guattari.

O poema “Flores do mais” é escrito com rigor formal, ao optar por utilização de rimas e construção dos versos. Já que se trata de uma ordem, a poeta opta pelo rigor da forma. Nos versos “Devagar escreva/ Uma primeira letra/ Escrava/ Nas imediações construídas pelos furacões”, a letra escrava representa a perda da liberdade de expressão, comum naquele contexto, e assim, a crítica à perda da liberdade do discurso. A letra escrava, a escrita escrava, a representação e a *mimese* passam a ser vistas como passíveis de serem escravizadas. Escravidão de um todo cultural que se faz natureza opressora representada pelas próprias mãos da poeta.

Observa-se na cena do poema o sujeito que ordena, o eu-lírico, e o seu interlocutor, o leitor. A potência de dois sujeitos, portanto: aquele que ordena e aquele que é ordenado. Pelo ordenamento ou aconselhamento e pela oportunidade da interlocução, a poesia adquire a potência de constituir instrumento de resistência e mudança política e social. No final do poema, os versos “[...] devagar/ Peça mais/ E mais e/ Mais”, apresentam o advérbio “mais”, que representa tanto quantidade quanto intensidade, intensificado pelo uso da conjunção aditiva “e”. O que interrogamos é qual a razão pela qual a poeta terminou o poema utilizando o verbo “pedir”, uma vez que anteriormente utilizara verbos que sinalizavam uma atmosfera de luta, como “imprima”, “imponha”, “escreva”, mas, ao final, concluiu o poema com o verbo “peça”. Parece que na raiz do afeto da esperança e o incentivo à ação categórica, existiu a confluência de outros sentimentos como o medo, o cuidado, a proteção e a pacificidade. Foi, portanto, uma saída pacífica, a proposta final do eu-lírico?

Félix Guattari, ao tratar da produção da subjetividade, afirma que a subjetividade é muito mais produzida por uma variedade de instâncias do que apenas por uma delas. Dessa forma, concorrem para o engendramento da subjetividade tanto as instâncias individuais, quanto as coletivas e institucionais. Não há a obrigatoriedade de uma hierarquia entre essas instâncias, nem qualquer fixidez ou causalidade. Nem mesmo deve-se esperar que os movimentos de subjetivação concorram para qualquer projeto emancipador. A história contemporânea reivindica singularidades subjetivas. Um exemplo desse tipo de reivindicação são as questões referentes à nacionalidade e ao uso da língua (para Guattari, as “querelas linguísticas”). Por um lado, podem representar “liberação nacional”, mas por outro, “reterritorializações conservadoras da subjetividade” (GUATTARI, 1992).

Nesse sentido, mesmo as utopias revolucionárias típicas de uma década ou geração podem concorrer para o conservadorismo na produção da subjetividade. O autor considera que a contemporaneidade vive a ambivalência entre a necessidade de manutenção de tradições arcaizantes, ao mesmo tempo em que convive com todas as produções semióticas do *mass media*, da informática, da telemática, da robótica, etc., isto é, das aspirações tecnológicas. As novas tecnologias articuladas aos agenciamentos de enunciação, tanto podem gerar a homogeneização da subjetividade quanto sua heterogeneidade. É Guattari quem assegura que “Criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta que dispõe” (GUATTARI, 1992, p.17).

Encontramos na obra de Ana Cristina Cesar uma larga preocupação com a metalinguagem, de modo que a criticidade referente ao ato de escrever está sempre presente. Ana questiona a tradição, deforma os gêneros literários, subverte a linguagem, traz para a escrita a linguagem do *mass media*, mas a tradição continua ali, já que não pode fugir às modalidades da escrita, a prosa ou a poesia, ou aos gêneros, o epistolar, o diário, o bilhete, entre outros. No entanto, Ana Cristina Cesar escolhe a hibridização entre gêneros, entre prosa e poesia, que resulta numa heterogeneidade singular de sua subjetivação. Por isso, ainda para Guattari, a definição provisória que propõe para a subjetividade é “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p.19).

Com o fim de relacionar a escrita poética de Ana Cristina Cesar com uma determinada política de subjetividade, torna-se importante considerar que em determinado contexto social a subjetividade ora se individua e ora se faz coletiva. Quando o indivíduo se posiciona em suas relações sociais, em contextos de alteridade, temos a individuação da subjetividade. Em outro momento, quando o indivíduo se conecta ao coletivo, isto é, ao *socius*, sua subjetividade deriva muito mais de uma “lógica dos afetos” (GUATTARI, 1992, p.19-20).

Vejamos no poema abaixo essa subjetividade segredada, em que o eu-lírico mantém seus segredos guardados a “sete chaves”, aquilo que qualquer indivíduo tem de mais íntimo e que constitui sua singularidade: o arcabouço dos seus segredos.

#### **Sete chaves**

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história  
passional que guardei a sete chaves, e meu coração bate incom-  
passado entre graufrettes. Conta mais essa história, me conse-  
lhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou tocada  
pelo fogo. Mais um roman à clé?

Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.

Nem te conheço.

Então:

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

(2013, p.81)

No título do poema, “Sete chaves”, a poeta faz uma alusão ao segredo que será contado para um interlocutor – desconhecido como leitor e como clandestino – em um contexto autoritário e de censura. No entanto, ao mesmo tempo em que é contado, é como se continuasse segredo, com o uso da forma cifrada, elíptica, como suas frases cheias de interstícios e não-ditos. A voz feminina, sobre a emancipação do feminino, adverte: “Não sou dama nem mulher moderna”. O ser feminino parece estar incerto entre duas direções, mas não é retratado nem como tradição arcaizante (dama), nem como modo de ruptura (mulher moderna), talvez a combinação dos dois. O poema é íntimo e coletivo ao mesmo tempo, fala do indivíduo e da sociedade ao mesmo tempo. É afeto social e política estetizada ao mesmo tempo. Nos versos “É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso/e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de/ seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas”, observamos o desejo de apagamento dos seus monumentos, que podemos considerar como a relativização do valor das tradições. Podemos considerar também o apagamento dos monumentos da ditadura, de seu poder arbitrário, mas não tentando para o desbunde, pois passa o ponto e as luvas para que o leitor faça sua escolha. A festa a que Ana se refere, de onde tira os versos, é a festa da escrita? Da linguagem? Da pátria? Do chá? Talvez de todos os lugares, mas apaga seus pecados, leves, suaves, “de seda”, “com arbítrio silencioso” e com origem que não confessa.

Anitta Costa Malufe discute como Ana Cristina Cesar sustenta a sensação de segredo em sua obra, recorrendo à hibridização das formas literárias. Embora não exista uma constância, a poeta produziu poemas mais construídos, de acordo com os padrões da poética, já outros são diários, cartões postais, etc. Com o recurso da hibridização, Ana Cristina Cesar opera a subversão do verdadeiro e do falso e a sensação de segredo resulta desse processo: “há algo íntimo em jogo, há um segredo do qual estamos participando, olhando pelo buraco da fechadura; (...) este segredo está presente, mas não está sendo dito, ele está aí mas na verdade não está revelado” (MALUFE, 2012, p.8).

De acordo com Malufe, Ana Cristina Cesar não quis “escancarar a intimidade” e o cotidiano, como os poetas da sua geração. A poeta escolheu o procedimento de “ataque ao significado”, utilizando os procedimentos de escrita como o corte-cinematográfico, a saturação, o enxerto e a subtração, ou seja, “ir esburacando o texto” (2012, p.13). Assim, sua estratégia discursiva foi uma quebra do sujeito da enunciação como instância unificadora do enunciado, ao optar pela presença de um segredo literário ilimitado. Para Malufe, atacar o

significado é abalar o sujeito, “fazendo o segredo persistir e nos jogando nesta zona de suspensão dos significados” (2012, p.18).

Interessante observar que encontramos um único poema em que Ana Cristina Cesar se refere à revolução. Este poema se encontra publicado no livro *Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa*, lançado com curadoria do seu amigo Armando Freitas Filho, vinte e cinco anos após sua morte. O poema estava pronto e foi excluído por Ana para publicação. Consideramos esse um dos principais poemas em que o eu-lírico demonstra explicitamente sua preocupação com o *socius*, com o coletivo e com a revolução:

Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe. Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha... Escureciam as esquinas e o vento uivando... Saí com júbilo escolar nas pernas, frases bem compostas de pornografia pura, meninas de saio que zumbiam nas escadas íngremes. Galguei a ladeira com caretas, antecipando o frio e os sons eróticos povoando a sala esfumaçada. \*

- Somente uma transformação radical da infraestrutura econômica produzirá novas relações entre os homens, e conseqüentemente entre homens e mulheres!

- Não senhor! A revolução não acontecerá apenas num dia remoto, mas é um processo a se desenvolver a cada dia em cada ato da vida cotidiana! Interferência do rapazinho inteligente: Mas como essa consciência nova ultrapassa a experiência individual para virar projeto social? Como traduzir a consciência da necessidade de relações interpessoais novas em uma ação organizada de mudança social radical?

E o projeto político-literário. Despoetizar a escrita feminina. Suprimir o mito do sexto sentido, da doce e inefável poesia feminina. A falsa grávida com gases.

- Estrutura histórica! grita a fada madrinha. Assinado embaixo:

Nós do outro sexo, do sexto sexo.

\*Trecho publicado em *Cenas de abril*, sob a data “19 de abril”.

(2013, p. 319)

O poema tem início com o retorno da luva presente no poema “Sete chaves”. Se nesse as luvas são passadas junto com o ponto, agora elas aparecem “de angústia” e afagam o pescoço, como quem ameaça com um leve aperto. O sentimento de solidão em “Era inverno e a mulher sozinha”, traz para a cena poética a figura da mulher, o seu corpo erotizado, o corpo feminino, mediador e mediado pelos afetos, numa atmosfera colegial: “... Saí com júbilo escolar nas pernas, frases bem compostas de pornografia pura, meninas de saio que

zumbiam nas escadas íngremes. Galghei a ladeira com caretas, antecipando o frio e os sons eróticos povoando a sala esfumaçada.” Em seguida, o poema apresenta trechos de conversas num clima de discussão política em que se discute a revolução, a consciência social, o projeto político-literário e o papel da escrita feminina. O poema tem o seu desfecho na consideração que faz o eu-lírico sobre a histeria feminina. Os temas do feminino, do feminismo e da escrita feminina aparecem no poema, com o recurso da ironia, de que faz uso o eu-lírico com a “fada madrinha” e a alusão aos contos de fada: “- Estrutura histórica! grita a fada madrinha. Assinado embaixo: /Nós do outro sexo, do sexto sexo.” A recorrência ao tema da gravidez e da “falsa grávida”, em dois poemas apresentados aqui, retoma a angústia da poeta que precisa “gestar” um projeto criativo – o filho? o texto poético? a revolução? a emancipação feminina? – mas que se sabe, na cena da poesia, real e fingida: “A falsa grávida com gases”. Armando Freitas Filho, poeta e amigo de Ana Cristina Cesar, diz que uma característica da poeta era “...a construção de uma trança muito bem-feita com fios de conversa verdadeira e linhas de prosa/ poesia inventadas.” (2013, p.10). Moriconi (1996), poeta, crítico, professor de literatura e também amigo de Ana Cristina Cesar, diz que era comum que ela, numa conversa entre amigos, sacasse seu bloco de anotações e se pusesse a anotar os trechos das conversas. Esse poema é emblemático da representação da atmosfera vivida por Ana Cristina Cesar nos anos setenta, quando viveu ativamente o debate político pelo fim da ditadura e pela emancipação da mulher e em que o tema da revolução estava na ordem do dia.

Dessa forma, retomando Guattari, podemos assegurar que na escrita poética de Ana Cristina Cesar o que passa a existir é uma cartografia de subjetividades. A subjetividade deve ser compreendida em sua dimensão criativa, que ocorre sempre em processo. Por isso, ela não deve ser considerada por uma visão “cientificista”, em busca de uma objetividade, mas muito mais por seu caráter criativo, no sentido de uma modelização singular. Dessa maneira, afirma Guattari (1992):

De uma maneira mais geral, dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomológicas, a partir da qual ele se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e suas pulsões. (GUATTARI, 1992, p.22)

A multiplicidade de cartografias das subjetividades pode ser de natureza familiar, da vizinhança, do indivíduo e de seus interlocutores, entre outros. O processo de interlocução nos poemas de Ana Cristina Cesar coloca em cena as diversas cartografias para a criação de algo novo, de certa forma de modo criativo e também artificial, uma vez que é recriação e

ressignificação incessante. O termo “coletivo” deve ser compreendido justamente como essa multiplicidade que se desenvolve além dos indivíduos. Além disso, embora a subjetividade tenha o seu aspecto biológico, uma vez que as fases psicogenéticas são comprovadas pelos estudiosos da psique humana, junto a elas operam as “máquinas sociais inumanas”, ou seja, existe a parte não-humana da produção da subjetividade. O trabalho que advém com a psicoterapia, por exemplo, coloca em jogo todas as recriações subjetivas nas reelaborações do passado e nas elaborações de futuro. Ainda para Guattari,

As convulsões contemporâneas exigem, sem dúvida, uma modelização mais voltada para o futuro e a emergência de novas práticas sociais e estéticas em todos os domínios. A desvalorização do sentido da vida provoca o esfacelamento da imagem do eu: suas representações tornam-se confusas, contraditórias, (1992, p.23)

Para o pensador, o melhor recurso é o entendimento de que o que se dá é uma relação dialética entre o “eu” e o coletivo, no sentido de uma co-gestão da produção de subjetividade. Proposto por Guattari, o método cartográfico indica uma superposição de múltiplos estratos de subjetivações, estratos estes heterogêneos. Dessa maneira, esse método pressupõe que a subjetividade seja menos regressiva, no sentido do papel que se tem o inconsciente e as questões referentes ao passado, e se torne mais performática, isto é, mais criacional. O que permite nossa percepção de uma unidade subjetiva, embora as várias camadas de subjetivação estejam em jogo, é o processo de *ritornelização*, isto é, de uma marcação no tempo em que tudo, ao se repetir, mantém uma unidade. A unidade é efeito do ritornelo, da volta, do elemento, o que cria uma imagem como unidade. Como exemplo, imaginado aqui, ao ler um poema: temos a experiência do nosso olhar sobre o aspecto material da tela ou do papel; tentamos capturar o sentido do que lemos; temos a percepção do que acontece ao nosso redor; e, por fim, ainda temos a percepção do que acontece dentro de nós, ou seja, nossos devaneios e nosso pensar. O leitor é atravessado por vários estratos de subjetivação e o que mantém a unidade é a ritornelização, que permite que essa polifonia de subjetividades resulte numa territorialização do eu.

Guattari destaca, como um elemento do mundo contemporâneo, a “complexificação desterritorializante”, uma vez que o caráter de engendramento que se faz por meio dos processos maquínicos pode levar ao ponto em que antigas territorialidades existenciais sejam destruídas. Daí que o filósofo retoma o papel da criação poética:

Nessas condições, cabe especialmente à função poética recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e re-singularizados. Não se trata, para ela, de transmitir mensagens, de investir imagens como suporte de identificação ou padrões

formais como esteio de procedimento de modelização, mas de catalisar operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência. (GUATTARI, 1992, p.31)

Para Guattari, a subjetividade é parcial, pré-pessoal, polifônica, coletiva e maquínica. Ao retomar Daniel Stern, o autor considera que a poesia põe em jogo uma subjetividade de emergência. As estruturas discursivas denotativas sofrem rupturas após as “catálises poético-existenciais”, isto é, o que estava estruturado semioticamente passa por uma espécie de rebentação, e nisso reside sua eficácia ao gerar processos de singularização. Posto assim, a potência da função poética está em que proporciona “mutações da subjetividade”, criando “essas rupturas de sentido autofundadoras de existência” (GUATTARI, 1992, p.33) Vemos em Ana Cristina Cesar essa subjetividade de emergência expressa pelo desejo de um “discurso fluente como ato de amor”, por oposição à técnica do segredo e do ciframento:

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 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, ideias, 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 ideias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo).  
(2013, p.237)

Se Ana Cristina Cesar sabe que a tirania se vale do segredo, ela também reconhece que “a origem da literatura” é “a chave”, e que a sua própria literatura tem esse “sintoma” (do tempo?), esse “não-dito”, esse “limite da paixão”, esse “resíduo”. Enquanto a ordem das razões se dá como iluminação e esclarecimento do mundo, a ordem dos afetos funciona como vibração e propulsão. Na teoria dos afetos de Spinoza, o afeto é a capacidade humana de afetar e ser afetado. Desse ponto de vista, o corpo deixa de ser encarado como organismo e passa a ser visto como processo, isto é, como ilimitado na sua significação e ressignificação nas inúmeras formas de lidar com os acontecimentos. Desse ponto de vista, toda construção de sentido e de significação se constitui como processo em jogo na experiência do afeto entre subjetividades, como percebemos no poema acima de Ana Cristina Cesar.

Luciana di Leone, em *Poesia e escolhas afetivas – Edição e escrita na poesia contemporânea* (2014), cita como Gilles Deleuze releu Spinoza nas obras: *Mil platôs* (1995-7) e *O que é a filosofia* (1992), escritos com Félix Guattari. Luciana di Leone afirma que Spinoza, na sua *Ética* (1661-1675), discorre sobre as ideias de afecção e afeto. Afecção como contato, ação entre dois corpos que se relacionam, e o afeto como resultante da afecção, no entanto, não necessariamente reduzido a ela. Para Spinoza, os afetos possíveis são a alegria e a tristeza. A alegria aumenta a potência de agir e a tristeza reduz essa potência. Dessa forma, os conceitos de “bom” e “mau” também derivam desse binômio: o mau, como o que prejudica a potência de agir, e o bom como o que alimenta essa mesma potência. De acordo com Luciana di Leone, Spinoza e Deleuze revelam como os afetos podem resultar da vivência das paixões alegres ou das paixões tristes, sendo assim uma questão de *escolha* feita pelos indivíduos em suas relações cotidianas. O contato e a mistura dos corpos faz com que o afeto se dê enquanto relação, permanentemente transformada e reconfigurada. Uma ética dos afetos implica a noção de *escolha*, uma vez que é por meio dela que vivemos encontros que tanto podem aumentar nossa potência de agir quanto diminuí-la. O afeto pode ser compreendido como toda força que gera uma determinada “crise” no que outrora se encontrava estável, ao acontecer o contato com o outro. Luciana di Leone aponta como uma questão contemporânea, a preocupação com o relacional, com os temas como a amizade, a comunidade e a afetividade, que estão na ordem do dia entre os estudiosos e as discussões da atualidade.

Sobre o tema dos afetos, Deleuze faz uma distinção conceitual entre *conceito*, *percepto* e *afecto*. Os *conceitos* surgem do campo das ideias e das reflexões criadas pelos filósofos. O artista, uma vez tomado por seu labor com a arte, faz com que conserve no tempo

as sensações, por meio da criação dos *perceptos*. Conforme Deleuze: “A arte conserva e é a única coisa no mundo que se conserva” (1992, p. 218). Portanto, os *perceptos* se deslocam no tempo e permitem que, infinitamente, a criação estética seja um trabalho realizado com a sensação. Os afectos são os devires e Deleuze assegura a impossibilidade de existência dos *perceptos* sem os afectos. O escritor grifa com a letra *perceptos* que se deslocam da limitação de sua experiência particular e (re)criam afectos ao infinito. Para Deleuze: “Colocar aí tudo e contudo saturar” (1992, p.222); ou seja, “saturar” a obra de arte com tudo o que se tem no momento da criação.

Sobre o papel da memória e das lembranças na composição estética, Deleuze afirma: “O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação” (1992, p.217). É o bloco das sensações no presente que permite o ato de fabular, de tal forma que o ato de relembrar acontecimentos passados é que colabora para o trabalho artístico, no entanto, esse se constitui enquanto recriação. Nesse movimento, o artista imprime seu estilo, sua marca:

Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? Sempre é preciso o estilo – a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto. (DELEUZE, 1992, p.219-220)

Cada artista, com seu estilo, é um demonstrador e inventor de afetos. O autor ressalta o quanto a obra do artista tem o poder de transformar, isto é, os *perceptos* tem a capacidade de tornar perceptíveis as forças que pareciam imperceptíveis no mundo. O poder transformador acontece na medida em que o artista não cria *perceptos* apenas na sua obra, mas cria também visões naqueles com quem sua obra interage. Dessa forma, o artista se dedica a extrair o *percepto* das percepções, o *afecto* das afecções, de tal modo, que é ele quem colore, transforma, rabisca a linguagem, para nos dar a noção de infinito, e por sua vez, colabora para redesenhar também nossas percepções e afecções. O filósofo quem declara que “a arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos de sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas” (DELEUZE, 1992, p.252). Deleuze acentua o quanto os três planos – filosofia, ciência e arte – estão entrelaçados: o conceito, criado pela filosofia, pode ser um conceito de sensação ou de função; a função, criada pela ciência, pode ser também uma função de conceito ou de sensação. Por fim, também a sensação, campo da arte, pode ser uma sensação de conceito ou de função. Dessa forma, não existem estados puros, uma vez que todos esses elementos se tornam intercambiáveis.

Uma vez que a criação estética é um trabalho realizado com a sensação, veremos no poema a seguir, de Ana Cristina Cesar, que compõe a obra *A teus pés*, o quanto a sintaxe, os modos e os ritmos de fato são necessários para se elevar das percepções vividas ao percepto e das afecções vividas ao afecto. Vejamos:

### **fogo do final**

Escrevendo no automóvel.  
Pedra sobre pedra: você estava para chegar.  
Numa providência, me desapaixonei, num risco, numa frase:  
Não adiantam nem mesmo os bilhetes profanos pela grande imprensa.  
Saudades do rigor de Catarina, impecável riscando o chão da sala.  
Ancorada no carro em fogo pela capital: sightseeing no viaduto  
Para a liberdade. Caio chutando pedrinhas na calçada, damos adeus passando a mil,  
dirijo em círculo pelo maior passeio público do mundo, nos perdemos – exclamo  
num achado-,é tardíssimo, um deserto industrial com perigosas  
bocasimperguntáveis.  
Não precisa responder.  
Envelopes de jasmim.  
Amizade nova com o carteiro do Brasil.  
Cartões-postais escolhidos dedo a dedo.  
No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado, como  
um marinheiro na ponta escura do cais.  
É para você que escrevo, hipócrita.  
Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades  
Nos ouvidos, no último momento.  
Me jogo aos teus pés inteiramente grata.  
Bofetada de estalo – decolagem lancinante – baque de fuzil. É  
só para você y que letra tán hermosa.  
Pratos limpos atirados para o ar. Circo instantâneo, pano rápido mas exato descendo  
sobre a  
Tua cabeleira de um só golpe, e o teu espanto!  
Não tenho pressa.  
Neste lago um vapor, neste lago.  
Por enquanto não tem luz de lado amenizando a noite, nem um  
abajur.  
Uma sentinela: ilha de terrível sede.  
Hoje não estou me dando com as mulheres, ele responde, enfurecido, e bate o  
telefone num tropel.  
As mulheres pedem: vem cá, te trato, faço um chá, mas nada, ele

não vai mais à casa de ninguém e faz récita sozinho, como se não fosse com ninguém.

Meu velho:

Antes te dava chás de cadeira alternados com telefonemas de consultas: que faço com a mulher que mente tanto e me calunia pelas costas, ou o homem que pede que eu apenas faça sala para o seu silêncio?

O chá abria, mas eu queria uma quiromancia, um olho clínico,

Mundano, viajado, uma resposta aguda, uma pancada no mio-

lo. Quem sabe uma corrida por fora da tabela, meio em zigue-zague, motorista de perícia desvairada.

Comprou carteira no Detran? E suicidaram-se os operários de Babel. Isso foi antes.

Agora irretocável prefiro ficar fora, só na capa do seu livro.

Este é o jasmim.

Você de morte.

Não posso mais mentir. Corto meu jejum com dedos de prosa ao telefone, meu próprio fanatismo em ascensão: “O silêncio, o exílio, e a astúcia”?

Engato a quarta ao som de Revolution.

Descontinuidade. Iluminações no calçadão.

Ultimamente deu pra me turvar a vista.

Alerta não sou mais a mesma,

Vertigem das alturas.

Você está errado: não é o romance da longa vida que começa. Não foi nossa razão que deu com os burros n'água. Nem o frio na espinha dentro do ar engarrafado no aterro do Flamengo. Rush. Não foi a pressa. O estabamento na escada em espiral.

O livro que falta na estante e no entanto deveria ficar lá onde está. A amizade recente com o carteiro do Brasil, que entra vila adentro e bate na janela e me entrega o envelope pelo nome. Os grunhidos do ciúme. Minhas escapadas pelo grande mundo, suas retiradas para dentro da sólida mansão. Não foi nada disso.

Então o quê?

26 de março.

Preciso começar de novo o caderno terapêutico.

Não é como o fogo do final. Um caderno terapêutico é outra

História. É deslavada. Sem luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar

recados. Uma imitação da lavanderia com suas máquinas a seco e suas prensas a vapor. Um relatório do instituto nacional do comércio, ríspido mas ditoso,

inconfessadamente ditoso. Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós. Digo tudo com ais à vontade. E recolho os restos das conversas, ambulância. Trottoir na

casa. Umas tantas cismas. O terapêutico não se faz de inocente ou rogado. Responde e passa as chaves. Metálico, estala na boca, sem cascata.

E de novo.

A música “Revolution” pode ser ouvida e sentida, enquanto o eu-lírico, tomado pelo sentimento da paixão, escreve para o seu amor num automóvel em fogo pela capital. A sequência começa com a escrita dentro do automóvel. Em seguida, o eu-lírico continua percorrendo a cidade no automóvel e no poema segue narrando o que escreve para o amado, o que quer que ele saiba e os devaneios e trechos de conversas que perpassam sua mente. Mas será mesmo que escreve para o amado? Ou para o interlocutor/ leitor, singular e anônimo? Nos versos, “É para você que escrevo, hipócrita./ Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades/ Nos ouvidos, no último momento./ Me jogo aos teus pés inteiramente grata.”, o interlocutor pode ser todos, como pode ser um. O poema se articula com o movimento, de tal forma, que a narração do acontecimento é seguida por pausas e rupturas que causam impacto. Os versos “É para você que escrevo, hipócrita.” e “Me jogo aos teus pés inteiramente grata.” aparecem como impactos que causam sensação e reação emocional no amado/ interlocutor/ leitor. O motorista segue em zigue-zague pela cidade e termina por indagar qual o motivo do final do romance. Há uma afirmação e negação nos versos nascidos desse caos: o eu-lírico diz “Não precisa responder/ Envelope de jasmim”. O eu-lírico intenciona demonstrar um desprendimento em relação ao seu amor que na verdade não tem, confirmado com a doçura e a suavidade dos “envelopes de jasmim”. No entanto, no meio do poema: “Envelope de jasmim./ Você de morte”; o afeto do amor se transformou em ódio. Os afetos se transformam com muita rapidez e o que era verdade há poucos segundos deixa de ser para dar lugar a outra coisa.

Nesse poema, a poesia e a prosa se misturam num fluir de cenas como num filme ou linguagem de videoclipe. Esse ritmo e escrita são reveladores do nosso tempo, em que o império da velocidade, do efêmero, exige a cautela na sobrecarga dos acessórios. A cena no poema é instantânea e veloz, todo o ritmo é cadenciado por movimentos, pausas e rupturas, e pelo deslocamento dos corpos e do automóvel, que, de certa forma, reproduz um tempo marcado pela expansão tecnológica e pela simultaneidade de tempos e espaços. A linguagem do poema é rápida, com mudanças repentinas de imagens e um ritmo forte, marcado pela pressa. A maneira como os versos do poema são organizados, adotando um estilo de comunicação elíptico, revela o que chamamos de uma ação cuja escrita expressa uma voz de poeta marcada sobretudo pela *paixão*. O sentimento da *paixão* está no poema representado na ideia de que a paixão pode ser entendida como um temeroso e fascinante “fogo do final”.

Nesse poema, temos a paixão do “fogo do final”, além de toda a velocidade, a pressa, a ansiedade, as elipses, o falar com o/a amado/a, a mistura poesia/prosa, os deslocamentos. Tudo neste poema é movimento e afeto. Ana Cristina Cesar escreveu sua obra num momento histórico de dramáticas mudanças de ordem política, estética e comportamental. A poeta clama pelo/por um interlocutor. Sua maneira de dizer, no verso, se manifesta por versos-fluxos, por uma poeta narradora que ora se faz presente, ora se ausenta, ou se esquiva, e deixa retratar os fluxos de sua consciência, que representam o caos de sua confissão, sinalizando, no entanto, o trajeto do seu desejo. Viviana Bosi, sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, afirma:

O “imóvel tóxico do tempo” se estende sobre cada frase, que se agita para captar o que passa, passa, passa, agarrando minudências, insignificantes em si mesmas, e tentando dar-lhes forma de acontecimentos; mas as cenas se interrompem ou mudam de ângulo no instante mesmo em que iriam perfazer-se. (2013, p.426)

O poema “fogo do final” provoca os sentidos e causa as sensações, de que nos fala Deleuze: ouvimos a música, sentimos o cheiro de jasmim dos envelopes, escutamos trechos de conversas, vemos um circo instantâneo, sentimos o vapor do lago. O poema termina com a necessidade que tem o eu-lírico de concluir o “caderno terapêutico”. O desejo de iluminação e ordenação do caos se dá quando “aos pés” do interlocutor. O desejo da luz é traduzido pelo desejo do outro, desejo de afetar e ser afetado. Daí que Silviano Santiago (2002) considera a poética de Ana Cristina Cesar como uma poética de travessia.

O processo de hibridização cultural intenso aparece em sua escrita literária com uma realidade com fluxos de escrita e identidades abertas, que continuam a mover-se, até o presente. O recurso utilizado por Ana para a mistura de formas e conteúdos em sua poética, sua opção pelo diário, pela carta, pelo bilhete, é a resposta vivida que a poetisa dá para uma contemporaneidade que, ou recobre de véus seus engajamentos, ou os escancara. Ana Cristina Cesar, além de não recobrir de véus seus engajamentos, produz uma escrita confessional, permeada aqui e ali pelo segredo e pelo olhar pelo “buraco da fechadura” e move-se, em mudança permanente, solicitando o leitor, “a teus pés”, e cada vez mais para novas gerações e novos interlocutores.

Santiago (2002) relata que, em determinado momento, Cacaso disse a Ana que seus poemas eram difíceis de entender e que o leitor estava excluído. Ao que Ana retrucou: “mas eu tinha adorado fazer”. Para Santiago (2002), a dicotomia fácil/difícil do poema passa pela escolha que faz o viajante/leitor por uma longa, demorada viagem de trem, colhendo suas “impressões de viagem” (alusão à metáfora de Heloísa Buarque de Hollanda) ou uma viagem rápida de trem suburbano:

Os chamados textos fáceis (os verdadeiros faço a distinção) não conseguem impulsionar a linguagem ao infinito da travessia (seriam eles poemas?), reduzidos que sempre ficam a uma viagem cujo percurso é passageiro e batido, embora às vezes acidentado e útil, como, por exemplo, quando se empenham num processo de conscientização. Trens suburbanos – se permitem.” (SANTIAGO, 2002, p.55)

Os poemas de Ana Cristina Cesar não são “trens suburbanos”, sua poética de travessia perpassa, sem dúvida, por uma poética produzida em trânsito, com todos os afetos sendo mobilizados e movimentados nos deslocamentos entre corpos. Poemas escritos em diferentes cenários, num ritmo febril de quem viaja, de quem relata os acontecimentos, mas sob uma lanterna de poeta, isto é, de constante indagação e captura das sensações.

Destacamos o interesse de Ana pelos meios de transporte. Reconhecemos em sua escrita o aparecimento do barco, do navio, do automóvel, do avião. Uma poética marcada pelo deslocamento rumo ao desconhecido, desejante de conhecimento da realidade e em constante travessia para o Outro. Em *Inéditos e dispersos*, em dois de seus poemas encontramos a presença do *velame*, isto é, a referência ao conjunto de velas de uma embarcação ou a um de seus mastros. Vejamos:

Nada disfarça o apuro do amor.  
Um carro em ré. Memória da água em movimento. Beijo.  
Gosto particular da tua boca. Último trem subindo o  
céu.  
Aguço o ouvido.  
Os aparelhos que só fazem som ocupam o lugar  
clandestino da felicidade.  
Preciso me atar ao velame com a próprias mãos.  
Sirgar.  
Daqui ao fundo do horto florestal ouço coisas que  
Nunca ouvi, pássaros que gemem.

(2013, p. 305)

e

Estou sirgando, mas  
o velame foge.  
Te digo: não chores não.  
Aqui é calmo, é suave ardor  
que se pode namorar à distância.

Não é teu corpo.  
É a possibilidade da sombra.  
Que se recorta e recobre.  
Eles se desencaminham,  
mas não se pode fazer por menos.  
Querida, lembra nossas soluções?  
Nossas bandeiras levantadas?  
O verão?  
O recorte dos ritmos, intacto?  
É para você que escrevo, é para  
você.  
*“My life closed twice before its close.”*  
Emily Dickinson

2.10.83  
(2013, p.307)

Na última anotação de Ana, encontrada no hospital, antes de sua morte, deixou os seguintes versos:

estou sirgando  
mas  
o velame foge

sirgando: puxando ou conduzindo uma embarcação  
por meio de cordas ao longo da margem.

(HOLLANDA, 2013, p. 451)

A partir dessa tessitura comunicante entre poemas, optando pela travessia em Silviano Santiago e o reconhecimento da presença tão constante em Ana desse “velame que foge” (a própria vida), nos consternamos com essa esquisitice que é estarmos condenados à nossa própria transitoriedade, quando, como Ana, continuamos “sirgando”. A imagem dessa embarcação, sendo paralelamente puxada ao longo da margem, na limitação tênue entre esses dois espaços, o da água e o da terra, nessa limítrofe linha entre a instabilidade e a estabilidade, entre a prosa e a poesia, entre eu e o outro, entre o dito e o não-dito, aparece como um incontrollável jorro emocional, dada a intensa carga afetiva dos versos. O reboque do barco seria a saída para a poeta para que não fosse alcançado o seu destino? Para que não atingisse o

farol, a revelação, a iluminação, a verdade? Atracar-se a terra é afinal uma condenação, após a morte, destino para onde todos iremos?

Silviano Santiago, no mesmo artigo sobre Ana Cristina, ao comparar o poema à morte e a leitura à vida, acentua que o poema, após escrito, está abandonado, morto. Quem o lê, o faz ressurgir de modo pessoal e intransferível. Mas, ressalta que quanto mais avança o leitor, mais retrocede o poema. Desta forma, nos defrontamos com um problema: “como compor com o singular e anônimo o coletivo, sem se recorrer à uniformização, sem se valer da indiferenciação?” (SANTIAGO, 2002, p. 58). Para isso, o próprio crítico dá a resposta: é necessário que a imaginação fique no lugar singular e anônimo do poder. O verso-fluxo de Ana Cristina, que tematiza o próprio fluxo pela via semântico-afetiva de suas escolhas de locomoção, entretece constantemente vários movimentos internos que tocam a imaginação do leitor. Os afetos, por ela expostos, tocam o leitor, o convoca e o mobiliza para a cena da interlocução.

Observamos, com isso, o quanto as escolhas de Ana Cristina Cesar, tanto da produção quanto da circulação dos textos, são reveladoras de determinado conjunto de sensações e de afetos originados com as relações que a poeta estabeleceu com a sociedade em seu momento histórico. Afetos em luta, sem sombra de dúvida. Ana cometeu suicídio aos 31 anos de idade, em 1983, atirando-se do sétimo andar do apartamento dos pais. Esse fato foi guardado até aqui, por conta da própria Ana Cristina Cesar, que, em um de seus poemas, “três cartas a Navarro”, nos deixou a pista, o rastro: “Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biografílico.”.

## 2. LUIZA NETO JORGE: O CORPO, O SEXO, A ESCRITA

De certo que manchas podem ser apagadas, apesar de que, se recorrermos a um “olhar microscópico”, encontraremos algum tipo de resquício ou de rastro. O que nos leva a crer que, quanto maior a violência do golpe, mais a mancha se entranha na superfície, seja lá qual for. Um regime ditatorial, vivido por qualquer país, é golpe violento, com borrões duros e duráveis, que marcarão políticas futuras e as estratégias encontradas por seu povo, através dos usos possíveis da memória.

Luiza Neto Jorge (1939-1989), poeta portuguesa, com história de vida e personalidade diversa de Ana Cristina Cesar, tem em comum com a brasileira o fato de ter vivido e escrito sob um regime ditatorial. Portugal passou por uma ditadura que durou quarenta e um anos, conhecida como uma das ditaduras mais longas do século XX. Luiza Neto Jorge, lisboeta, com formação acadêmica em letras, foi poeta, tradutora e militante política, demonstrando a ferocidade e a inquietação de uma mulher sob uma ditadura como a de António de Oliveira Salazar e Marcelo Caetano. Ao que se diz, detestava o *glamour* a que alguns atribuem à figura dos poetas, recusando muitas conversas sobre poesia nos cafés portugueses onde frequentava. Lutou até o fim da vida contra a asma e a sua luta para respirar talvez seja o indício mais forte da sua resistência naqueles tempos ditatoriais em que o “ar”, de fato, era escasso, tal como todas as demais liberdades.

Tentando mais uma vez fugir ao “obscurantismo biografílico”, como foi dito por Ana Cristina Cesar (2013, p. 316), também escolhemos um de seus poemas para apresentá-la. Consideramos que esta talvez seja a melhor forma de apresentação: a palavra poética expressando o caos e o valor da própria representação biográfica. Vejamos o poema “Minibiografia”:

Não me quero com o tempo nem com a moda  
Olho como um deus para tudo de alto  
Mas zás! do motor corpo o mau ressalto  
Me faz a todo o passo errar a coda.

Porque envelheço, adoço, esqueço  
Quanto a vida é gesto e amor é foda;  
Diferente me concebo e só do avesso  
O formato mulher se me acomoda.

E se a nave vier do fundo espaço  
Cedo raptar-me, assassinar-me, cedo:  
Logo me leve, subirei sem medo  
À cena do mais árduo e do mais escasso.

Um poema deixo, ao retardador:  
Meia palavra a bem entendedor.

(1993, p. 254)

No poema acima, os versos mais significativos e intensos no sentido da representação do eu feminino de Luiza Neto Jorge são: “Diferente me concebo e só do avesso/O formato mulher se me acomoda”. Ser mulher, para Luiza Neto Jorge, em contexto autoritário, é ser obrigada a se acomodar a um formato estabelecido, no entanto, a poeta não aceita esse lugar, o subverte, se afirma “diferente” e, se existem os limites políticos-culturais, ela os vira do avesso, para só então acomodar-se. Também é notável que Luiza Neto Jorge opera a solicitação do outro pela via intensa do erotismo. A escrita da poeta é marcada pelo erotismo dos corpos ou dos corações, mas desestabilizando subjetividades estáveis e sempre com a paixão como marca da sua voz. Vejamos estes outros versos, do poema “Metamorfose”:  
“Acontece então/ um homem sentir/ a água escorrer/ dentro do pescoço/ e fazer-lhe um nó/ como de gravata/ que lhe cai bem/ nesse fato inútil / vestido à pressa/ para ler o jornal/ para matar a fêmea/ que o recusou.” A configuração dos afetos em sua poesia é marcada pela paixão combinada a um sentimento de revolta, com uma voz que circula menos no espaço geográfico porque surge interiorizada, como nesses versos, com a figura de um homem com um nó na garganta pela recusa da fêmea, vestindo-se para matá-la.

Luís Miguel Nava, em “Acme a ser arte: alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge”, acentua:

O erotismo é sem sombra de dúvida o fulcro desta poesia, mas isso é de uma evidência tal que qualquer comentário tem de o tomar por ponto de partida e não por ponto de chegada. As referências ao sexo são constantes. A sua força irradia dos seres sobre o espaço circundante, apreendido ele também como sexualizado (...). (NAVA, 2004, p.234)

De acordo com Jorge Fernandes da Silveira (2008, p.12), “há nesta mulher de nome neto, na fonte, um gesto de escrita intimamente, sexualmente na verdade, implicado com as partes do corpo que escreve.” Dessa forma, observamos na poética da autora a produção de

uma literatura “como uma forma também altamente reflexiva de vida, pela via de um corpo erótico, histórico, que produz subjetividades pela via de um confronto, de uma luta intensa entre diversas forças discursivas” (ORNELLAS, 2010). Todas as ondas de transformação social, vividas tanto por ela quanto por Ana Cristina Cesar, nos anos 60/70 do século XX, colaboraram para essa reestruturação das subjetividades das mulheres e para a criação desses outros corpos, em seus aspectos eróticos, históricos e políticos.

Dessa maneira, o estudo do afeto nos poemas de Luiza Neto Jorge se dá pelo aspecto ambivalente de uma combinação de sentidos entre o feminino e o masculino. Um corpo feminino que escreve e que tem nas (des)continuidades seu traço. Traço esse que constitui seu próprio corpo de mulher portuguesa: “(Quando a cabra/ voltar mulher/ - ressurreição)” (1993, p.65). Uma poesia que lança mão da linguagem como ato discursivo, problematizado, e em que o corpo feminino é espaço de embate histórico pela linguagem. Portanto, cada ato discursivo torna as formas do fazer poético de Luiza Neto Jorge ora como “grito”, ora como silêncio, e inspira novas percepções sobre suas dimensões subjetivas e a configuração de afetos de que é criadora.

Com o fim de contextualizarmos também sua poética, recorreremos a duas obras sobre o período histórico em Portugal: *O império derrotado – revolução e democracia em Portugal* (2006), de Kenneth Maxwell, e *Portugal: 50 anos de ditadura* (1976), de António de Figueiredo. Para iniciar, consideramos apropriadas as palavras de António de Figueiredo:

Tradicionalmente, o poder em Portugal, como na Espanha e em outros países da Europa Meridional, América Latina e África, tem sido disputado e compartilhado alternadamente entre duas classes principais, os militares e os advogados, no caso português algumas vezes com a benção e outras com a maldição da Igreja. (FIGUEIREDO, 1976, p. 235)

No primeiro capítulo, com o título já instigante, “Prisioneiros da História”, Kenneth Maxwell (2006) faz uma retrospectiva da história de Portugal até chegar à ditadura salazarista. Logo nas primeiras linhas, o autor opta por demonstrar o papel fundamental da expansão marítima na história dos portugueses, uma vez que os portugueses foram os primeiros a estudarem o mar, criando as cartografias e a ciência das embarcações. Para Maxwell, a característica de bons estrategistas já é traço comum dos portugueses, considerados “oportunistas da ação” (MAXWELL, 2006, p. 25). Naqueles tempos, o povo português estabeleceu um poderoso governo do comércio marítimo, que marcou muitos aspectos da sua cultura, bem como criou um império econômico, político e religioso.

Fatos importantes marcaram a história de Portugal – a perda da independência política para a Espanha em 1580 e o surgimento de uma nova dinastia portuguesa, a Casa de Bragança – mas nenhum foi tão decisivo quanto a força da Igreja Católica nesse país, o poder monárquico e o isolamento de Portugal com relação ao Iluminismo. Esse isolamento só foi quebrado por Marquês de Pombal, quando decidiu acabar com a ordem jesuíta e inserir os portugueses no Iluminismo. Pombal investiu em educação e na indústria, acabou com a escravidão e criou um poder despótico como monarca. Desde então, Portugal seguiu como um país que viveu sempre dois objetivos concorrentes: de um lado, a pretensão da modernidade, de outro, a instauração de governos firmes que sempre temeram esse avanço (MAXWELL, 2006, p.33).

Em 1807, Portugal foi invadido pelos franceses e a Corte Portuguesa fugiu para o Brasil. Com o império erodido, a mudança da monarquia para a república não agradou aos que lutavam pelo poder. Os constitucionalistas, defendendo um governo liberal republicano, se debatiam com os “absolutistas” e demais monarquistas. Até que, em 1910, com as revoltas republicanas, “quase sem nenhum tiro, o último rei de Portugal, d. Manuel II, partiu no iate real para o exílio na Inglaterra.” (MAXWELL, 2006, p.34) O regime republicano legalizou a separação entre Estado e Igreja e gerou uma insatisfação que acabou por conduzir o país ao regime ditatorial de Salazar.

Sobre esse período, que antecede a época do salazarismo, António de Figueiredo (1976), em *Portugal: 50 anos de ditadura*, assegura que Portugal sempre foi um “satélite” da superpotência britânica e ressalta um aspecto que resultou em atraso para esse país: a existência de uma separação técnica entre Portugal e as principais nações industriais do mundo. Figueiredo afirma que os monarquistas e republicanos viram a necessidade de uma revolução nacional, por causa do atraso. O nacionalismo português, com a figura de Salazar, uniu o fervor nacionalista com a fé religiosa, e dessa forma, não houve maneira de escapar aos acontecimentos que viriam com as décadas seguintes.

Em 1926, os militares decidiram por uma ditadura e esse “obscuro professor de economia” (MAXWELL, 2006, p. 34), inspirado em Mussolini e Hitler, veio a ser o mentor de um modelo de país avesso à modernização e idealizador de um perfil de sociedade conservadora e tradicional. Mas o regime autoritário católico de António de Oliveira Salazar teve início efetivamente em 1930, primeiro como ministro das Finanças, e depois como Presidente do Conselho de Ministros. Em 1928, Salazar escreveu:

Advoguei sempre uma política de administração, tão clara e tão simples como a pode fazer qualquer boa dona-de-casa – política comezinha e modesta que consiste em se gastar bem o que se possui e não se despender mais do que os próprios recursos. (SALAZAR *apud* MAXWELL, 2006, p. 16)

A consolidação de um projeto de país “arcaico, isolado e puritano” (MAXWELL, 2006, p. 21) ocorreu aliada à valorização de uma forte tradição folclórica e camponesa. O país era predominantemente agrícola e o regime defendia a família como instituição social decisiva na defesa da ordem e do equilíbrio social. A figura paterna tinha papel salutar, uma vez que os “chefes de família” eram os únicos que podiam votar e, com isso, definiam os rumos da nação, que contava com um único partido político: a União Nacional.

Figueiredo (1976) destaca algumas características que considera permanentes do passado de Portugal: o caráter autoritário do governo, a íntima ligação entre Estado e Igreja e o papel decisivo dos militares. O país se tornou uma colônia política e econômica da Grã-Bretanha, uma colônia intelectual da França e uma colônia religiosa de Roma. A Espanha, posicionada ao lado, não se deixou passar despercebida e a expansão ultramarina trouxe ainda o Brasil e todo o império como novos territórios para a alçada dos portugueses. Salazar, “ditador e feitor de ricos” (FIGUEIREDO, 1976), é assim mencionado pelo autor:

Mas se alguém quiser explicar as idéias de Salazar, terá de levar em conta que ele mantinha sempre bem viva na memória a agitação contra a Igreja, o clero e os católicos, nos primeiros dias da república, seguida pelas divisões e antagonismos crescentes entre as facções republicanas. De fato, ele iria revelar uma obsessão pela “lei e ordem” e uma perturbadora crueldade ao refrear o que ele chamou em diversas ocasiões “o poder da população”, “o poder da rua” e a “subversão pelas massas”. Tendo sido privado, enquanto criança de um ambiente de família descontraído, Salazar foi sempre o oposto do “liberal romântico”. Para ele, “a verdadeira liberdade só pode existir no espírito do homem... Pode existir autoridade absoluta; nunca pode haver liberdade absoluta; a ordem foi sempre a verdadeira condição da beleza (Salazar, p.31)”. (FIGUEIREDO, 1976, p. 54)

Com a mudança da monarquia para a república, ocorreu uma substituição da aristocracia por uma classe média aspirante a posições sociais mais elevadas, seja por meio de um negócio, de um cargo ou de um diploma universitário. Assim, os títulos de outrora foram substituídos por novos modos de tratamento, como “senhor doutor”, “senhor professor” ou “senhor engenheiro”. Os “excelentíssimos senhores” conviviam num período de aparente poder civil, mas que tinha nos bastidores o comando tácito dos militares. O período republicano português enfrentou grave crise financeira antes que culminasse na ditadura salazarista. Entre outros fatores, as despesas causadas por guerras e as greves nas indústrias e nos serviços abriram o caminho para o ingresso de Salazar no governo.

O ex-seminarista e “Senhor Professor Doutor Antônio de Oliveira Salazar”, da Universidade de Coimbra, era um jovem renomado intelectual da área de Economia, quando foi convidado, em 1926, para fazer parte do governo como Ministro das Finanças. Após alguns contratempos, Salazar montou uma rigorosa reforma orçamental e solicitava ao povo português que: “No mais que o país estude, represente, reclame, discuta, mas que obedeça quando a minha hora de mandar chegar”. (SALAZAR *apud* FIGUEIREDO, 1976) Inclusive a obediência era a palavra-chave para esse governo de tendência fascista com uma liderança política ávida pelo acúmulo de poder. Salazar tinha uma inteligência sem igual como estrategista, além de ter ficado conhecido por suas declarações, em que fazia uso muito singular das imagens religiosas. Sua técnica era deixar a arruinada classe militar, que era resultado das inúmeras crises, mais satisfeita, indicando com isso o quanto já tinha como objetivo governar sem eleições. O presidente general Carmona, ao nomear Salazar, em 1932, como Presidente do Conselho de Ministros, o tornou, constitucionalmente, “um ditador por procuração” (FIGUEIREDO, 1976, p.66). No início, ocorreu uma dupla ditadura até que Carmona se tornasse uma figura secundária, tendo declarado que, com o tempo, o poder de Salazar avançou tanto que ele não passou de um prisioneiro numa gaiola dourada. Salazar tinha fascínio pelo poder, mas ocultava esse fascínio, procurando demonstrar que não passava de um professor que estava no governo contra seus próprios anseios.

Vale lembrar que, em boa parte da Europa, praticamente todos os governos eram autoritários: a Itália, com Mussolini; a Alemanha, com Hitler; a Espanha, com Franco; o crescente poder de Stalin na União Soviética. E não somente na Europa, pois aqui, no Brasil, Getúlio Vargas também governava com carisma e mão de ferro e, nos Estados Unidos, Franklin Roosevelt abandona o liberalismo para promover uma forte intervenção estatal com o New Deal durante 12 anos. O fascismo nacionalista em expansão, portanto, aumentou as potencialidades de Salazar, que se viu no poder por quanto tempo quisesse. Assim, em 1930, Salazar leu o Manifesto da União Nacional, único partido autorizado pelo regime e que seria responsável por um amplo movimento nacionalista. Seus dirigentes foram escolhidos por Salazar e, sua maioria, formada por funcionários públicos, tinha uma conduta de passividade.

Portugal contou, como alicerce do regime, com uma ampla rede repressiva, que buscou o investimento em órgãos de repressão e com uma grande quantidade de espões e colaboradores. O perigo estava em cada conversa sobre política e “as pessoas tornaram-se furtivas, desconfiadas e caladas” (MAXWELL, 2006, p.35). A Polícia de Segurança, a primeira instituição da repressão, foi treinada pela Gestapo alemã e contava com toda sorte de

poderes em todos os níveis da sociedade, desde o Exército até a Igreja. Mas, além da repressão policial, surgiu também a repressão ideológica, com a criação da Mocidade Portuguesa, com inspiração nas “Juventudes Hitlerianas”. Seu primeiro comissário foi Marcelo Caetano e possuía uma cuidadosa hierarquia militar. O uniforme militar contava com um emblema com a letra “S” no bolso da camisa, colado ao peito, e na fivela do cinto, ambos significavam “servir” e “Salazar”. Os alunos da escola primária eram obrigados a participar de um ritual antes das aulas: ficar de pé e fazer a saudação fascista com o braço estendido e a mão aberta. No momento em que o professor lhes questionava três vezes “Quem vive?” e “Quem manda?”, tinham que responder, aos gritos, “Portugal! Portugal! Portugal!” e “Salazar! Salazar! Salazar!”.

Para contextualizarmos ainda mais esse período, vejamos um poema de Luiza Neto Jorge, intitulado “Exame”:

Pode  
pode sentar-se senhora

Eu não sou senhora eu não sou menina  
sem olhos sem ouvidos fala  
sento-me que de pé sou um balão vazio  
pois sento-me embora haja frio  
e calor na sala  
harpias de esquecimento  
riscos na carteira  
e a ciência inteira casqueando ideias  
puzzles legiões de ideias  
que são novas velhas  
Sento-me  
evidentemente  
circunspectamente  
irremediavelmente  
senhor professor doutor

Eu não sou senhor professor doutor  
minha não-senhora minha não-menina  
e se estou de pé é ilusão de óptica  
eu estou sentado todos nós sentados  
isto é não rígidos não equilibrados  
Decerto que é isso que o senhor me diz

ao princípio é mundo  
ao princípio é deus  
ao princípio é homem  
ao princípio é fim

Passam aviões o céu está vermelho

que será de mim  
artista batido  
persiana branca  
uma mulher nua  
perdição do homem  
ao princípio é ela  
e depois sou eu

Já sabem que o outro era esse mesmo

construiu um vácuo e deitou-se a esmo

de cabeça ao caos  
os homens são maus  
não são não senhor pode ser que seja  
apenas temor  
o que é pode ser que seja  
apenas não ser

pleno é vazio

sei lá que é pleno

sei lá que é vazio

pode ser plano pode ser navio

sei lá que é destino dão-lhe muitos nomes

um só lhe convém

as árvores cortam o meu pensamento

o tinteiro tem qualquer sangue dentro

mas no homem não há tinta livre

fácil liberdade

há facilidade

há atrocidade

são palavras válidas colhidas no vento

sim professor senhor professor doutor

Estou de pé dentro nem de alma alguma

cinzeiro de cinza cindida

não vale a pena dizer que me sinto

homogéneo átomo

como um voo sem asas

aflito esquisito heraclito  
não grito dizem que é feio um homem gritar  
mas eu sou mulher  
já me esquecia eu não sou mulher  
de análise psíquica  
quid emocional  
não olhem para mim  
a voz perdeu-se  
a voz encontrou-se  
nada é por mal

e mais  
se não fosse estrada das mil direcções  
era um verme triste  
um cão acossado  
o qual possuía uma biblioteca  
eu também algures uma discoteca  
sem caos sem destino que vai ser de nós

Meu amor vivias muito antes de Cristo  
não percebo isso  
a morte que é vida  
a terra redonda o barco na onda  
cai um grão de pó em cada demora

senhor professor doutor  
senhor professor  
senhor  
se

Já passa da hora

(JORGE, 1993, p.50-53)

O poema “Exame” elege uma instituição social, ou seja, o sistema educacional português, e expressa características desse sistema, em tempos de autoritarismo ditatorial, por meio do diálogo entre uma “não senhora” uma “não menina” e o “senhor professor doutor”. O poema tem início com uma autorização: é o senhor professor doutor quem diz “Pode/ pode

sentar-se senhora”. O sistema educacional, atravessado pelo regime ditatorial salazarista, através da figura do “senhor professor doutor”, autoriza a fala do eu-lírico, essa que não se reconhece nem como menina nem como senhora. A situação de incerteza prevalece no poema, gerando os sentimentos de medo e apreensão: “pois sento-me embora haja frio/ e calor na sala”. Em seguida, a “não menina” a “não senhora” demonstra seu estado afetivo:

Sento-me  
evidentemente  
circunspectamente  
irremediavelmente  
senhor professor doutor

Gastão Cruz, em “A quarta dimensão na poesia de Luiza Neto Jorge”, ao discorrer sobre a atuação política de Luiza Neto Jorge, assegura que a relação de sua produção poética com o contexto histórico se dá por uma atitude em relação à linguagem, o que denomina como “uma revolta das palavras” (CRUZ, 2010, p.33). Nos versos acima, os advérbios de modo expressam estados de alma em que o eu-lírico se vê sem saída: é uma evidência e é irremediável sua condição. Podemos notar que a palavra “mente”, que compõe todos os advérbios, evidente-mente, circunspecta-mente, irremediavel-mente, remete tanto à mentira (a palavra “mente” no interior de todas as palavras), isto é, à falácia do discurso, que podemos entender pela mentira de uma possibilidade concreta de diálogo naquele contexto histórico, quanto supõe também cabeças pensantes em jogo, com suas mentes em jogo diante da cena do poder. Ainda Gastão Cruz diz que o uso da linguagem poética se faz como um modo de contestação social, o que se pode observar pela existência de um sentimento trágico nos poemas de Luiza Neto Jorge. Esse sentimento trágico se situa em esferas semânticas com conotações de ferocidade, vitalidade intensa, inquietação, insubordinação, e todos esses aspectos aparecem no poema expressos na “trepidação rítmica” e na “urgência do discurso” (CRUZ, 2010, p. 38). Diz Gastão: há uma técnica presente em Luiza Neto Jorge que é a do esfacelamento do discurso, em que alguns de seus poemas exercem a função de exorcismo, de ritual (CRUZ, 2010, p. 40). Se existe exorcismo e ritual, nesse poema a autoridade também fala: “Eu não sou senhor professor doutor/ minha não-senhora minha não-menina/ e se estou de pé é ilusão de óptica/ eu estou sentado todos nós sentados/ isto é não rígidos não equilibrados”.

O discurso da autoridade inclui o discurso do autorizado, criando a ideia de que todos defendem as mesmas ideias e encontram-se na mesma condição: “eu estou sentado todos nós

sentados/ isto é não rígidos não equilibrados”. Antes, entretanto, afirma que sua condição de autoridade não passa de uma ilusão de ótica: “e se estou de pé é ilusão de óptica”. Sob a ditadura salazarista, a poeta Luiza Neto Jorge dá seu testemunho histórico através da palavra poética.

Com o fim de refletir sobre essa ideia da poesia como testemunho, recorremos a Octavio Paz (2014), em “A consagração do instante”, em que o autor diz que o poema é uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. As palavras do poeta são datadas, isto é, históricas, e expressam o momento de fala de um povo. Além disso, o poema como um “ser de palavras” expressa “um começo absoluto”. Com isso, tanto a história social quanto a história individual constituem uma espécie de “ato original”, ou seja, além de ser a expressão de uma sociedade, é também a condição de sua existência (PAZ, 2014, p.192). Ao discorrer sobre a palavra poética como um produto social, Octavio Paz assegura:

Sem a palavra comum não há poema; sem a palavra poética, tampouco há sociedade, Estado, Igreja ou comunidade alguma. A palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda a sociedade. (PAZ, 2014, p.192)

Embora a linguagem poética seja história, seu princípio é sempre o presente. De modo geral, o poema fala do passado, mas “é uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com avidez de presente” (PAZ, 2014, p.192). Concorrendo com essas observações, Luís Miguel Nava, ao analisar a poética de Luiza Neto Jorge, assegura: “Se me pedissem dois verbos através dos quais fosse possível aceder a esta escrita, eu começaria por citar “boiar” (ou flutuar) e “pairar” (ou voar)” (NAVA, 2004, p.227). O poema, conforme Octávio Paz, sempre presente, está disposto a encarnar-se: “A história é o lugar de encarnação da palavra poética. (PAZ, 2014, p. 192). De acordo com o autor, a poesia realiza a tarefa de consagrar o instante e de mediar a experiência original e o conjunto de experiências posteriores e, desse modo, retira do correr do tempo o instante privilegiado e o transforma em outra coisa: como um novo amor, um ato heroico, um momento de assombro, etc. De um lado, devemos considerar que o poema não é passado nem futuro, é presente. Por outro lado, afirma Octavio Paz, o poema, ao ser para sempre presente, está sempre pronto a reengendrar-se entre os homens e a encarnar-se na história, resultando num produto social ou histórico.

No poema “Exame”, o eu-lírico, uma “não menina” “uma não senhora”, declara o contexto histórico em que se encontra: “Passam aviões o céu está vermelho/ que será de mim/ artista batido”. O contexto histórico se assemelha à guerra e o eu-lírico expressa mais uma vez

sua sensação de incerteza e medo: “de cabeça ao caos/ os homens são maus/ não são não senhor pode ser que seja/ apenas temor/ o que é pode ser que seja/ apenas não ser”.

O sentimento de dúvida, o clima de incerteza e instabilidade, percorre todo o poema, sempre crivado pela ideia de destino, espaço esse também incerto. No meio do poema, lemos: “sei lá que é destino dão-lhe muitos nomes”. Em seguida, mais ao final do poema, temos: “sem caos sem destino que vai ser de nós”. O contexto ditatorial cria uma tal ambientação da falta de liberdade, que o eu-lírico chega a questionar o fim da utopia, por meio da declaração da sua falta de destino. A referência aos tempos da ditadura fascista aparece declarada nos versos abaixo:

as árvores cortam o meu pensamento  
o tinteiro tem qualquer sangue dentro  
mas no homem não há tinta livre  
fácil liberdade  
há facilidade  
há atrocidade  
são palavras válidas colhidas no vento  
sim professor senhor professor doutor

Diante da constatação “mas no homem não há tinta livre”, referência ao contexto autoritário, o compasso dado pela rima nos três versos acima, “fácil liberdade/ há facilidade/ há atrocidade”, remete a um canto, em que podemos visualizar uma alusão crítica às saudações fascistas da época de Salazar, dada três vezes: “Quem manda? Salazar, Salazar, Salazar!” e “Quem vive? Portugal, Portugal, Portugal!”.

Isso posto, retomemos Octávio Paz, que assegura que o princípio do poema é o fato de ser um testemunho histórico e um tempo arquetípico, ou seja, tem o potencial de transformar o tempo histórico em arquétipo e, simultaneamente, encarnar um arquétipo no tempo do agora. Nesse sentido, tem a capacidade de engendrar a experiência concreta de um povo, transformando as experiências individuais e/ou coletivas em palavras históricas ou sociais. O poeta, ao dizer essas palavras, é aquele responsável pela revelação poética. Daí que:

A desconfiança dos Estados e das Igrejas em relação à poesia nasce não só do natural imperialismo desses poderes: é a própria índole do dizer poético que provoca esse receio. Não é tanto aquilo que o poeta diz, mas o que está implícito no seu dizer, a sua dualidade última e irreduzível, que dá às suas palavras um gosto de libertação. A acusação frequente que se faz as poetas de serem levianos, distraídos, ausentes, nunca totalmente neste mundo, decorre do caráter do seu dizer. A palavra

poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades. (PAZ, 2014, p.196)

A periculosidade da poesia está na consagração dos instantes significativos e no ato de revelar a condição humana. Todo homem é singular e irreduzível e a poesia tem a propriedade de transmutar essa condição a partir da criação da palavra poética. O leitor, ao vivenciar um estado de “comunhão poética” e “re-criação” (PAZ, 2014, p.197), cria a si mesmo. Nesse sentido, o poema é uma obra sempre inacabada e é o ato da comunhão poética que faz com que o poema seja infinitamente revivido.

O autor demonstra a importância de considerar a função do poema dentro de uma dada realidade histórica. Com esse fato, os estilos e os gêneros literários reconfiguram nosso olhar diante de certo tempo histórico. No que se refere à poesia moderna, Octavio Paz destaca como o poeta moderno difere dos antigos: há nos poetas modernos sempre uma necessidade heroica de serem fundadores de uma nova história, seja por meio dos ideais revolucionários, sacerdotais, teóricos ou proféticos. Com isso, a poesia almeja deixar de servir aos outros poderes, isto é, a Igreja e o Estado, e tentar “refazer o mundo à sua imagem” (PAZ, 2014, p.200).

As imagens criadas pela poeta Luiza Neto Jorge, no poema “Exame”, refazem um mundo de opressão e de confronto à autoridade, que dá vazão a uma multiplicidade de afetos, entre eles o afeto da tristeza. A tristeza, diz Bordelois (2007), é uma paixão obscura entendida pela psicanálise como sintoma de uma vingança postergada, de uma ira mal contida ou de qualquer conflito ignorado ou mal resolvido (BORDELOIS, 2007, p.123). Vejamos a expressão do afeto da tristeza nos versos seguintes: “Estou de pé dentro nem de alma alguma/ cinzeiro de cinza cindida/ não vale a pena dizer que me sinto/ homogêneo átomo/ como um voo sem asas”. Um voo sem asas representa a impossibilidade da ação concreta, apesar da existência da utopia. O eu-lírico sente-se um “homogêneo átomo”, atravessado pela tristeza, pelo medo e pela necessidade da conformação:

aflito esquisito heraclito  
não grito dizem que é feio um homem gritar  
mas eu sou mulher  
já me esquecia eu não sou mulher  
de análise psíquica  
quid emocional  
não olhem para mim

a voz perdeu-se  
a voz encontrou-se  
nada é por mal

Nos versos acima ressaltamos o recurso da linguagem utilizado para expressar ainda mais esse sujeito multifacetado e fragmentado do mundo hostil que representa uma ditadura. Trata-se da estratégia de realizar a afirmação e a negação nos versos, fazendo corresponder uma sensação de incerteza, de dúvida sobre a própria identidade e sobre a autorização, ou não, de ter voz ou fala. Vejamos: “mas eu sou mulher/ já me esquecia eu não sou mulher” e “a voz perdeu-se/ a voz encontrou-se”.

Por fim, o sentimento da esperança aparece num único verso, como um lampejo: “e mais/ se não fosse estrada das mil direcções/ era um verme triste/ um cão acossado”. Em seguida, é realizada uma simetria entre morte e vida, “não percebo isto/ a morte que é vida”. A morte se iguala à vida, os dois opostos se igualam, posto que nem a vida nem a morte de fato importam naquela conjuntura. Os versos finais do poema, através do corte das palavras, das perdas, das quebras, das fraturas, e da finalização com a palavra “se”, expressam a incerteza em relação ao valor da autoridade e sobre ainda a validade da utopia:

senhor professor doutor  
senhor professor  
senhor  
se

Já passa da hora

Retornando às circunstâncias históricas em que essa poesia surgiu, vale ressaltar que diante dos embates do “Estado Novo”, o sistema econômico de Portugal seguiu as regras de um capitalismo autoritário, sob a forma do corporativismo. Na nova realidade, a classe trabalhadora teve que adotar o lema de Salazar: “produzir e poupar”. O governo buscou ressurgir os princípios das corporações de artes e ofícios, existentes desde as velhas monarquias, ignorando os avanços conquistados com a revolução industrial. O “corporativismo” criou “sindicatos” e “associações”, mas na verdade não passaram de um engodo, revelado até pela baixa adesão ao seu aparato de ideias moralizantes. Exceto por aqueles que os dirigiam, pois para esses importava, e muito, fazer crer as ideias e práticas do corporativismo.

De acordo com os historiadores, o império que Portugal construiu tinha aproximadamente vinte e duas vezes o tamanho de Portugal. A escassez de terras cultiváveis no país aumentou a vocação colonizadora dos portugueses. Com base nas teorias do expansionismo, Salazar defendia a ideia de que Portugal não seria uma nação pequena. O país enfrentava problemas na agricultura, em consequência das condições climáticas, baixa tecnologia e uma massa de camponeses despreparada. No entanto, nenhum desses fatores impediria a expansão de um novo império colonial. No novo império, o catolicismo seria o esteio para reforçar os ideais tradicionalistas e nacionalistas, sob a bandeira de uma propaganda da reconstrução. O Ato Colonial, de 1930, buscou disseminar princípios humanitários, já que Portugal era acusado de continuar com a escravatura. O objetivo era refrear as críticas vindas do exterior, divulgando “direitos teóricos de cidadania” (FIGUEIREDO,1976).

A resistência ao regime se configurou dentro do próprio exército. Cerca de doze levantes militares aconteceram durante o período. O primeiro deles, em 3 de fevereiro de 1927, ocorreu na cidade do Porto e se estendeu a Lisboa. Os rebeldes exigiam a destituição do governo e o retorno à Constituição de 1910. Também em Funchal (Ilha da Madeira), em 4 de abril de 1930, estourou uma revolta como consequência do Ato Colonial. Vários outros levantes se seguiram, mas os que tiveram as piores consequências foram os motins que aconteceram a bordo dos navios *Adão* e *Afonso de Albuquerque*, em 1936. Os prisioneiros foram encaminhados para o campo de concentração conhecido com Tarrafal, nas ilhas de Cabo Verde. Conforme depoimento de um militante do Partido Comunista, Tarrafal era um “campo de morte lenta” (FIGUEIREDO, 1976, p.115). O campo de Tarrafal era rodeado por uma vala repleta de tubarões, com dormitórios sem luz e uma alimentação que precisava ser ingerida aos bocados, se se quisesse fugir ao mau cheiro da podridão. O trabalho pesado sob um sol de rachar e os castigos, torturas e assassinatos, nos casos de insubmissão verdadeira ou inventada, configuraram o cenário de horror vivido pelos prisioneiros. A maioria deles jamais pode deixar Tarrafal.

A repressão, desde os primeiros anos do salazarismo, teve aspectos brutais: qualquer um podia ser preso, mesmo um analfabeto recolhendo panfletos numa rua, ou alguém escutando a Rádio BBC, em suas transmissões para o país. Analfabetos, que nem mesmo souberam os motivos pelos quais foram presos, morreram na prisão. A atmosfera de medo existia em cada esquina e em cada conversa entre os portugueses, caso o assunto em pauta fosse a situação política do país.

Em 1945, a PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado, foi considerada um “Estado dentro de outro Estado”, dado os amplos poderes que possuía. Em fevereiro desse mesmo ano, a PIDE foi autorizada a efetuar a prisão de qualquer pessoa “suspeita” por quarenta e cinco dias, sem culpa formada. Além disso, a PIDE passou a deter poderes discricionários sobre processos legais e libertação de prisioneiros.

Em *PIDE – A história da repressão*, lê-se um trecho do decreto que criou a PIDE: “A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (P.I.D.E.) é um organismo de polícia judiciária dependente do Ministério do Interior, ao qual cabem, quanto ao objeto da sua competência, os mesmos poderes e funções que a lei confere à Polícia Judiciária.” (PIDE, 1974, p.20). Com isso, ficava estabelecido que a PIDE ditava todas as regras e estava acima da lei. O medo em Portugal estava institucionalizado por um órgão responsável por extorsão fiscal, violação dos domicílios e correspondências, torturas, prisões arbitrárias, escutas telefônicas e as mais variadas modalidades de práticas repressivas (PIDE, 1974, p. 20).

Uma correlação é estabelecida entre o “Estado Novo” e a Inquisição, dada as similaridades entre as práticas, tanto da parte dos algozes quanto dos que resistiram. A tradição de governo opressivo e obscurantista é comum a Portugal, de tal forma que podem ser identificadas estratégias similares de obtenção de informações pela Inquisição e pela PIDE. Informantes denunciavam pessoas como suspeitas e a estratégia era arrancar o máximo de denúncias dos detidos, utilizando, pelo tempo que fosse necessário, os métodos da tortura. Ainda em *PIDE – A história da repressão*:

Ultrapassava vinte mil o total de inspectores, sub-inspectores, chefes de brigada, agentes, informadores e funcionários da P.I.D.E./ D.G.S. Este impressionante número demonstra a infernal máquina repressora mantida pelo regime fascista derrubado em 25 de Abril.

Evidentemente que o maior contingente pertencia aos informadores, esses indivíduos que nos espreitavam em todas as circunstâncias e que, a troco de miseráveis escudos, eram denunciantes. (PIDE, 1974, p.7)

A Constituição de 1926 foi suspensa pelo General Carmona, que passou a governar por meio de decretos. Em 1930, Salazar criou uma nova Constituição, a Constituição do “Estado Novo”, com o fim de representar uma “fachada constitucional” e atender aos anseios democráticos da opinião pública, mas com abertura para incorporar a quantidade de emendas que o governo quisesse. Dessa maneira, o governo autoritário garantiu a possibilidade de legislar como bem entendesse, por meio de decretos-leis e portarias. Um desses decretos estabeleceu a censura prévia da imprensa, que passou a abranger tanto Portugal quanto as

colônias. Outras leis foram acrescentadas, como as que garantiam a prisão arbitrária, sem culpa formada, por períodos sucessivos de 45, 90 e 180 dias.

A fórmula repressiva do salazarismo combinava prisões preventivas, tribunais plenários especiais, deportação sumária, fim dos direitos civis das associações, censura e toda sorte de medidas de segurança combinadas às leis em vigor. O clima de repressão criado pelo regime ditatorial de Salazar resultou no aparecimento de um modo próprio de viver dos portugueses, tangenciado pelo medo e pela perseguição e com consequências para gerações sucessivas. O alvo da PIDE, nos anos cinquenta, eram os comunistas, os estudantes militantes e os demais indivíduos identificados como opositores ao regime. A PIDE usava da discriminação social para lidar com os prisioneiros. Aqueles pertencentes às classes sociais mais elevadas contavam com regalias quanto à possibilidade de serem julgados e libertados. Já os camponeses, os operários, os africanos com práticas nacionalistas, não tinham chance alguma de adquirirem a liberdade. Ainda digno de nota é o papel das empresas privadas neste quadro, uma vez que documentos comprovam que a PIDE recebia subsídios de empresas privadas, em troca de informações sobre candidatos a emprego ou sobre possíveis manifestações grevistas.

O historiador José Tengarrinha afirma que com a abertura dos arquivos de Salazar e da polícia política, um novo conhecimento sobre esses arquivos será possível, possibilitando a ampliação do conhecimento historiográfico sobre o período. Tengarrinha acentua o fato de que com a comemoração do vigésimo aniversário da revolução de 25 de Abril de 1974 uma quantidade relevante de conferências, colóquios, memórias, obras individuais e coletivas foram produzidas: “Algumas de solidez científica e são avanços seguros. Em outras pode ver-se que as paixões, ainda muito vivas, marcam visões parciais. Outras ainda registram carências metodológicas, com caráter mais jornalístico do que historiográfico, em geral coleções de documentos agora revelados.” (TENGARRINHA, 1999, p.164).

Ao indagarmos sobre o que faziam os poetas naqueles tempos “duros e duráveis”, que fincaram uma mancha histórica impossível de ser apagada, recorreremos à obra de José Fernandes da Silveira (1986): *Portugal Maio de Poesia 61*. Nesse livro, o autor realiza uma leitura dos cinco livros que compõem a publicação *Poesia 61: Morfismos* de Fiama Hasse Pais Brandão, *A morte percutiva* de Gastão Cruz, *Quarta dimensão* de Luiza Neto Jorge, *Tatuagem* de Maria Teresa Horta e *Canto adolescente* de Casimiro de Brito. O grupo *Poesia 61*, como ficou conhecido, surgiu em Faro em maio de 1961, mas se lançou efetivamente na

cidade de Lisboa. Os poetas eram muito jovens, o mais velho do grupo contava com vinte e cinco anos. O formato do livro já fugia às normas editoriais: sem nota editorial, declaração de princípios, estatutos definidos, etc. Cada “caderno” foi lançado como uma brochura, com o título e o nome do autor. Contando com poetas muito diversos, nota-se a ausência de um projeto coletivo do livro. No entanto, para Silveira (1986), há um aspecto comum a todos: em cada poema, em cada uma das obras, cada elemento se relaciona com todos os outros, por meio de uma rede de relações. Silveira destaca que os oito poemas que compõem *Quarta dimensão*, de Luiza Neto Jorge, elegem os temas relacionados à cena familiar e às instituições sociais e, para isso, optou, como todos os poetas de *Poesia 61*, pela “desordem do discurso literário” (SILVEIRA, 1986, p. 27). O autor adota a metáfora do labirinto para discorrer sobre essa produção poética portuguesa comprometida com a transformação social e a transformação da linguagem, sem dúvida uma luta contra aqueles tempos: “Às vezes o caminho mais seguro para quem procura a saída é fugir à sedução de aceitar a linha reta, tentando o labirinto.” (SILVEIRA, 1986, p.35).

Em entrevista realizada logo após a publicação do volume, todos os autores de *Poesia 61* divulgaram suas ideias sobre a proposta do livro e sobre a poesia portuguesa naquele contexto de criação. Entre eles, Luiza Neto Jorge:

Vejo muitos poetas portugueses modernos; pouca moderna poesia portuguesa. Há muitos movimentos (e também muitas inércias) ainda não superados (e alguns tão superáveis!). A moderna poesia ocidental tem raízes bastante fundas no surrealismo. Tende, naturalmente, a libertar-se delas e consegue-o melhor ou pior, mais fácil ou mais dificilmente consoante o ambiente social que a condiciona. Parece-me que, entre nós, o surrealismo ainda terá a sua razão de ser – como total destruição de cânones bafientos, como reação a um ambiente social rígido. Depois será talvez mais fácil, mais possível, a total reconstrução, formas e ideias novas. (JORGE *apud* SILVEIRA, 1986, p. 36)

José Fernandes da Silveira diz que na poesia de Luiza estão presentes o “país”, os “pais”, e o “cais”. Para tanto, analisemos o poema “Subitamente vamos pela rua”:

Subitamente vamos pela rua, com a solidão burocrática dentro dos bolsos.

É certamente pela rua que vou. Golfadas de olhos e cabelos e um oboé silencioso. Desalinho. Vagueia um automóvel onírico. É pela rua. Que vamos. Que somos acometidos pelas costas. Estilhaçados de inércia. Poderosos de sexo. Invariáveis.

Desculpem-nos a liberdade dos suicídios macios nas traseiras dos jardins. Ou os partos dramáticos enterrados na areia. É tão verde o sol que nos rompe as órbitas. A casa deserta rodou três vezes.

Com o travesti nocturno da evasão brincamos facilmente aos pássaros bíblicos. Navio mercante de papel colado – qual o teu rumo de papel colado? Quando a bússula soçobrou no lastro do horizonte.

Gritámos com a ambulância exausta. Acenava, de dentro, um homem morto. E a página de fora de um jornal antigo, do dia anterior, antigo, insustentável, com fotografias perfeitas e um eclipse longínquo, na beira do passeio.

Saí de casa ontem. Vou correr mundo, vou matar-me. Emancipada da noite, livre indoloridamente, minha angústia despediu-se, lambeu-me as mãos. Somente a flor prometeu realizar-se ainda. Então parto. Encontrarei o cão das noites líquidas e, na colcha, um cogumelo letárgico de lua.

Mas a árvore do sol está suspensa, anêmona gigante rebentada de cor. Escorre, aquaticamente, entre os seios mais pueris e os tapumes e as sarjetas. A flor irrisória no ventre da rapariga. “Violetas, quem quer violetas?” – Meus amigos, sou pela paz (podem rasgar, sim, podem rasgar os corações a rir).

Como os comboios passam, só as árvores arrastadas sabem. Enquanto os comboios passam, as estátuas renascem para a morte. Quando os comboios passam, a desculpa das calhas paralelas, o perdão dos crimes paralelos. Se os comboios passam, as pedras castram a liberdade humana.

Sigo para o cabaré distante. Nasce, ao fundo da sala, qualquer mesa vermelha entornada na música. A noite é em lâminas. Sentem-se vários animais febris suspensos dos telhados a tentarem um equilíbrio nos trapézios eléctricos.

É pela rua que vou. Marinhão pelo rio ângulos coalhados de casa afogada (ala-ala-arriba pelo tejo inundado de farrapos de almas). Sobre o lodo do rio a ponte floriu, cortou o horizonte em duas longitudes. De um mastro, a gaiivota salpica os homens com sons claros, e despenumbra-os, de súbito.

Afogámo-nos num ciclo de vela e de âncora, no rio que corre sem lemes. Arcas de nomes, sumi-vos: só Rio. Só Homem-Cidade de pedra.

Chove todo o segredo das noites em goteiras de vento; a pedra da ruína não mói já passado, secou a lua a chuva aberta das fendas.

Sáímos com um relógio ao vivo em cada artéria. O vento, agudo pássaro sem penas, debicou-nos o cabelo no vago medo de um grito. E em cada pedra, a decorar um passo, o desafio macio e inábil duma madrugada caída – do vento, de nós ou de quem? De quem?

A chuva, para quem a quis embalar, foi ovelha com fala de erva e água, um cacto de sonho sugando-lhe os chifres.

Esquecimento de relógio sem corda. Nascemos a vida antecipada, levámo-la, débil, para casa, ensinámos-lhe a longa geometria dos vértices, dos fios de prumo e oblíquas de dia a ranger na chuva.

Chove todo o segredo dos segredos extintos pela rua. À chuva não acontece o possível. Acontece.

Sinto que posso subir às árvores e colher os ninhos – tenho mãos líricas de ladrão de luas, mãos crucificadas em palcos de tragédia. Espalhar depois as penas dos pássaros em novelos desfiados. Ser cruel, colher ninhos, abrir crisálidas.

Nasci ontem do meu amanhã, na certeza de que verei todas as luas cheias. E então as outras vazias – e vazios os ninhos.

Na rua, os estames das luzes enferrujam. Quem pensa ainda em árvores?

Se fossem dois pontos a avançar para o mar, seria difícil escolher. Sempre era um mar que se trocava por outro. Assim, fui. Marinheiro bizarro a abraçar-me, o mar era qualquer rosto incógnito. Como podia o mar ser o mar que subia na pedra? Estava maré-cheia.

No pontão, delito pensar, olhar sequer, tomar consciência do mundo. Pelas pernas subiam-me uns pedaços de ondas imprecisas. E então desejei que me arrancassem os olhos e os atirassem à água.

Mais real que a asa sonora da gaivota, tinha ido para estar ali, humanizada como um pontão de pedra.

Chegar ao fim dele podia ser encontrar um começo ao mar. Mas fiquei entregue à violência dos passos intactos. A pureza do medo e a noite baloiçam. Os barcos, de cores sexuais amordaçadas pelo escuro, dão-me vertigens. Chegou um, então, e o pontão de pedra tremeu, sexual também. Doía. Os barcos vivos eram os mortos da morte. Há sempre um outro cais ausente. Se eu agora me voltar e for para o meu dia de vida, como me consolarei da espera inútil? Todas as noites, todas, terei tempo para lá voltar, à mesma hora, esperando por mim, de pé e assustada?

Narro o sorriso de areia na boca dos homens, enquanto o sol é um bidon de óleo, aceso, derramado. À tarde aqueço as mãos nas casas a arder. Na rua, o mesmo incêndio opaco. O vento com laivos de pedra e sangue. Os animais a ruir. E as árvores, primeiras a afogarem-se com os naufragos.

A mulher a gritar “Os meus braços”. A cadeira alta, enigmática, da sala de espera.

A criança a gritar. “Os meus olhos”. As raízes a apunhalarem o chão, a quebrá-lo, a revolvê-lo, a criá-lo.

O homem a gritar “Os meus dias”. Mais solitária a manhã. Irrompendo.

(JORGE, 1993, p.31-34)

Em “Subitamente vamos pela rua”, o eu-lírico é um eu-coletivo que avança pela rua, subitamente em estado de impulso, de catarse, angustiado, e com a necessidade de reivindicação de qualquer maneira de mudança do real. O “nós” que avança, afirma com o verbo “ir” na primeira pessoa do plural, que a rua, o espaço de trânsito, de transitividade, é o espaço escolhido para a ação e para as reflexões nascidas daqueles que avançam. Nesse poema, a rua é o espaço em que o eu-lírico, enquanto sujeito, se dispõe a caminhar e a experimentar a fluidez dos acontecimentos, o fluxo incontrolável dos sentidos e das sensações.

Uma marca do sujeito contemporâneo é que nele prevalece o imperioso poder dos sentidos e das sensações. Por isso, o eu-lírico nesse poema se constitui enquanto sujeito em processo, ou seja, em desenvolvimento durante o ato de caminhar. O poema discorre, de um lado, com o registro do vivido, que se dá pelo olhar daquele que vê e que vive o que acontece ao andar pela rua, e, ao mesmo tempo, pelo jogo da invenção, criado a partir das sensações e dos pensamentos. O eu-lírico está tomado pela angústia, pela tristeza, expressa que sente medo e, em outros trechos do poema, expressa os afetos do ódio e da ira. O corpo que vive, e narra o instante do que vive, se choca com o mundo e a rua, e dessa colisão “corpo - mundo - rua” as afecções se tornam inevitáveis. Sobre os afetos, vale considerar que não há corpo sem

afecção. A poesia fragmentada de Luiza Neto Jorge é “feita de vestígios de afectos” (OLIVEIRA, 2010, p.103).

Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que o estilo escolhido pelo artista é fundamental para se elevar as percepções vividas aos perceptos e as afecções vividas aos afectos. Dessa forma, é o trabalho realizado com as sensações que garante que a obra de arte se conserve no tempo. No poema em análise, uma primeira observação das sensações, despertadas por alguns vocábulos, leva-nos a considerar que o jogo semântico foi cuidadosamente preparado. De um lado, alguns substantivos concretos: “árvores”, “flores”, “sol”, “chuva”, “vento”, “lua”, “animais”, “ovelha”, “água”, “erva”, “cactos”, “ninhos”, “rio”, “mar”, “pedra”, “gaivota”. Esses vocábulos são usados, comumente, para criar um clima primaveril, ou seja, expressar um período de renascimento do ciclo da vida. No entanto, isso em nada se parece com o que acontece naquele cenário e com o estado afetivo do eu-lírico. O que poderia sugerir um contexto de renovação, dado pela natureza, é cortado pelos demais vocábulos que findam com essa esperança. São eles: “lâminas”, “comboios”, “trapézio elétrico”, “suicídios”, “morte”, “crimes”, “Homem-Cidade de pedra”. O eu-lírico criou blocos de sensações e destacou no início do poema que ia por uma rua a caminhar, mas com a “solidão burocrática nos bolsos”, ou seja, com o tédio das ações calculadas. O primeiro verso do poema, “Subitamente vamos pela rua, com a solidão burocrática dentro dos bolsos”, demonstra o afeto da tristeza, dado pelo estado solitário em que se encontra o sujeito poético. Enquanto a natureza remete a um cenário de permanência e estabilidade, o ato de caminhar dispara as imagens-fluxos e as instabilidades, e o afeto da tristeza expressa, naquele contexto de ditadura e cerceamento de todas as liberdades, essa condição.

O eu-lírico segue pela rua afirmando que desalinha, e que voa um “automóvel onírico”, recorrendo à atmosfera do sonho e à confusão das percepções. Uma confusão de afetos se manifesta, diz que estão “Estilhaçados de inércia”, para depois afirmarem-se “Poderosos de sexo/ Invariáveis”. Aqui a explosão do corpo erótico se dá pelo viés da confusão: “A casa deserta já rodou três vezes”. Mesmo assim, diante da tristeza e do caos, alguma esperança: “É tão verde o sol que nos rompe as órbitas.”. O sol está verde e verde é a cor da esperança, da sorte. Esse sol verde que lhes rompe as órbitas pode representar os ideais revolucionários. Em seguida vem o grito: “Gritámos com a ambulância exausta”. Luís Miguel Nava (2004) afirma que na poética de Luiza Neto Jorge esse “sentido ambulatório” tornam tempo e movimento indissociáveis. Os sentimentos de angústia vêm à tona: “Saí de casa ontem. Vou correr mundo, vou matar-me. Emancipada da noite, livre indoloridamente, minha

angústia despediu-se, lambeu-me as mãos. Somente a flor prometeu realizar-se ainda. Então parto. Encontrarei o cão das noites líquidas e, na colcha, um cogumelo letárgico de lua”. A referência à liquidez em sua poética é constante e observamos no trecho acima, em “noite líquidas”, e em outros versos: “Escorre, aquaticamente, entre os seios mais pueris e os tapumes e as sarjetas” e “A chuva, para quem a quis embalar, foi ovelha com fala de erva e água, um cacto de sonho sugando-lhe os chifres.”. O estado líquido é um dos estados da matéria, poderoso enquanto capacidade de movimento e instabilidade. Mesmo diante dessa forma de expressão, o eu-lírico comunica seu ideal: “– Meus amigos, sou pela paz (podem rasgar, sim, podem rasgar os corações a rir).”.

No meio do poema, os sentimentos de medo e tristeza são mais recorrentes. Vejamos:

Como os comboios passam, só as árvores arrastadas sabem. Enquanto os comboios passam, as estátuas renascem para a morte. Quando os comboios passam, a desculpa das calhas paralelas, o perdão dos crimes paralelos. Se os comboios passam, as pedras castram a liberdade humana.

(...)

É pela rua que vou. Marinham pelo rio ângulos coalhados de casa afogada (ala-ala-arriba pelo tejo inundado de farrapos de almas). Sobre o lodo do rio a ponte floriu, cortou o horizonte em duas longitudes. De um mastro, a gaivota salpica os homens com sons claros, e despenumbra-os, de súbito.

(...)

Chove todo o segredo das noites em goteiras de vento; a pedra da ruína não mói já passado, secou a lua a chuva aberta das fendas.

Os “comboios”, se eles passam, diz o eu-lírico, “as pedras castram a liberdade humana”. O sentimento de tristeza é ainda mais observado, pois o Tejo está inundado de “farrapos de almas” e todos os segredos da noite transformaram-se em goteiras de vento. Outro verso também expressa essa referência ao contexto da ditadura militar: “A noite é em lâminas”. A lâmina nos remete ao seu uso enquanto instrumento utilizado na crueldade das torturas físicas e aos assassinatos perversos cometidos pelos agentes da repressão política. O verso a seguir representa essa ambivalência de morte e vida, presente naquela circunstância histórica: “Afogámo-nos num ciclo de vela e de âncora, no rio que corre sem lemes. Arcas de nomes, sumi-vos: só Rio. Só Homem-Cidade de pedra”. O ciclo de afogamento é de “vela” e de “âncora”. Com isso, temos a “vela”, que faz alusão à possibilidade de navegar e, portanto, de gerar movimento, e a “âncora”, como impossibilidade de se movimentar. De um lado, a esperança dada pela “vela” para o acontecimento do fluxo vital; de outro, a tristeza dada por uma âncora, que com sua fixidez instaura o fim do movimento. Esse antagonismo é

importante, dado que qualquer ditadura cria justamente essas duas situações: de um lado, a “vela” e a possibilidade de combate; do outro, a “âncora”, com toda a repressão para conter qualquer combate. A vela também é uma referência ao passado imperial-marítimo e a âncora, o retorno à “pequena casa portuguesa”, conforme Camões.

Os sentimentos de angústia e de medo estão grifados neste poema, como podemos conferir nos versos a seguir: “Saímos com um relógio ao vivo em cada artéria. O vento, agudo pássaro sem penas, debicou-nos o cabelo no vago medo de um grito”. Nestes versos, há uma associação do tempo que passa, e é medido pelo relógio, com a vida e o fluxo vivo das artérias. O vento é um agudo pássaro sem penas, também assustado, que “debica-nos” o cabelo. Mais uma vez, o sentimento do medo:

Chegar ao fim dele podia ser encontrar um começo ao mar. Mas fiquei entregue à violência dos passos intactos. A pureza do medo e a noite baloiçam. Os barcos, de cores sexuais amordaçadas pelo escuro, dão-me vertigens. Chegou um, então, e o pontão de pedra tremeu, sexual também. Doía. Os barcos vivos eram os mortos da morte. Há sempre um outro cais ausente. Se eu agora me voltar e for para o meu dia de vida, como me consolarei da espera inútil? Todas as noites, todas, terei tempo para lá voltar, à mesma hora, esperando por mim, de pé e assustada?

O espaço da rua permite que o eu-lírico esteja exposto à lógica da instantaneidade, do efêmero. Daí que ele diz que está entregue “à violência dos passos intactos”. O erotismo está presente em “Os barcos, de cores sexuais...” e “... e o pontão de pedra tremeu, sexual também”, erotismo que se estende aos objetos, nesse caso, os barcos e o pontão. Posteriormente, pondera entre a falta e a presença, dizendo que apesar dos barcos vivos terem sido os mortos da morte, há sempre um outro cais ausente. O exercício de ponderar entre uma falta e uma presença, em “um outro cais ausente”, termina por gerar os sentimentos de medo, de angústia e de tristeza: “Todas as noites, todas, terei tempo para lá voltar, à mesma hora, esperando por mim, de pé e assustada?”.

A instabilidade dos sujeitos, expostos a um regime de repressão política, termina por gerar um clima de incerteza também no campo das ideias e dos afetos. Vejamos essa incerteza nos versos abaixo:

Sinto que posso subir às árvores e colher os ninhos – tenho mãos líricas de ladrão de luas, mãos crucificadas em palcos de tragédia. Espalhar depois as penas dos pássaros emovelos desfiados. Ser cruel, colher ninhos, abrir crisálidas.

Nasci ontem do meu amanhã, na certeza de que verei todas as luas cheias. E então as outras vazias – e vazios os ninhos.

Na rua, os estames das luzes enferrujam. Quem pensa ainda em árvores?

Há intencionalidade de ser cruel, mas também de colher ninhos e abrir crisálidas. O eu-lírico experimenta uma contemporaneidade em que somente quem na rua ousa caminhar pode alcançar a chance de ter sua subjetividade desestabilizada pelo caos da contradição, mas como atingir esse estado numa circunstância de repressão política? É provável, sem abrir mão da palavra, e, nesse sentido, constatamos a contemporaneidade da poesia de Luiza Neto Jorge, já que, como assegura Giorgio Agamben, é o poeta que tem a capacidade de fixar seu olhar nos olhos do século-fera, para soldar com seu sangue o dorso quebrado do tempo (AGAMBEN, 2009, p.60). Diz Agamben: o poeta é a fratura. No poema acima, os versos “Nascemos a vida antecipada(...)” e “Nasci ontem do meu amanhã, na certeza de que verei todas as luas cheias. E então as outras vazias – e vazios os ninhos” expressam a incerteza frente ao tempo, algo que é próprio ao ser contemporâneo. Octávio Paz assegura que vivemos uma tríade temporal: passado, presente e futuro acontecendo ao mesmo tempo. Com os versos da poeta, entendemos que Luiza Neto Jorge foi capaz de perceber o escuro do presente e realizar uma leitura do ineditismo da história (AGAMBEN, 2009, p. 72), além de vivenciar a condição de impermanência própria àqueles que optam por essa escolha, numa conjuntura política autoritária e opressora.

Na parte final do poema, o eu-lírico dá vazão ao sentimento de ira: “No pontão, delito pensar, olhar sequer, tomar consciência do mundo. Pelas pernas subiam-me uns pedaços de ondas imprecisas. E então desejei que me arrancassem os olhos e os atirassem à água”. E, no verso seguinte, utiliza o recurso da ironia: “Mais real que a asa sonora da gaivota, tinha ido para estar ali, humanizada como um pontão de pedra”. O poema termina com a cena de um incêndio, enquanto os homens têm na boca um “sorriso de areia”, isto é, a instabilidade da expressão representando a impermanência dos afetos. Vejamos:

Narro o sorriso de areia na boca dos homens, enquanto o sol é um bidon de óleo, aceso, derramado. À tarde aqueço as mãos nas casas a arder. Na rua, o mesmo incêndio opaco. O vento com laivos de pedra e sangue. Os animais a ruir. E as árvores, primeiras a afogarem-se com os naufragos.

A mulher a gritar “Os meus braços”. A cadeira alta, enigmática, da sala de espera.

A criança a gritar. “Os meus olhos”. As raízes a apunhalarem o chão, a quebrá-lo, a revolvê-lo, a criá-lo.

O homem a gritar “Os meus dias”. Mais solitária a manhã. Irrompendo.

Alilderson Cardoso de Jesus (2010), em “Um corpo explosivo é a casa do mundo: o sexo Luiza Neto Jorge”, relaciona sexo e combustão na escrita poética da autora. Isso significa que a liquidez e o movimento presentes na construção dos versos de Luiza Neto Jorge resultam numa explosão, como um incendiário fogo do final. Nesse sentido, o autor

considera que em Luiza Neto Jorge há uma poesia engajada, perpassada por um corpo engajado, que queima, e cujo erotismo não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida (JESUS, 2010, p. 60).

Já Mário Perniola (1993), em *Do sentir*, discorre sobre a mudança de sentir ao longo das gerações e de como o plano do sentir funciona como um poder em nossa época, transformando-a numa época fundamentalmente estética. A partir da década de sessenta, diz Perniola, assistimos a uma mudança no plano do sentir. Enquanto nas gerações passadas, os acontecimentos eram algo para serem sentidos ou que estavam por sentir, resultando em participação e sensibilidade, a atualidade é o tempo do “já sentido”. Da década de sessenta em diante, os indivíduos, numa dimensão impessoal e anônima, foram expostos à “sensologia” (o “já sentido”), que corresponde à ideologia (o “já pensado”), no plano das ideias, e à burocracia (o “já feito”), no campo das práticas sociais. Se o pensar e o fazer sempre geraram poder, hoje vivemos uma época em que é o sentir que resulta em poder. Daí o fenômeno do corpo em sua dimensão narcisista, em que toda a energia psíquica é voltada para a própria imagem e para que o sentir-se a si próprio apareça como o “já sentido”.

O sentir está fora do indivíduo e o que passa a existir é uma “realidade efectual” em que prepondera um conjunto de sensações e de afetos já sentidos, que apenas se pode reproduzir (Perniola, 1993, p. 23). O “já sentido” está pronto para ser repetido e o homem passa a ser um “homem-coisa” (Perniola, 1993, p. 26), quando então se dá esse alheamento do sentir. Vale considerar o trecho abaixo:

A partir dos anos 60, conhecemos igual número de tipos quentes e tipos frios de já sentido. Entre os primeiros estão incluídos o sentir da contestação, na passagem dos anos 60 para os anos 70, e o sentir do fundamentalismo nos anos 80; entre os segundos estão incluídos o sentir do neocinismo e o da performatividade, que nascem ao mesmo tempo da informatização da sociedade. (PERNIOLA, 1993, p. 30)

Diante da efectualidade do já sentido, os indivíduos passam a repetir, copiar, e não mais imitar ou partilhar o sentir. O “já sentido” transforma-se em mercadoria, em moeda viva. De acordo com Perniola (1993), a aura da arte e da poesia moderna resulta da capacidade que têm os artistas e os poetas de silenciarem e suspenderem a própria subjetividade para viverem a experiência da forma. Os poetas modernos passam a ter uma pulsão pela forma, em que a força do sentir irá se concentrar na escuta e na visão do geral. A meta passa a ser ultrapassar as individualidades para alcançar, por meio da experiência do sentir, o sacerdotismo da forma (PERNIOLA, 1993, p.56). Esse ponto é verificável em Luiza Neto Jorge, uma vez que a poeta

atinge a forma do poema, preocupando-se em fraturar a linguagem e deixar em evidência os pontos fraturados.

Dessa maneira, afirma Perniola: “O sentido dos poetas é histórico” (1993, p.75). O sentimento estético e o sentido histórico se unem para se transformar no “já sentido”, que se caracteriza por um estado de passividade. No entanto, o “fazer-se sentir” difere do “já sentido”, uma vez que significa querer sentir e “atuar sobre si próprio, de modo a sair da impassibilidade metafísica e do dualismo entre actividade e passividade” (PERNIOLA, 1993, p.102). Enquanto o “já sentido” é passado, o “fazer-se sentir” é presente. Além disso, este último confronta a operacionalidade do sentir com a receptividade do pensar:

Pensar é receber o que vem de fora, acolher, hospedar o que se apresenta como estranho e enigmático. Fazer-se sentir é oferecer a nós próprios, para que algo possa encontrar em nós uma possibilidade de estar no mundo; desse modo, assumimo-nos como condições da manifestação do que é exterior, impessoal, supra-individual. (...) A experiência do fazer-se sentir equivale a um dar-se, a um conceder-se, para que através de nós o outro, o diferente, se torne realidade, acontecimento, história. (PERNIOLA, 1993, p. 103)

Buscando o “fazer-se sentir”, em todo regime autoritário, a resistência tem que arranjar formas criativas para dar conta de sobreviver. Durante a ditadura salazarista, os artistas e intelectuais tiveram que seguir para o exílio ou viram seus trabalhos serem alterados ou cortados pela censura. No entanto, muitos deles seguiram não se deixando paralisar pelo medo constante da perseguição. Os “ultranacionalistas” criticavam o modo de expressão do grupo de artistas e intelectuais que tinha maior contato com a cultura de outros países. Com uma visão mais cosmopolita, esses profissionais eram acusados de serem “estrangeirados”. As comissões de censura eram supervisionadas pelo ministro do Interior, que tinha também o controle da PIDE. Os decretos pela censura estabeleciam que fosse tarefa do censor encontrar a intenção que podia estar no texto escrito, na imagem ou mesmo na posição do artigo na composição da página. O inusitado é que passou a existir um clima de cordialidade entre censores e jornalistas, com uma comunicação cuidadosa entre eles. Vale lembrar que durante a ditadura salazarista, jornalistas e chefes de redação não puderam conhecer a liberdade de expressão e, portanto, passaram a se habituar à presença do censor. Como pessoas que só conheciam aquela realidade opressiva e que jamais puderam conhecer outra, mais digna e condizente com seu exercício profissional.

No que diz respeito às universidades e à cena cultural, esses setores estiveram impossibilitados de receberem os avanços teórico-metodológicos observados nas mais progressistas linhas de pesquisa em atuação, principalmente dos países anglo-saxônicos e da

Europa continental. A repressão aprimorou um aparato que incluía assaltos da polícia política às bibliotecas particulares e os intelectuais também passaram a ficar sob suspeição e vigilância constantes. A política de censura prévia seguiu com o controle e proibição de compra e venda de livros considerados “subversivos”. Figuras emblemáticas da cultura portuguesa sofreram com as invasões, expulsões e perseguições: Jaime Cortesão, Vitorino Magalhães Godinho, Antonio José Saraiva, Joaquim Barradas de Carvalho, entre tantos atingidos pela repressão e obrigados a exilar-se e a ensinar em universidades estrangeiras (TENGARRINHA, 1999; TORGAL, 2009). Conforme apontam os historiadores José Manuel Tengarrinha e Luís Reis Torgal, a expressão do pensamento tornou-se impossibilitada por conta das dificuldades de comunicação e transmissão do conhecimento. Os intelectuais que se opunham ao regime não tinham qualquer chance de ascensão à carreira universitária ou à continuidade na instituição, dessa forma, aqueles intelectuais que enfrentaram a situação tiveram como consequência a falta de interlocução com os demais setores da sociedade.

Dessa maneira, se houve uma forma de expressão do pensamento, essa só pode existir na forma da oralidade. Os jornais tornaram-se rotineiros, veiculando notícias calculadas. A opção foi desenvolver uma tradição oral, tomando todo o cuidado nas conversas sobre o momento político, ou então passar a ler o que era divulgado, por meio das entrelinhas. A repressão e a arma da censura produziram uma forma de comunicação velada e os leitores passaram a adotar o método da “inversão do significado”: se o jornal do dia desse uma atenção positiva a determinado acontecimento, a ideia era justamente pensar o contrário. Por outro lado, se o jornal criticasse determinado acontecimento, aquele fato deveria ser digno de atenção. Assim, os portugueses politizados tentavam driblar o sistema e obter informações sobre os acontecimentos políticos em seu país e ao redor do mundo.

Eduardo Lourenço (1988), em *NÓS E A EUROPA ou as duas razões*, diz que “Homens e povos acordam tarde sobre si mesmos” (LOURENÇO, 1988, p. 17). Diante das considerações sobre as circunstâncias históricas vividas pelos portugueses, poderíamos nos perguntar como se deu a construção da identidade do povo português. Lourenço (1988) assinala alguns aspectos dessa construção, entre eles, que todo povo é um filho da História e a construção da identidade portuguesa se deu de modo a ter a consciência da sua pequenez, também pelo desejo de ter um destino menos europeu e, sobretudo, pelos usos que fez de seu ressentimento. Nunca existiu problema de identidade entre os portugueses e, se existiu algum problema nesse nível, foi o de se sentirem “hiperportugueses”. No entanto, apesar da consciência de se saber exatamente quem eram, desenvolveu-se um sentimento de

inferioridade em relação à Europa e toda a literatura repercutiu essa experiência dolorosa. Lourenço (1988) considera que o Portugal de Salazar “foi uma espécie de equilíbrio, precário em si, mas longamente cultivado, entre modernização exterior e ruralização espiritual” (p. 21). A intensa religiosidade católica portuguesa foi primordial para a cisão com a Europa racionalista, já que os jesuítas, os Beneditinos e os Dominicanos foram responsáveis por manter essa tradição católica, que pouco dialogava com a “outra Europa”, afeita ao mundo da técnica e da ciência. Também o “ressentimento cultural às avessas” (LOURENÇO, 1988, p.36) acabou por gerar o ultranacionalismo do Salazarismo.

Em outra obra de Eduardo Lourenço (1988), intitulada *O labirinto da saudade*, o autor cria uma oportuna imagem para representar Portugal:

Aparentemente desqualificado pelo seu esoterismo ou pelo seu misticismo abrupto, a imagem de um *Portugal-Super-Man*, portador secreto de uma mensagem ou possuidor virtual de um Graal futuro, encontra em cada um de nós ecos de mais equívocos, para poder ser considerado e atirado para o simples rol das *aberrações projectivas* da nossa esquizofrênica vida nacional. (LOURENÇO, 1988, p.35)

A imagem de um super-herói com poderes místicos, que resultou por ter um comportamento esquizofrênico, combinada à péssima situação econômica de sua população, transformou Portugal no país da “saudade”, dado a forte emigração de seu povo. A cultura portuguesa ficou de tal modo tomada por esse fenômeno que Salazar estabeleceu como meta de governo deter a emigração. A esperança de marinheiros do passado e trabalhadores do século XIX e XX, em melhorar de vida viajando rumo ao Império, deixou uma quantidade enorme de órfãos: mães, esposas, filhos, etc. Inicialmente, o destino principal foi o Brasil. A partir de 1951, a emigração aumentou ainda mais e o país eleito passou a ser principalmente a França. Os países que receberam o fluxo de emigrantes portugueses tinham a tecnologia em pleno desenvolvimento e a necessidade de uma ampla quantidade de mão-de-obra. Com isso, Portugal foi ocupando um lugar na Europa ainda mais a margem, passando de fato a ser conhecido por seu atraso em relação à modernização e aos valores de uma nova cultura urbana.

Na época de Luiza Neto Jorge, a partir dos anos 1960, a emigração ilegal atingiu o auge, apesar das tentativas de controle do governo. A França foi cúmplice dessa ilegalidade, dado os lucros obtidos com a obtenção de mão-de-obra barata, ausência de direitos sociais e a impossibilidade de envolvimento em atividades políticas. Esse fenômeno fez com que Portugal decrescesse em termos populacionais, e a população envelhecesse mais rapidamente, já que se deu a emigração especialmente da população mais jovem. Basta considerar que,

além da busca por uma ascensão econômica, por meio de melhores salários, os portugueses procuravam também o acesso aos bens de consumo modernos e também a oportunidade de sair de um país com um regime político opressor.

Conforme Maxwell (2006), nas décadas de 60 e 70, países como a Suécia, ficaram atraídos por realizarem investimentos na indústria portuguesa, por conta da falta de organizações sindicais e garantias trabalhistas, como por exemplo, a negociação coletiva dos salários. A maior parte dos empregados das fábricas eram mulheres, que recebiam salários baixos e menos da metade do valor dos salários pagos aos homens. Em 1970, os rendimentos dos operários em Portugal eram sete vezes mais baixos que na Suécia e cinco vezes menores que os da Grã Bretanha (Maxwell, 2006, p.49). Portugal se tornou um país importante para o capital estrangeiro, que passou a realizar a importação de suas matérias-primas e a garantir a exportação de seus produtos.

Em 6 de setembro de 1968, um fato prosaico mudou os rumos da ditadura salazarista. Após cair de uma cadeira, Salazar teve uma lesão cerebral. Desde então, depois de algumas intervenções cirúrgicas, foi considerado incapacitado. De 1968 a 1974, Marcelo Caetano ocupou seu lugar como uma espécie de “salvador” do governo e passou a ser conhecido por implantar um “fascismo liberal” e um “tradicionalismo de vanguarda” (FIGUEIREDO, 1976). Desde a época em que o país tinha o comando de Salazar, Marcelo Caetano disputava um lugar de maior prestígio e poder no governo português. Professor e ex-reitor da Universidade de Lisboa, Marcelo Caetano alternou vida acadêmica e vida política, conforme os “ventos favoráveis” da situação do país. Na década de 60, Portugal viveu uma intensidade de manifestações grevistas e estudantis e toda a década ficou marcada por uma grande movimentação política. A PIDE passou a ser denominada DGS, Direcção Geral de Segurança, e não mudou nada no que diz respeito aos seus métodos atrozes de repressão. Os slogans de Marcelo Caetano ficaram famosos, como o que afirmava que não era “nem de esquerda nem de direita – mas pela pátria”. Sua atitude liberal era aliada a um desejo de não adquirir inimigos, daí sua posição de não se posicionar nem à direita nem à esquerda. Sua maestria consistia em tentar não tomar decisões políticas que pudessem desagradar especialmente aos salazaristas. O governo de Marcelo Caetano ficou conhecido como uma continuidade do salazarismo, embora com discursos liberais, e o término do seu governo necessitou de uma revolução, a Revolução dos Cravos.

Nas décadas de 60 e 70, principalmente a partir de 70, a juventude portuguesa passou a adotar um estilo de vida parecido com o dos jovens do restante da Europa Ocidental. Um maior consumo da indústria cultural resultou na busca mais acirrada por modernização e esse fenômeno se tornou perceptível nas mudanças incorporadas nas formas de vestir, de diversão, etc. Com isso, até mesmo as reivindicações políticas passaram a seguir o padrão do que acontecia no restante do mundo. Outro aspecto importante foi a mudança nas formas de tratamento entre os portugueses. Antigas formas de tratamento, como “V. Exa.”, foram substituídas por “você” e muitos bacharéis recusavam o tratamento de “doutor”, com o intuito de romper com o excessivo peso da formalidade e da tradição.

A cena cultural de Portugal nas décadas de 60 e 70 contou com fatos significativos. O primeiro deles se deu no campo da música: o *fado*, melancólico, sentimentalista e adotado como música nacional pelo salazarismo, cedeu lugar à canção de protesto. De um lado, Amália Rodrigues, cantora portuguesa tradicional, se voltou para o turismo. Do outro, Zeca Afonso e outros cantores movimentaram o público nacional, mais bem informado, com as canções de protesto. O consumo de automóveis, aparelhos de televisão, toca-discos, etc. aumentou consideravelmente, mesmo nas pequenas localidades. Algumas décadas vividas sob um regime ditatorial e estudantes e alguns tipos de profissionais aprenderam a criar e combater, mesmo sob o controle do Estado. A existência de uma parcela revolucionária criou uma literatura ilegal comunista, com algumas “cooperativas” editoriais. Entre elas, a Editora Norte, Pragma, Devir, Livrelco, Lis, Proelium, etc. Até o ano de 1972, ano em que foram extintas, essas editoras clandestinas tiveram um papel importante na elaboração de análises sobre o contexto político e social, com o fim de demonstrar qual o lugar a que o país estava chegando.

Os portugueses, já habituados historicamente a desconsiderar o mote de ideais revolucionários democráticos, que vez ou outra apareciam na cena pública, e também acostumados à desconfiança em relação a tudo que fosse estrangeiro, não puderam dar a credibilidade necessária ao novo futuro que se anunciava. Mas o que viria a acontecer mudaria os rumos da história do país, pois em 25 de abril de 1974, um golpe militar se consolidou em Portugal, derrubando a ditadura de Salazar-Caetano. A “Revolução de Abril” teve o cravo vermelho como seu símbolo e passou a ser conhecida também como “Revolução dos Cravos”. Para Figueiredo: “A conquista do poder combinou a mais moderna eficiência operacional com o eterno sentido de aventura.” (FIGUEIREDO, 1976, p.232) As multidões celebraram o fim da ditadura, imbuídas dos sentimentos de euforia e de liberdade só

vivenciados em finais de grandes guerras. Os sentimentos dominantes eram voltados para a ausência de vingança, para a generosidade e para a fraternidade. Os militares, algum tempo, vinham descontentes com inúmeras questões nacionais, dentre elas a política colonial e situação socioeconômica. No ano de 1973, o “Movimento dos Capitães” ganhou força e embora existam indícios de que o governo tivesse conhecimento de uma possível sublevação, o golpe se tornou inevitável. O presidente Thomaz e o primeiro-ministro Marcelo Caetano foram deportados para a Ilha da Madeira, e de lá para o exílio no Brasil. O Movimento das Forças Armadas deu sequência ao seu projeto revolucionário de pôr fim às guerras coloniais e tentar consolidar um sistema democrático. As metas dos militares se orientaram para o estabelecimento de uma Assembleia Nacional Constituinte e de uma nova Constituição, mas principalmente para a diminuição do protagonismo militar nas decisões políticas. Desde Salazar, o Estado e o Exército mantinham forte aliança e, com a Revolução, o objetivo passou a ser direcionar a ação das forças armadas para sua área de atuação, isto é, a área da segurança nacional. No entanto, apesar da condução do país para um regime democrático, tanto tempo de ditadura militar resultou na criação de uma cultura política em que esse feito se tornou ambivalente: um horizonte possível, mas convivendo com grandes dificuldades. Ainda hoje, os ranços do ultranacionalismo conservador e autoritário de Salazar-Caetano constituem uma experiência histórica que convive com os embates da necessidade portuguesa de consolidação de um sistema democrático.

Abaixo, vejamos o poema “Baixo-relevo”, de Luiza Neto Jorge:

Dentro de um secular sossego  
nós somos  
a escultura de amanhã

(trilhos de formigas  
descem no cabelo  
patinado de pó o coração)

Tu e eu  
só estátuas de amanhã  
Não temos na mão a flor  
um livro uma espingarda  
uma cadeira gasta onde morrer  
E sem o monstro gótico apunhalado aos pés

(Todos os sonhos são de pedra ou bronze  
não os meus de palha ou de papel)

Tu e eu  
baixo-relevo  
vendidos tocados expostos em vida  
perseguidos pelos milionários  
e pelos mortos talvez que invadiram já  
o pedestal das estátuas

Tu e eu  
elípticos de sexo  
ontem gritada no teu peito  
hoje secreto no meu ventre

deserdados da sombra  
já sem gesto  
escultura de amanhã

(JORGE, 1993, p.37-38)

Ao analisar o poema “Baixo-relevo”, nota-se que o afeto da tristeza percorre a cena poética, mas é cortado pela ideia de futuro, com a referência à “estátua de amanhã”. Tal referência subverte o tom angustiado, triste, inquieto, presente no poema, para lançar um lampejo de esperança, um lampejo de utopia. Vejamos que o poema tem início com o esclarecimento do lugar de fala: “Dentro de um secular sossego/ nós somos/ a escultura de amanhã”. O “secular sossego” é a marca dos tempos do regime autoritário, em que um silêncio secular é instaurado, resultando numa ilusão de tempos de sossego, ou seja, de ausência de conflitos. Quando sabemos que se existiu ausência de conflitos, o que de fato aconteceu foi a repressão da visibilidade desses conflitos. Portanto, podemos supor o recurso da ironia em “secular sossego” e um antagonismo entre duas ideias: a de imobilidade e a de movimento, com a expressão “escultura de amanhã”. Se a ideia de “amanhã” remete a futuro, e, portanto, a algum tipo de transformação que se dá pelo movimento ao longo do tempo, a referência à escultura retrata a permanência das estruturas ao longo da história, permanência essa que é criação de quem a esculpiu. A realidade é que, com uma ou outra marca ou rasura, a escultura, isto é, a estátua, se impõe como monumento e atravessa a história.

O coletivo é invocado por um eu-lírico que não se quer sozinho: “Tu e eu/ só estátuas de amanhã”. A primeira pessoa convoca a segunda pessoa do discurso para que duas vozes se transformem em um “eu” que “és tu”, que se dá por uma união e espelhamento das utopias, para transformá-los nas “estátuas de amanhã”, ou seja, a esperança a dois (“amanhã”) podendo transformar-se em monumento (“estátuas”).

O afeto da tristeza aparece em decorrência da falta: “Não temos na mão a flor/ um livro uma espingarda/ uma cadeira gasta onde morrer/ E sem o monstro gótico apunhalado aos pés”. O sujeito poético, dilacerado pela falta, declara a ausência de suas principais armas: a falta de gentileza, porque não tem em mãos a flor. A falta da educação e do conhecimento, porque não possui o livro. A falta da segurança e da proteção, porque não tem a espingarda para combater. Por fim, a falta do acolhimento afetivo, dada pela ausência das relações afetivas de amizade ou familiares, já que não tem uma cadeira gasta onde morrer.

A poesia é um lampejo em tempos de crueldade. George Didi-Huberman, em *A sobrevivência dos vagalumes*, afirma que a imagem é um operador temporal de sobrevivências, existindo as imagens-vagalumes e as imagens projetores. A imagem da “estátua de amanhã” nesse poema, sem dúvida, é uma fomentadora voraz do devir. O livro *Quarta dimensão*, do qual faz parte esse poema, é parte integrante da publicação *Poesia 61*, responsável pela radical transformação nos usos da linguagem poética portuguesa contemporânea. A imagem da “estátua de amanhã” demonstra que, de fato, o vaga-lume não desaparece com o aumento da escuridão, ao contrário, brilha ainda mais. A imagem sobrevive e acena para gerações sucessivas com uma nova luz. Mesmo sob a luz dos projetores, Luiza Neto Jorge inscreve nos tempo imagens como esta, que revigoram novas leituras sobre o contexto repressivo e autoritário em que viveu.

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, em “Luiza Neto Jorge: a insurreição da matéria”, discorre sobre a ideia da matéria em Luiza Neto Jorge para reiterar que a poeta alcança o ato arriscado e necessário de separar o que existe de cristalizado no pensamento ocidental, ou seja, a matéria e o espírito. A potência da materialidade é recuperada, enquanto o espírito é destronado pela fabricação imagética. As imagens, na poesia da autora, resultam por criar os felinos, a magnólia, o poeta, os objetos, os fenômenos, etc. Ou, como constatamos, cria a estátua. Não é uma posição subalterna do espírito o que se pretende, mas que seja possível trazer para a superfície o lugar do corpo e sua materialidade. A palavra, ao designar a materialidade dos objetos, seres e fenômenos do mundo, deseja que o signo perca o

significado, reine pleno como significante, fragmentado e dissolvido por um corpo que se nega a ser apenas lugar de afecção, mas que reivindica para si a possibilidade de ser “corpo-texto” (OLIVEIRA, 2010, p.104).

A “imagem-vagalume”, que reivindica a materialidade dos sonhos, é representada nos versos seguintes: “Todos os sonhos são de pedra ou bronze/ não os meus de palha ou de papel”. A denúncia da fragilidade dos sonhos, de sua materialidade, já que são feitos de palha ou de papel, aparece registrado entre parênteses. Como se uma pausa, um devaneio, que contradiz a matéria de pedra ou bronze, de que é feita uma estátua, tivesse que ser comunicada por um pensamento intervalar, tal qual um pedaço de palha ou papel que sobrevoa. Em seguida, o eu-lírico esclarece a que estão expostos e por quem são perseguidos: “Tu e eu/ baixo-relevo/ vendidos tocados expostos em vida/ perseguidos pelos milionários/ e pelos mortos talvez que invadiram já/ o pedestal das estátuas”. O corpo exposto, tocado e perseguido é ainda erotizado nos versos que seguem: “Tu e eu/ elípticos de sexo/ ontem gritada no teu peito/ hoje secreto no meu ventre.” Ida Alves (2010), em “De animais e de magnólias, poemas de Luiza Neto Jorge”, diz que a violação da linguagem em Luiza Neto Jorge faz explodir a ordem da linguagem e o corpo que escreve transforma-se em carne e escrita. Esse corpo erotizado surgirá como voz num momento político adverso e expressando uma consciência feminina fundada nos ideais de resistência. No entanto, não é a mulher quem escreve que é erotizada, mas o ato da escrita enquanto matéria que é erotizado. Também Gastão Cruz (2010), refletindo sobre a forte presença do erotismo em Luiza Neto Jorge, diz que há um “espasmo da linguagem” em sua escrita, com uma alusão ao corpo no seu sentido mais intenso: o sexual. Daí que essa condição dos espasmos na linguagem seja o que movimenta a obra de Luiza Neto Jorge.

O final do poema “Baixo-relevo” é marcado pelo afeto da tristeza: “deserdados da sombra/ já sem gesto/escultura de amanhã”. A esperança aparece deserdada da sombra, aqui uma alusão ao contexto exceção política, com a palavra “deserdados”. O verso “deserdados da sombra” expressa a perda, até mesmo da ínfima perspectiva ótica e de movimento que somente a sombra pode propiciar a uma estátua. O eu-lírico perde o gesto para se transformar em símbolo, perpetuando como estátua, como monumento, ou seja, como objeto que carrega em si a durabilidade do tempo, sua memória e sua história. Essa transformação para esse estado de imobilidade é grifado pelo sentimento de tristeza.

Dessa maneira, ao analisarmos como o corpo escrevente de Luiza Neto Jorge teve uma audaciosa atuação literária e política frente ao contexto autoritário em que viveu, encerramos com alguns versos da própria Luiza (1993, p.141): “O poema ensina a cair/sobre os vários solos/ desde perder o chão repentino sob os pés/ como se perde os sentidos numa/ queda de amor, ao encontro/ do cabo onde a terra abate e/ a fecunda ausência excede”.

#### 4. ANA CRISTINA (CESAR) E LUIZA (NETO JORGE): MULHERES COM A PALAVRA

Na introdução desse trabalho, discorreremos sobre as qualidades das manchas ou borramentos. Dissemos que uma mancha não possui fronteira definida e que o golpe da tinta sobre a tela ou o papel resulta em mancha ou borramento. Compreendemos que o ato da escrita poética tem a qualidade de ser mancha que se instaura a partir do golpe da tinta. Nascem as *manchas poéticas*, sem fronteiras, e com resquícios e marcas. Quem as produz é um corpo afetado por sensações que resultam em força ou leveza para com o ato de borrar. É resposta, é registro, mas é, sobretudo, um ato. Uma mancha poética pode ser sobreposta a outra e dessa sobreposição resultar uma ainda outra mancha, um outro resquício, novamente sem fronteira. Tudo o que a origina, a cartografia das subjetividades, encontra uma outra cartografia, e desse encontro, resulta nova mancha, novo rastro. As manchas poéticas também são, ao deixarem sinais através das mãos de quem as deram origem. As manchas poéticas nascem do corpo das poetisas Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge, que só podem aparecer aqui pelo apanhado de sua escrita. O corpo delas, mulheres, com mãos, com traços, com tinta em mãos, que marcaram o desenho de seu tempo e permitiram que outras mãos, como as que aqui escrevem, ou os olhos daqueles que contribuíram com essa escrita e leitura, pudessem também trazer para a cena do presente a potência das suas subjetividades.

Os tempos eram fardados e beatos, os tempos eram duros, violentos, incertos. Ana Cristina Cesar, brasileira, seu país viveu vinte anos de ditadura militar, com vários presidentes revezando-se no *podium* da repressão. Luiza Neto Jorge, portuguesa, assistiu a mazela de ver seu país sob a marca de quase cinquenta anos de uma ditadura fascista, a era de Salazar. Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge, dos dois lados do Atlântico, Brasil e Portugal, entram aqui de mãos dadas para dar novo início ao ato de borrar. Suas tintas são lançadas, sobrepostas, compostas com todas as cores que quiseram ou apenas com aquelas que foram autorizadas a utilizar. Cada mancha poética resultou de uma negociação entre suas escolhas afetivas e a permissão das ditaduras sob as quais viveram. Deixaram, com sua escrita poética, rastros, marcas de seus afetos e pensamentos para que as demais gerações pudessem assistir ao borrimento delas, diluindo fronteiras, e para que também pudessem, um dia, borrar com elas e com novas tintas, noutros tempos. A qualidade da mancha é que, além de uma segunda poder ser sobreposta a ela, também uma terceira, quarta, quinta e uma infinidade de manchas

poderão alterar sua natureza. Toda hermenêutica é na verdade um trabalho semiológico infundável, assim como as manchas poéticas das nossas poetisas – sem possibilidade de apagamento.

Década de setenta no Brasil, uma menina-mulher do Rio de Janeiro: Ana Cristina Cesar. Em uma de suas fotografias clássicas, porta belos óculos escuros que traduzem ainda mais o enigma que sempre representou. Uma menina-mulher bela, atraente, que viajou mundo e se jogou do sétimo andar do apartamento dos pais, aos trinta e um anos, acometida pela depressão. Década de sessenta em Portugal, uma mulher-menina de Lisboa: Luiza Neto Jorge. Clássica, separada, mãe, com a austeridade de mulher portuguesa e amante dos bate papos descontraídos com seus amigos poetas nos cafés da sua terra, lutou para não morrer sem ar, até que se exilou. Conta-se que pediu calma a um de seus amigos, em dia de visita hospitalar, quando acometida por uma crise de asma: calma, não se apavore, ainda tenho algum fôlego. Duas mulheres, vivendo sob regimes ditatoriais, com sobrenomes masculinos, Luiza NETO JORGE e Ana Cristina CESAR, que diante da primeira possibilidade de borrarem o papel para contarem mais de si, mais do quem aqui as apresenta, escolhem a mesma forma de poesia: o soneto. Ana Cristina Cesar assinou por muito tempo seus escritos com Ana C., abreviando CRISTINA e rasurando, retirando o sobrenome masculino CESAR. Também podemos pensar que o C., abreviado, é o CESAR, resultando desse ato de linguagem um enigma. Ambas, com nomes femininos e sobrenomes masculinos, são filhas dos modelos da cultura tradicional que impõe os padrões da cultura patriarcal. O soneto é o pai clássico da poesia. Falar de si, mas com a permissão do pai ou do ditador. Ambas utilizam o soneto, mas o subvertem ao transgredir o sentido do signo-palavra. De acordo com Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*: “Constitui a polaridade geral de toda a poesia moderna a tensão existente em quase todo lírico, entre forças cerebrais e forças arcaicas” (1978, p. 144). Vejamos as primeiras manchas-poemas, em que as duas representam a si mesmas:

SO-NETO JORGE, Luiza

A silabar que o poema é estulto  
o amado abre os dentes e eu deslizo;  
sismos, orgasmos tremem-lhe no olhar  
enquanto eu, quase a rimar, exulto.

Conheço toda a terra só de amar:  
sem nós e sem desvãos, um corpo liso.

Tenho o mênstruo escondido num reduto  
onde teoricamente chega o mar.

Nos desertos – íntimos, insuspeitos –  
já caem com a – calma as avestruzes  
-- ou a distância, com o oásis, finda;

À medida que nos arcaicos leitos  
se vão molhando vozes e alcatruzes  
ao descerem ao fundo pego, e à vinda.

(JORGE, 1993, p. 209)

#### SONETO

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

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

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

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

*inconfissões* – 31.10.68

(CESAR, 2013, p. 151)

Nos poemas acima, uma semelhança observada, a partir da aproximação dos textos, é um fato curioso, dado pela coincidência, mas significativo, e que ocorre no primeiro verso da

segunda estrofe. Enquanto lemos em Luiza Neto Jorge, “Conheço toda a terra só de amar”, em Ana Cristina Cesar temos, no mesmo lugar de enunciação, isto é, no primeiro verso da segunda estrofe: “Que uso o viés pra amar”. Ambas as poetisas, ao falarem de si, nesses autorretratos poéticos, o fazem ressaltando o afeto do amor, com a forma poética do soneto e exatamente no mesmo lugar de enunciação. O estudo comparativo, ao permitir o cruzamento das subjetividades, permite surpresas como esta, a quem está atento aos seus sinais. Luiza Neto Jorge, optando pela hibridização entre poema e corpo feminino, utiliza o erotismo e o afeto do amor como modo de conhecimento do mundo: “A silabar que o poema é estulto/ o amado abre os dentes e eu deslizo;/ sismos, orgasmos tremem-lhe no olhar/ enquanto eu, quase a rimar, exulto”. O eu-lírico é quem diz que conhece toda a terra só de amar: “Conheço toda a terra só de amar”. Já em Ana Cristina Cesar, o amor se dá pelo fingimento. O eu-lírico usa o “viés pra amar” e utiliza a ironia retórica, o fingimento, também para questionar sobre sua identidade: “Pergunto aqui se sou louca/ Quem quem saberá dizer/ Pergunto mais, se sou sã/ E ainda mais, se sou eu.”. A mesma ironia Ana Cristina Cesar utiliza para se dirigir aos “meus senhores” sobre a loura donzela. Traço de ironia, como a de Luiza com o amado: “o amado abre os dentes e eu deslizo/ sismos, orgasmos tremem-lhe no olhar/ enquanto eu, quase a rimar, exulto”. Na estrofe a seguir, observamos a intertextualidade com Fernando Pessoa: “Que uso o viés pra amar/ E finjo fingir que finjo/ Adorar o fingimento/ Fingindo que sou fingida”. Esse último verso, “Fingindo que sou fingida”, cria uma negação (pelo fingimento) do fingimento. Tudo é fingimento, mas só se esse fingimento for também testemunho, assim como todo testemunho acaba por ser também fingimento. No entanto, o fingimento é um modo de vivência do amor e o amor é o afeto que se busca como forma de conhecimento do mundo, para essas identidades femininas em construção. Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge são mulheres que partilham do imaginário da mesma geração, uma geração de engajamento e questionamento das formas de poder instituído. Podemos notar que as formas de deslocamento nestas escritas poéticas, sua multiplicidade desconcertante, entre ser um “fenômeno mor” ou um “lapso sutil” (Ana Cristina Cesar), demonstram identidades contraditórias, empurradas em diferentes direções, e com suas identificações sendo continuamente deslocadas. A modalização de suas subjetividades, com a presença ou não de crise, demonstra que essas poetisas não acreditaram que pensar e sentir são como torrar o tempo.

#### PRELÚDIO PARA SEXO E SONHO

A virilha verde congestionou-me o sonho. Relentado a par de mim e a voz, o eco. Há corpos de homens, rígidos, para deitar abaixo com uma bola vermelha, corpos, subitamente, numa barraca de feira.

A virilha verde retesou-me o sonho.

Porquanto o horizonte é uma centopeia grande, o mar é uma centopeia grande. Nós uma centopeia emborcada, a arranhar o ar.

Abano-me com um leque de papel amarrotado. Saturo-me de coisas familiares. No outono, as flores apócrifas, no papel da parede, deixarão zumbir corolas.

A virilha verde sugou-me o sonho.

O sexo da 2.<sup>a</sup> pessoa indubitada. A alma da 2.<sup>a</sup> pessoa ambígua é o aberto entre mim e o sangue.

Sangra um lábio ilúcido arpoado no meu. E o silêncio espásmico.

A virilha verde amorteceu no sonho.

Será urgente talhar uma paz apodrecida, a chicote, pelas manhãs nervadas?

Dormiste com as chaminés a fumegar.

Dormi a dar à luz.

Para se defender de nós, a noite estendeu o escudo. Há uma lua apedrejada de mitos e estrelas.

A virilha verde morreu.

Vigília.

(JORGE, 1993, p. 30)

No poema narrativo de Luiza Neto Jorge acima, o título, “Prelúdio para sexo e sonho”, já indica que se trata de um exercício preliminar referente ao que se espera para o sexo e o sonho. A “virilha verde” sinaliza o corpo escrevente de Luiza Neto Jorge, que produz esse poema fortemente marcado pelo erotismo. No primeiro verso, “A virilha verde congestionou-me o sonho”, o poema já demonstra a que veio, apresentando o inconsciente tomado pelo erotismo, ou seja, a sensação expressa por “congestionou-me” alude a uma total excitação que toma esferas improváveis. O poema discorre sobre o ato sexual, demonstrado pela repetição dos versos seguintes, as sensações de excitação, clímax e declínio: “A virilha verde congestionou-me o sonho”, “A virilha verde retesou-me o sonho”, “A virilha verde sugou-me o sonho”, “A virilha verde amorteceu no sonho” e “A virilha verde morreu”.

Observando a progressão dos verbos – congestionar, retesar, sugar, amorteecer e morrer – notamos essas sensações de excitação, clímax e declínio. Georges Bataille (2004), ao discutir o erotismo, afirma que, desde o nascimento, o ser humano enfrenta sua descontinuidade e seu isolamento. Somos seres descontínuos que seguimos pela vida guiados pela necessidade de uma continuidade profunda e a diferença elementar entre nós, humanos, e

os animais é que falta a estes o domínio de uma violência particular. Para o autor, o domínio dessa violência é o erotismo. O erotismo atua pelo domínio da violação, é a aprovação da vida até na morte. O erotismo dos corpos, dos corações ou o erotismo sagrado têm por princípio destruir a estrutura de um ser fechado, que em seu estado normal atua dentro do jogo, pois “toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta” (BATAILLE, 2004, p.12). Dessa forma, o erotismo, como transgressão, encontra nas interdições, na consciência da morte, a própria confirmação das leis e normas sociais vigentes. Notamos no último verso dessa sequência, “A virilha verde morreu”, a consciência da morte, ao que, em seguida, fechando o poema, o último verso completa: “Vigília”. Após a morte ou o declínio do clímax, o sentimento é de cuidado e desvelo, ou apenas um estado de insônia.

José Fernandes da Silveira (SILVEIRA, 2008, p. 17) acentua que a poesia de Luiza Neto Jorge é de “um surpreendente e desassombrado erotismo”. É Silveira quem diz: “é um corpo em estado de alarme: alarmado e alarmante”. No poema acima, o eu-lírico, refere-se à sua posição: “Porquanto o horizonte é uma centopeia grande, o mar é uma centopeia grande. Nós uma centopeia emborcada, a arranhar o ar”. O horizonte e o mar trazem a amplitude, enquanto “nós” somos uma centopeia emborcada, que nos encontramos na posição de arranhar o ar. Observamos, nesse verso, que a posição do eu-lírico não é uma posição de privilégio, encontra-se “emborcada”, com sua possibilidade de movimento restrita. Outros versos, como os seguintes, também indicam uma postura crítica, que sinalizam sentimentos de revolta e ausência de esperança: “Será urgente talhar uma paz apodrecida, a chicote, pelas manhãs nervadas?” O questionamento é dirigido ao interlocutor: será urgente talhar uma paz apodrecida, a chicote? O signo da violência aparece representado no verso, bem como a falta de confiança no alcance da paz, uma vez que a paz encontra-se apodrecida. A violência encontra-se fundida com algum tom esperançoso, estrelar: “Para se defender de nós, a noite estendeu o escudo. Há uma lua apedrejada de mitos e estrelas”.

A atmosfera de sonho é o recurso utilizado por Luiza Neto Jorge neste poema. A subjetividade do eu-lírico se utiliza da natureza disforme do sonho e esta é uma opção para que a vida alcance a mesma potencialidade que a arte e como forma de contestação, uma vez que a atmosfera do sonho rompe com as regras estabelecidas do real, à época explicitamente restritivas e opressoras, como de resto sempre foram com as mulheres. Tanto que o eu-lírico revela sua condição feminina em versos como “Dormi a dar à luz”, e se dirige à “2.<sup>a</sup> pessoa induvidada”, ou seja, a um “tu”: “Dormiste com as chaminés a fumegar”. O traço feminino

aparece com a alusão ao ato de procriar, enquanto o outro é tomado pelo falo masculino: as “chaminés a fumegar”.

Enquanto o poema narrativo de Luiza Neto Jorge é intitulado “Prelúdio para sexo e sonho”, o poema de Ana Cristina Cesar, também narrativo, é intitulado “Arpejos”:

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.

(CESAR, 2013, p. 26)

Nos poemas de Ana Cristina Cesar isso é notável: a prosa como questão de poesia. O poema é o trecho de um falso diário. Sobre a utilização desse gênero, transmutado em literatura, afirma Viviana Bosi que “Há algo que apenas se entrevê em Ana Cristina, em seus ‘diários’ fugidios, como se as referências diretas aos fatos e toda descrição estivessem interditas pela dificuldade de representação – fruto significativo da crise da própria voz” (BOSI, 2000, p. 219). Se há em Ana Cristina Cesar uma crise da própria voz, a crise que se observa é aquela que pretende dar ênfase à voz feminina. O furor causado em sua geração, por conta desse poema, trata-se da referência ao “hímen”, algo inédito na sua época, o que representou uma transgressão na forma de escrever poesia. Nunca, antes de Ana Cristina Cesar, uma mulher tinha ousado no Brasil escrever algo desse tipo em poesia. Os críticos apontam o caráter revolucionário dessa escrita para a representação feminina na literatura brasileira. Italo Moriconi, em *O sangue de uma poeta*, considera que o poema “Arpejos” encarna o desejo por meio da matriz auto-erótica representada pelo ato de pedalar (1996, p.103). Este poema compõe o livro *Cenas de abril*, o primeiro livro preparado para publicação em 1979, motivo pelo qual Moriconi o considera uma despedida da adolescência de Ana

Cristina Cesar. Para o autor, todo o livro *Cenas de abril* apresenta a crueldade do desejo (1996, p. 102). Neste poema, o eu-lírico feminino narra, no formato diário, uma “coceira no hímen”, corroborando para o ideal baixo da literatura e trazendo a figura feminina para o centro da poesia.

O poema se baseia na narrativa de uma tentativa frustrada de pedalar até o Arpoador. A primeira estrofe discorre sobre a irritação no hímen e o sentimento é de frustração, já que o passeio de bicicleta não pode acontecer. Em seguida, na segunda estrofe, o eu-lírico narra seu encontro com Antônia, encontro esse marcado por desconfortos por conta de desacertos entre as duas mulheres. Por fim, na terceira estrofe, a crise parece controlada e o eu-lírico relembra o encontro com Antônia, “Represento a cena ao espelho”, e por fim, o sentimento de insensatez: “Pedalo de maneira insensata”.

A insensatez, revelada por Ana Cristina Cesar, pode ser consequência dos desatinos em relação a um encontro com um possível par amoroso, nesse caso, Antônia. O verso da primeira estrofe “Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais” se articula com um provável desacerto de códigos entre as amantes ou possíveis amantes, como nos versos da segunda estrofe: “Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto”. O rouge a mais tem um significado a mais e também a virada da cabeça, o gesto involuntário, tem um significado a mais. Na terceira parte do poema, podemos perceber que o “gesto involuntário” que o eu-lírico se recorda pode ser tanto a virada de rosto no beijo da Antônia ou a coceira no hímen. No poema, encontramos o autoerotismo e o homoerotismo, uma vez que podemos notar a relação entre coçar o próprio hímen e o gesto de virar o rosto ao beijo de uma mulher. Em “Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa”, o eu-lírico vira o rosto tanto para olhar o próprio hímen quanto na relação de beijo entre duas mulheres, mesmo que no rosto. Notamos que o espelhamento se dá e o desejo e a coceira são interditados por conta da intensidade do corpo que deseja. Georges Bataille (2004) afirma que o erotismo atua pelo domínio da violação e que sua concretização pretende alcançar o que temos de mais íntimo. Nesse caso, observamos como o erotismo, como transgressão das leis e normas da sociedade, encontra nas interdições uma maneira de assegurar a existência dessas mesmas leis sociais.

Ana Cristina Cesar tem uma escrita menos marcada pelo sexo e pelo erotismo, em relação à poesia de Luiza Neto Jorge. Luiza Neto Jorge, por sua vez, não tem como

característica poética o tom confessional ou a intimidade (fingida) com o leitor. A escrita poética de Ana Cristina Cesar solicita o leitor, mesmo que pelo viés do fingimento. Essa solicitação acontece com menor intensidade nos poemas de Luiza Neto Jorge. No entanto, as duas têm em comum uma escrita fortemente marcada pelo sentimento da paixão e por afetos em permanente estado de luta. O sentimento da paixão, na maioria das vezes, é a erupção de uma voz de mulher que precisa falar, que se autoriza a falar, numa época em que ambas viveram sob regimes políticos repressivos, e a necessidade de ter voz era vital e intensa.

Vale considerar que ambas as poetisas fazem escolhas na produção de poemas referentes ao tema da emancipação da mulher. Suas preferências demonstram múltiplas combinações de sentido entre os gêneros masculino e feminino, uma vez que se torna impossível identificar apenas uma identidade, como a identidade feminina, por exemplo, representada ali. Diante dos estudos sobre as construções de gênero, masculino e feminino, Judith Butler afirma que ser mulher é uma performance cultural. Para Butler, para pensarmos questões identitárias relacionadas ao sexo e ao gênero, devemos nos apoiar na compreensão de que essas categorias, até mesmo o sexo, são construtos culturais e derivadas de uma configuração de poder e de apostas políticas (2003, p.17-32). As múltiplas combinações que aparecem nas nossas poéticas apontam para a aposta política no feminismo. O feminismo, para Butler, tem sido historicamente relacionado ao binarismo homem/mulher, quando essas representações não são estáveis e estão investidas dos mais variados poderes discursivos. Dessa forma, a autora propõe uma resignificação subversiva da identidade e sua disseminação além das estruturas binárias do masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade, etc. O poema “Arpejos”, de Ana Cristina Cesar, é um poema cifrado em que é possível observar a inviabilidade de uma análise centrada na lógica binária para se compreender as identidades em jogo.

Além disso, Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge apresentam similitudes na experiência histórica dos regimes autoritários, das vozes femininas e dos discursos feministas, e, do nosso ponto de vista, respondem com seus escritos de maneira singular às violências e incertezas do seu tempo. Mas isso ainda é incrementado pelo fato de serem duas mulheres com discursos fortemente marcados pelas questões de gênero dos anos 1960 e 1970, em contextos autoritários. Além disso, vale considerar sua relevância política sobretudo se pensarmos no presente como marcado por estudos que cobram reelaborações da herança patriarcal no imaginário cultural das nossas sociedades, sobretudo quando essa reelaboração é vinda das vozes de mulheres. É mais do que notório o quanto o patriarcalismo brasileiro deita

raízes na tradição absolutista ibérica que aqui desembarcou com os portugueses. Aí nasceu nossa cultura patriarcal e também explica em grande parte o autoritarismo que floresceu em ambos os lados do Atlântico ao longo do século XX.

Nesse sentido, sobre a formação da sexualidade feminina, recorremos a Maria Rita Kehl (2000), em *Sexualidade recontextualizada*, que discute de que modo a mulher surge como problematizadora da sexualidade humana, isto é, como portadora da diferença. Ao realizar uma crítica da teoria freudiana, a autora acentua a grande contribuição dada por Freud, ao demonstrar como a sublimação – a transformação da demanda de prazer físico em ato de linguagem – faz parte não só de nossas possibilidades de transformação dos destinos da pulsão como de todo amor erótico, mesmo o mais desinibido (KEHL, 2000, p.12-14). A linguagem é que cria o ato erótico, uma vez que a linguagem é atravessada pelas mais diversificadas construções culturais e reinventada a partir da energia de uma parte da pulsão. Sobre a sexualidade das mulheres, a autora afirma que, além de enigmática, não encontra nenhuma “boa solução” na teoria freudiana. A ausência do pênis, ou seja, a castração feminina, não pode ser aceita pelas mulheres como castração absoluta. Sobre a falta, que é condição do desejo, Maria Rita Kehl assegura:

A falta, condição do desejo e do encontro com o outro, faz furo no ser. Mas o sujeito, impossibilitado de se instalar confortavelmente no (pleno) ser, vive na dialética entre a falta e a presença, entre o ser imaginário e o contínuo vir-a-ser da linguagem, entre o falo e a castração. É porque uma mulher é faltante, que ela é sujeito (do desejo), assim como um homem. Mas é porque uma mulher dispõe de recursos fálicos dos mais diversos (assim como um homem), que ela é capaz de dar palavras a seu desejo, inventar diferentes destinos para a pulsão, sublimar, gozar parcialmente disto ou daquilo, substituir objetos perdidos. (KEHL, 2000, p.15)

Da mesma forma que o homem, a mulher pode viver a condição desejanste a partir de diversas posições. No século XX, ocorreu uma maior aproximação entre os campos do masculino e do feminino, até mesmo por conta das contribuições advindas com a psicanálise. A psicanálise deu voz ao sofrimento das mulheres, pois demonstrou a infelicidade sexual e existencial das mulheres dos séculos anteriores. Assim, conforme Kehl (2000), a psicanálise contribuiu para acabar com a ideia burguesa de que casamento, lar e filhos seriam suficientes para a satisfação feminina. Autorizadas a fazer uso da fala, as mulheres tornaram-se produtoras do próprio discurso. A autora relembra que foi no final do século XIX que algumas mulheres letradas começaram a escrever e publicar suas confissões, memórias e diários, consolidando desse modo um campo de identificação entre mulheres. Para Kehl: “A passagem de objeto a sujeito do discurso deve muito à técnica da falação inaugurada com a psicanálise” (2000, p.16).

Entre outras contribuições da teoria psicanalítica, temos o fato de que a “masculinidade” nas mulheres passou a ser validada. Além disso, a psicanálise desfez o par complementar homem/mulher, denunciando a impossibilidade de um homem encontrar, em sua parceira, este Outro absoluto que ele esperava encontrar (KEHL, 2000, p.16). A autora destaca como outras transformações na cultura ocidental contribuíram para retirar as mulheres de seu papel de complemento perfeito da falicidade masculina. Por exemplo, o avanço das técnicas de controle de natalidade foi uma delas, já que permitiu separar maternidade e prazer sexual. Afirma Kehl: “O que equivale a dizer que as mulheres foram expulsas, finalmente, da condição de “‘seres de natureza’ que os séculos XVIII e XIX lhes atribuiu” (2000, p.17). A figura da mulher sexuada, feminina, sedutora, e não necessariamente mãe, deu origem a uma nova configuração de mulher. As mulheres ingressaram nas universidades e no mercado de trabalho, sem ter mais a dependência econômica em relação aos pais e ao marido. A mulher, assim como o homem, passou a ser capaz de participar da criação da linguagem. Afirma a autora:

Surge uma mulher que dispõe de todos os recursos fálicos que caracterizavam o campo masculino à exceção justamente do pênis – mas que mulher ainda fará questão de “possuir” um pênis, se a sociedade deixa de covalidar a fantasia segundo a qual aquele pedaço de carne seria a encarnação, por excelência, do falo absoluto? Dispor de recursos fálicos – dos quais ninguém tem a posse, pois o falo é aquilo que circula nas trocas humanas, que se ganha e que se perde, etc. – é muito diferente de ter que se fazer toda falo para o outro a partir de um único recurso – o corpo, a beleza das formas do corpo – concedido às mulheres até poucas décadas atrás. (KELL, 2000, p. 17)

Na tentativa de compreender o que é se constituir como uma mulher, Maria Rita Kell assinala três características diferenciadoras: a sexuação, a feminilidade e a masculinidade e as posições femininas e masculinas. A primeira delas, a sexuação, é o processo que faz com que alguém se identifique como uma mulher, ou um homem, processo que passa pelo significante, por exemplo, o fato de que todos são ensinados qual a porta do banheiro se deve usar. A segunda característica é a feminilidade e a masculinidade, que são construções do discurso que a cultura estabelece entre homens e mulheres, e que são responsáveis também por fazer a relação entre a psicanálise e as teorias sobre o gênero. Por último, as posições masculina e feminina, que tentam reconstituir a oposição complementar fálico/castrado do imaginário infantil na parceria sexual. Essas posições delimitam que um sujeito se faça objeto castrado para que outro se faça sujeito fálico. Embora, de acordo com Kehl (2000), saibamos que é a falta, e não o falo, o que sustenta a posição viril, desejante.

O processo de subjetivação de meninos e meninas é marcado por uma diferença que é a angústia da castração, a partir da diferença anatômica marcada em seus corpos. De um lado, o homem possui o pênis, mas constitui sua subjetivação a partir da ameaça da perda. Por outro, a mulher tem a constatação da falta fálica e sua subjetivação é construída em torno da inveja ou da inesgotável procura do falo. Os homens tornam-se muitos bons em defesas fálicas, enquanto as mulheres são mais propensas ao destemor.

Maria Rita Kehl assegura que é no amor o lugar em que a erotização pode ser ainda mais potencializada pela linguagem. As mulheres, no amor, apostam no absoluto, e, como diz a autora, desafiam a dialética fálica que não é a do absoluto. Alcançar o gozo do absoluto é uma impossibilidade, no entanto, as mulheres, nesta busca do gozo do absoluto, potencializam o amor erótico e convidam o parceiro à invenção. Os parceiros buscam essa invenção no campo organizado pela linguagem. Caso contrário, o erotismo apontaria para a dissolução dos limites e para a morte (KEHL, 2000). No início deste capítulo, demonstramos como Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge, ao falarem de si nos autorretratos poéticos, escolheram o afeto do amor representando essa busca. No entanto, Maria Rita Kehl, revisitando Freud, privilegia um enfoque no relacionamento heterossexual. O poema sutilmente homoerótico de Ana Cristina Cesar traz outra equação: a busca do gozo absoluto feminino pode se dá pela coceira no hímen, pela relação com o próprio corpo no ato de pedalar, o contato com o selim, “O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros”, e não pelo convite ao parceiro para a invenção (no caso, Antônia), já que Antônia recusa o convite. Portanto, nesse poema, o objeto do desejo é também condição de desacerto: “Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata”.

Esse ponto revela que para analisar o modo como a estrutura ou a forma da poesia, tomada por determinada configuração de afetos, sistematiza, por assim dizer, a memória cultural dos corpos individuais e políticos de uma mulher brasileira, Ana Cristina Cesar, e de uma mulher portuguesa, Luiza Neto Jorge, precisamos estar atentos às manifestações observadas por meio do discurso poético. Roland Barthes (1975) valoriza o discurso literário por sua carga de escritura, seja lá qual a temática escolhida. Para o autor, a escritura é um ato de solidariedade histórica, a escolha de uma área social de atuação, e quando afirma que a história é antes de tudo uma escolha e os limites dessa escolha, acreditamos que não existam limites para qualquer escolha na escrita de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge. Pontuamos

que não há limites para escolhas, tanto as afetivas quanto quaisquer outras. Pois, se há limites, políticos-culturais, esses limites existem justamente para que ocorram as transgressões. O gesto da escrita poética de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge é um gesto voluntariamente político. As poetisas não se atem aos limites convencionais. Em suas construções poéticas, quando, para essas mulheres, surgem limites, existe sempre a esperança de qualquer escolha e na presença da “pedra”, isto é, do obstáculo, pode-se até mesmo perfurá-la e atravessá-la de todo modo, ou tornar-se sereia, como Ana Cristina Cesar; nomeada por alguns estudiosos como “sereia de papel”. Ana Cristina Cesar quem diz: “A história está completa: wide sargasso sea, azul azul que não me espanta, e canta como uma sereia de papel.” (CESAR, 2013, p. 91)

O que nos importa é destacar que Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge desterritorializam linguagens. As poetisas movimentam suas subjetividades com esse fim, com o ideal de criar o novo na linguagem poética, e, para esse fim, optam pelo experimento com a linguagem. Talvez, por isso, analisar a configuração dos afetos nos seus poemas permite que essa perspectiva conceitual seja reveladora da atuação e confronto das forças discursivas presentes no texto poético: forças subjetivas, políticas e sociais. Notadamente, o afeto da tristeza concorreu com o afeto da esperança nos diversos poemas analisados ao longo dessa pesquisa. A perturbação e a angústia estão presentes no cerne do tom esperançoso. Um sinal dos tempos, em que a melancolia está na ordem dos dias, fato esse incontestável. E sinal também de esperança, observada nos versos, em que a utopia não fez sala e estava presente também. Diz Gilles Deleuze:

A saúde, como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações. (DELEUZE, 1997, p.14)

Com a presença da utopia, também para inventar um povo, Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge têm em comum o fato de terem produzido uma “literatura menor”. Esse conceito foi criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari ao estudarem a obra de Kafka, dando origem ao livro *Kafka. Para uma literatura menor* (2014). Os autores asseguram que uma literatura menor não pertence a uma língua menor, muito pelo contrário, uma literatura menor pertence à língua que uma minoria constrói numa língua maior. As três características fundamentais da literatura menor são: a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político e o agenciamento de enunciação. Em geral, a literatura menor aparece em momentos de crise, em que se busca um novo discurso. Nossas autoras procuravam, quando produziram

suas obras, esse novo discurso em poesia. Deleuze e Guattari afirmam que desterritorializar a língua é como saber gaguejar na própria língua, isto é, saber ser gago na própria linguagem. Trata-se de buscar seu estranhamento, seus extremos. Rosa Maria Martelo (2007), em “Opacidades, ou nem tanto (um exemplo)”, indica esse conceito para pensar a literatura de Luiza Neto Jorge. Conforme a autora, a criação de uma literatura menor indica que “gaguejar na sua própria língua constitui um exercício profundamente inovador e subversivo, uma forma libertária de contrapoder” (MARTELO, 2007, p. 61). Sobre a poética de Luiza Neto Jorge, Martelo acentua que a ideia é que o leitor perceba que tem diante de si um objeto da linguagem, e, para isso, a poeta se utilizará de todas as intervenções discursivas para criar tal efeito.

Luiza Neto Jorge e Ana Cristina Cesar, ao terem escrito poucos poemas, são criadores de “marcas plásticas”, isto é, um componente geracional “(...) como marca plástica, como significante resvaladio, oferecido não obstante, quase fisicamente ao leitor.” (DUARTE, 2006, p.69), e dispendo para o leitor sentimentos em estado de luta. Enquanto Ana Cristina Cesar deforma os gêneros literários, Luiza Neto Jorge deforma as palavras, as sintaxes. Isso expressa um sentimento de rebeldia aliado ao sentimento da esperança, já que ao bagunçar e deformar a linguagem, criam um novo discurso literário. As poetisas inscrevem-se, nessa perspectiva de criação poética, como sujeitos criadores de linguagem. Por meio da escrita, opera-se ora a normatização dos padrões permitidos para que funcione o controle social, de que a escrita é ação e reação, ora sua contraposição e resistência. Ora o sujeito da linguagem, na produção de sua subjetividade, mantém as estruturas sociais, psíquicas, etc., ora as subverte e resiste a estas estruturas. Nota-se um embaralhamento, uma “dança das cadeiras”, entre a permanência das estruturas e sua transformação histórica.

A linguagem poética de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge parece refletir este embaralhamento, essa atuação de um sujeito que se articula entre vozes e silêncios. Uma escrita que fisga o olhar e diz: olha esse fogo meu que pode ser o seu. Poetas que, na contraposição imaginária ou real de suas ideias, lidam com a escrita poética através da subversão criativa do uso das palavras e esta subversão inverte nosso próprio olhar enquanto críticos na tentativa de categorizá-los em definições.

A forma nos poemas de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge se dá pela hibridização da poesia e da prosa. Nos poemas aqui apresentados, as poetisas produzem poemas narrativos ou narrativas em linguagem poética? Nesse sentido, vale a pena observar um ponto de

semelhança entre as duas autoras: ambas recorrem às hibridizações poesia/prosa. - A questão que nos colocamos é se, nesses escritos, a prosa aparece como questão de poesia ou poesia como questão de prosa. Sobre essa relação entre prosa/poesia, um aparece como simulacro do outro, onde na verdade não há prosa pura nem poesia pura, ou melhor, só há uma ideia platônica de prosa e outra de poesia, mas que ao se realizarem se tornam infieis, ou seja, simulacros das ideias de gênero narrativo e gênero lírico.

Ana Cristina Cesar, ao produzir as falsas cartas, os falsos bilhetes e os falsos diários, produz cópias degradadas, cópias-fantasmas. A escritora subverte os gêneros narrativos e os transmuta em literatura. Nesse caso, a hibridização dos gêneros contribui para a sensação de enigma a ser decifrado pelo leitor. Em “Platão e o simulacro”, Gilles Deleuze assinala que “reverter o platonismo deve significar... tornar manifesta à luz do dia” (2000, p. 259) uma motivação. A proposta de Deleuze, contemplando a sua qualificação do método platônico, consiste na ideia de que reverter o platonismo significa trazer à tona os *simulacros*, isto é, os falsos pretendentes. Os simulacros são as “cópias-fantasmas”, dotadas de imagem sem semelhança; diversos das “cópias-ícones”, que, por sua vez, são as imagens dotadas de semelhança. Para Deleuze trata-se de horizontalizar a hierarquia e permitir a presença dos fantasmas, das cópias degradadas, dos simulacros, colocando em discussão, portanto, a seleção das linhagens de Platão. Dessa forma, os simulacros trazem à superfície a dissimilitude criadora de uma potência do devir, de uma potência do processo, capazes de trazer para uma superfície horizontalizada a possibilidade da diferença. O mundo das cópias, dos simulacros, não tem a intenção de rivalizar com as cópias-ícones, mas está espreado em teias. Dialoga de modo incessante com as cópias-ícones. Os simulacros estão ali dispostos lado a lado, horizontalizados, são potências do devir. Dessa maneira, reverter o platonismo deve tornar manifesta à luz do dia uma reversão do olhar, que, se foi pensado do alto para o baixo, agora se obriga ao horizonte e espalha em teias os *simulacros* e, de modo geral, o *diferente*.

Alfonso Berardinelli, em “Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas”, inicia seu texto afirmando que não está convencido do que podemos entender hoje como poesia. O autor, após citar Pasolini, que afirma que “a prosa é a poesia que a poesia não é”, sugere que “a poesia é também aquele tipo de prosa que a prosa não consegue ser” (2007, p.175). Para o autor:

As fronteiras da poesia como gênero literário se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (nas diversas situações ou contingências históricas), que

inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros literários. (BERARDINELLI, 2007, p. 175).

De acordo com suas ideias, a distinção nítida entre poesia e prosa foi dada inicialmente pelos essencialistas (como o formalista Jakobson) que diferenciavam a poesia como o uso “essencial” da linguagem e a prosa como o uso “instrumental” ou “relacional”. No entanto, as “vanguardas pós-modernas” dos anos 1950 e 1960 trouxeram para a cena a discussão da modernidade. Essa passou a representar um cenário de “negação, grau zero e fusão magmática, subversora dos gêneros” (2007, p. 176). Para o autor, com a intenção de escrever frases imprevisíveis que se orientavam na direção contrária à teoria da informação, deu-se uma “estetização do vazio”. Conclui que a “lírica moderna”, predominantemente antidiscursiva e auto-referencial, foi muito mais uma “lenda ideológica” ou um “mito teórico-polêmico” do que uma realidade. No entanto, nas últimas décadas, essa visão se tornou a base do ensino universitário e da divulgação pedagógica.

Berardinelli segue tratando das “vicissitudes pós-modernas”, discutindo o fato de que a pós-modernidade põe em crise a ideologia da vanguarda e do engajamento. Os “partidos políticos da arte” também são, mesmo na atualidade, agências de promoção e de colocação. O autor afirma: “Os artistas de um grupo de vanguarda se apresentam e se compram – “em bloco” - (2007, p.178). Dentre a expansão de limites da poesia, está a recuperação da dimensão da prosa e, às vezes, da teatralidade.

Giorgio Agamben, em “O fim do poema”, ao pensar a prosa e a poesia, realiza uma discussão sobre o fim (último verso e finalidade simultaneamente) do poema, pois considera que o instituto poético do fim do poema permanece, até agora, sem identidade. A poesia vive na tensão e no contraste e, portanto, na interferência entre som e sentido, ou seja, entre a série semiótica e a série semântica. A tese de Agamben é que “a possibilidade do *enjambement*” é o único critério que permite diferenciar a poesia da prosa. O autor afirma: “Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica?” (AGAMBEN, 2002, p.142). O filósofo tenta definir o que caracteriza e o que diferencia um poema de uma prosa e diz ser “a possibilidade do *enjambement*”, que é quando a frase de um verso só termina no verso seguinte, “obrigando” o leitor a continuar sua leitura sem aquela pausa característica no fim do verso. No mais, de acordo com Agamben, é como se nada diferenciasse poesia de prosa.

A ausência de qualquer conclusão em relação a esse debate ressalta a resistência à consideração precária de que o fim implicaria para o poema uma catástrofe e uma perda de sua identidade, de certa forma transformando-se aí em prosa. Mas, o autor sugere que para os poetas parece estar em cena uma mallarmeana “crise do verso”, o que põe em jogo sua própria consistência. Agamben assegura que, no último verso do poema, coincidem som e sentido e, dessa forma, esse fato atinge a relevância estrutural da poesia, que se dá pela tensão e contraste desses dois aspectos.

Marcos Siscar (2015), em “Figuras de prosa: a ideia da prosa como questão de poesia”, fundamenta sua reflexão a partir das ideias de Giorgio Agamben, e formula, lendo alguns poetas e críticos, a ideia de “pós-poesia”. Siscar afirma que a distinção entre prosa e poesia reitera o dispositivo tradicional da oposição e da hierarquia que vem sendo contestado. Baseia-se em Agamben para acentuar que o que falta à prosa, como pensamento que se constrói à vista de todos, é a “revelação”, elemento tradicional à palavra poética. Siscar adverte que, não por acaso, as discussões propostas por Agamben surgem em meados dos anos 80, quando se nota uma crise das vanguardas, intitulada “fim das vanguardas”, que instaura a necessidade de se pensar a poesia, já que parece acontecer uma crise da arte. A prosa passa a ser definida, por exemplo, por Pierre Alféri, como não sendo um gênero e nem o oposto da poesia, mas o “ideal baixo da literatura” (ALFÉRI *apud* SISCAR, 2015, p. 34), que lhe possibilita um ritmo e uma política. De acordo com Alféri, assumir a prosa é caminhar no sentido do “ideal baixo” da poesia, em que se desmitifica a altura e o sublime relacionados à tradição poética.

Para Siscar, a prosa é de interesse e de competência da poética:

A primeira proposição que gostaria de fazer, em relação ao tema, é a de que a prosa é uma *questão de poesia*. Melhor dizendo, aquilo que chamamos “prosa”, quando discutimos a relação entre prosa e poesia, constitui uma das questões fundamentais, senão a mais importante, da reflexão que a poesia moderna vem fazendo sobre si mesma. (SISCAR, 2015, p.31)

De modo geral, nos poemas de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge é notável a prosa como questão de poesia. De acordo com Siscar, o discurso da crise das vanguardas acaba gerando uma crise da poesia, um “mal-estar”, uma vez que esta é pensada como interrupção da prosa ou do prosaísmo da linguagem, ou um caminho em sua direção. O autor acentua que a história das negociações da poesia com a prosa é mais enfatizada pela emergência do poema em prosa. O poema em prosa revela o aparecimento de uma outra relação com o real, destacando tudo aquilo que é contemporâneo e recusando o aspecto

normativo da tradição poética. Muito mais que se pensar em termos de distinção e de hierarquia de gêneros, vale mais pensar em termos de *hibridismo*.

A crítica aos elementos considerados tradicionalmente poéticos faz parte da discussão contemporânea, e embora não deixe de lado a diferenciação, revela novas possibilidades, como a recusa ao lirismo e à expressão subjetiva, e a incorporação, por meio das narrativas, da “incorporação da linguagem do real imediato e nu” (SISCAR, 2015, p.34). Em Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge, a crítica à determinada concepção de poesia está em movimento, isto é, no centro de suas produções. As escritoras demonstram ter um ideal antipoético de crítica à tradição e um caminho em direção à prosa como comunicação com a plasticidade e com o *hibridismo*: “Aproximar-se da prosa seria uma maneira de dar um passo na direção do real, da imediatez antes excluída pelo sentido do “mistério”; significaria abandonar a autocomplacência sublimadora que desdenha da vida e de suas múltiplas vozes” (SISCAR, 2015, p. 35). A ideia de “pós-poesia” é defendida por Siscar como uma questão de renomeação da poesia. Daí a importância significativa da discussão sobre a prosa, pois ao manipular o nome “poesia”, e mesmo recusá-lo, pretende-se problematizar a instituição poesia. Basicamente, retirar a auréola do poeta, que ocupa um lugar de prestígio ao mistificar o espaço da linguagem e ao “virar as costas” para o real, ou seja, para a sociedade. A partir da produção de textos escritos sem o recurso do verso, o uso do fragmento, da colagem, o “*flash*” de realidade, a “lista”, a estética do “rascunho” etc. o que se pretende é a escolha de um novo lugar cultural, que ressignifica tradições e espaços institucionais (SISCAR, 2015, p.38).

Além da hibridização poesia/prosa, com o fim de refletirmos também sobre os afetos, recorremos a Alí Lara e Giazú Enciso Domínguez (2013), em “El Giro Afectivo”, que demonstram, como, na última década, os estudos dos afetos e das emoções passaram a ter maior relevância para as ciências, representando uma “virada afetiva”. Para os autores, esse fato não pode ser visto apenas como um indicativo de moda, mas sim como indicativo de modificações importantes na vida pública e na experiência subjetiva, uma vez que os modos de produção do conhecimento estão se transformando. Cada vez mais, as sociedades são batizadas como “sociedades afetivas” e a academia tem tido maior interesse pela emocionalização da vida pública. O conhecimento passou a ser ferramenta para aprofundar o entendimento dessa dita emocionalização. Dessa maneira, a virada afetiva busca respaldo nas articulações com as teorias psicanalíticas, estudos feministas, geografia cultural, teorias pós-estruturalistas, entre outras. O interesse pelo afeto se dá por ser valorizado como um

fenômeno corpóreo pré-consciente e pré-individual. O afeto passa a ser entendido como o principal motivador a pôr em cena o interesse pelos estudos do corpo.

De acordo com os autores, a ideia é que quando as coisas – como os corpos – se movem, as coisas sentem. Por sua vez, a sensação e o afeto se intensificam mutuamente, ambos sempre em movimento. Lara e Dominguez discorrem sobre a teoria deleuziana, que propõe uma aproximação cartográfica entre o corpo e os afetos, em que o foco crítico está no “desplazamento corpóreo” (2013, p. 104). De acordo com os autores, Gilles Deleuze propõe o afeto como diferente da emoção, pois o afeto tem um significado corpóreo que “perfora” a interpretação social, confundindo sua lógica e lutando contra suas expectativas (LARA, DOMINGUEZ, 2013). Lara e Dominguez também citam Eve Sedgwick, para a qual a complexidade dos afetos se deve ao seu potencial transformador, devido às múltiplas conexões que gera. O afeto tem o papel de juntar alguns elementos sobre os outros afetos ou umas emoções sobre as outras, daí que estão em permanente situação de embate.

Para situar ainda mais a “virada afetiva” no campo da teoria, Lara e Dominguéz (2013) também se referem à versão de Patricia Clough sobre o estudo do afeto. Assim como para todos os teóricos da denominada “virada afetiva”, as ideias de Patricia Clought também são marcadas pela máxima spinoziana do afeto entendido como a capacidade de afetar e ser afetado. De acordo com os autores Lara e Dominguéz, para Patrícia Clough o afeto se refere ao aumento ou à diminuição da capacidade do corpo para atuar ou se conectar. Seu conceito de “corpo biomediado”, segundo Lara e Dominguez (2013, p. 104), se relaciona à substituição da ideia do corpo como organismo pela ideia do corpo como processo de mediação biológica que participa da co-emergência do afeto, mas não como papel principal. Para Clough, com a virada afetiva, o corpo ganha destaque, mas somente por meio do fim de sua centralidade. A associação do corpo com os afetos indica como o corpo passa a ser visto menos como entidade orgânica, organizada, e mais como processo de mediação afetiva.

Para esses autores, o corpo então é considerado como um evento de conexões, já o afeto se origina de uma experiência de transformação, mas do que diretamente do organismo. No campo dos estudos culturais, o afeto se transmite através dos textos nos estudos culturais mobilizados pelo que se denomina “estilo”. Já para o campo da geografia cultural, o interesse pelas emoções aparece como elemento de uma virada política. As emoções e os afetos passam a serem considerados temas intensamente políticos e ligados às questões de gênero. Para a geografia cultural, as emoções estão no centro das relações entre o indivíduo e o espaço, em

especial no que se vincula à noção de identidade e pertencimento. Mesmo o espaço virtual, cada vez mais ampliado pela cultura contemporânea, é marcado por um múltiplo conjunto de sensações.

Com a virada afetiva, o afeto torna-se elemento chave para a compreensão das configurações de poder, ao expressarem suas complexidades e o dinamismo das forças sociais. Temas como “*pathos* social”, empatia e simpatia, sofrimento político e traumas são possibilidades políticas dos estudos sobre o afeto. Uma vez que estamos estudando as relações entre contextos políticos autoritários e as configurações afetivas em poesia, estamos colaborando para a reflexão sobre essas possibilidades políticas. Lara e Domingués (2013) asseguram:

Los estudios del afecto y el giro afectivo, representan un marco de comprensión diverso y con múltiples posibilidades para el abordaje de la vida social. Por un lado, la vida pública de los afectos y sus posibilidades dan cuenta de los cambios en la estructura social; por el otro la vida subjetiva y la experiencia individual y corporal que se ha establecido en los últimos años son una forma para explicar la relación entre el individuo y los procesos sociales. (LARA E DOMINGUÉS, 2013, p. 115)

No poema abaixo, Luiza Neto Jorge vale-se da temática do corpo:

#### O CORPO INSURRECTO

Sendo com o seu ouro, aurífero,  
o corpo é insurrecto.  
Consome-se, combustível,  
no sexo, boca e recto.

Ainda antes que pegue  
aos cinco sentidos a chama,  
por um aceso acesso  
da imaginação  
ateiam-se à cama  
ou a sítio algures,  
terra de ninguém,  
(quem desliza é o espaço  
para o corpo que vem),

labaredas tais  
que, lume, crepitam  
nos ciclos mais extremos,  
nas réstias mais íntimas,

as glândulas, esponjas  
que os corpos apoiam,  
zonas aquáticas  
onde os órgãos boiam.

No amor, dizendo acto de o sagrar,  
apertado o corpo do recém-nascido  
no ovo solar,  
há ainda um  
outro corpo incluído,

mas um corpo aquém  
de ser são ou podre,  
um repuxo, um magma,  
substância solta,  
com pulmões.

Neste amor equívoco  
(ou respiração),  
sendo um corpo humano,  
sendo outro mais alto,  
suspenso da morte,  
mortalmente intenso,  
mais alto e mais denso,

mais talhado é o golpe  
quando o põem em prática  
com desassossego na respiração  
e o sossego cru de quem,  
tendo o corpo nu,  
a carne ardida,  
lhe pede o ladrão,  
a bolsa ou a vida.

(JORGE, 1993, p.79-80)

O poema “O corpo Insurrecto” é, sem dúvida, um poema representativo da imensa força política que surge quando os afetos e a arte poética se conectam como crítica de determinada realidade histórica. O “corpo revoltado” de Luiza Neto Jorge é a expressão das

aguras dos tempos da era salazarista em Portugal. Luiza Neto Jorge faz essa crítica com o corpo e a escrita em estado de revolta, tomados pelo sentimento de revolta: “Sendo com o seu ouro, aurífero,/ o corpo é insurrecto./ Consome-se, combustível,/ no sexo, boca e recto”.

O corpo tem valor, tem o seu ouro, e o seu ouro se presta à insurreição. É organismo vivo, sexual, que queima, arde e desorganiza organismos políticos instituídos: “Consome-se combustível, no sexo, boca e recto. A imagem do fogo é recorrente, sinalizando o domínio do *pathos*, de um estado da alma assumidamente apaixonado e intenso: “aos cinco sentidos a chama”, “*labaredas tais/ que, lume, crepitam*”, “a *carne ardida*” [itálicos meus]. O corpo que arde faz até mesmo o espaço deslizar: “(quem desliza é o espaço/ para o corpo que vem)”. O afeto do amor é considerado “ato de sagrar”, isto é, o sentimento do amor é alçado à condição divina, santificado, consagrado: “No amor, dizendo acto de o sagrar,/apertado o corpo do recém-nascido/no ovo solar”, e este mesmo sentimento de amor é equívoco, porque corpóreo, material, e está em duelo permanente com a “morte suspensa” e o ato de morrer: “Neste amor equívoco/ (ou respiração),/ [...]/ suspenso da morte,/ mortalmente intenso,/ mais alto e mais denso”.

O poder da maternidade é referenciado em todo o poema por esse corpo feminino que é capaz de ser detentor da criação. A maternidade, como toda criação, pode ter “um outro corpo incluído”, mas o eu-lírico adverte: “mas um corpo aquém/ de ser são ou podre,/ um repuxo, um magma,/ substância solta,/ com pulmões”. Criador e criatura se separam, pois a criatura tornou-se “substância solta,/ com pulmões”. O desfecho do poema se dá com “golpe”, com um ato final:

mais talhado é o golpe  
quando o põem em prática  
com desassossego na respiração  
e o sossego cru de quem,  
tendo o corpo nu,  
a carne ardida,  
lhe pede o ladrão,  
a bolsa ou a vida.

Quem põe em prática o golpe final, quem causa essa fratura? Quem é o ladrão que pede a bolsa ou a vida? Quem é esse que tem o corpo nu e a carne ardida? O ladrão pode estar ligado ou não à ditadura, pelo roubo (da liberdade) por quem (com sossego cru, cruel) põe em prática o golpe que desassossega. No entanto, o que Luiza Neto Jorge faz com sua poesia é

denunciar as formas de restrição da liberdade humana e de violência comuns em regimes autoritários. Conforme Anna M. Klobucka na escrita de Luiza Neto Jorge atua “um corpo histórico, estampado com o discurso socialmente produzido e sancionado” (2009, p.213). O corpo é, ao mesmo tempo, lugar da gestação e meio portador do discurso. Para a crítica, o poema “O corpo insurrecto” representa uma insurreição violenta da linguagem, já que “torna a matéria humana numa eroticamente incendiada “terra de ninguém” (“quem desliza é o espaço para o corpo que vem”))” (KLOBUCKA, 2009, p. 214). Daí que reafirmamos o sentimento de insubordinação e insubmissão observado no poema. O corpo do signo-mulher é uma tentativa de construção de traços para um outro discurso – resistente aos poderes patriarcais da memória cultural portuguesa e ocidental, na medida em que, de acordo com a autora, Luiza Neto Jorge é uma poeta que está em busca dos traços e ausências de que compõe a memória cultural portuguesa.

Enquanto Luiza Neto Jorge escolhe o elemento fogo, Ana Cristina Cesar inicia o poema abaixo – “Neste interlúdio” – escolhendo a água como seu elemento revoltoso. Vejamos:

Neste interlúdio  
Sou um dilúvio ou me afogo.  
E entre espectros que comprimem,  
Nada se cumpre,  
O destino esfarela.  
De querela e farinha se ergue um olho.  
As vozes despetalam,  
Os períodos se abrandam,  
Orações inteiras lentas se consomem,  
Em poços há sumiço de palavras moucas.  
Neste interlúdio  
Sou fagulha ou hulha inerte.  
Enorme berne entra corpo adentro,  
Entre os dentes, carne.  
Arde o ente e cospe,  
Cuspe inútil invadindo o espaço.  
Moléculas moles coleando,  
Víboras vagas se rimando,  
Poetas quietos entreolhando  
Coisas coisas que falecem.  
Neste interlúdio,

Sou coisa ou poeta.

*agosto/68*

(CESAR, 2013, p. 145)

Neste poema, Ana Cristina Cesar torna o ato da escrita extensão do próprio corpo, se valendo da metalinguagem. Num “interlúnio”, isto é, numa pausa, num parênteses da própria vida, o eu- lírico se questiona: “Neste interlúnio/ sou um dilúvio/ ou me afogo”, e traz para a cena poética a ausência do destino: “O destino esfarela”. Diante desse sentimento de frustração, dessa crise de futuro – “De querela e farinha se ergue um olho./ As vozes despetalam,/ Os períodos se abrandam,/ Orações inteiras lentas se consomem,/ Em poços há sumiço de palavras moucas” – sujeito e escrita se revoltam: “Neste interlúnio/ Sou fagulha ou hulha inerte”, isto é, o sujeito é fogo ou um filete de carvão sem finalidade. Da metade para o fim do poema, todo o texto é dedicado ao corpo.

A imagem de um sujeito cindido invade o final do poema: “sou coisa ou poeta”? Em Ana Cristina Cesar, como em Luiza Neto Jorge, o corpo também é “terra de ninguém”: um “Cuspe inútil invadindo o espaço”. Os poetas se entreolham, enquanto as coisas morrem: “Poetas quietos entreolhando/ Coisas coisas que falecem”. A morte ou a falência do objeto do discurso é anunciada, ou melhor, a falência das coisas ou dos signos da linguagem, se os sujeitos do discurso, com o poder da fala, isto é, os poetas, ficam quietos. Os signos morrem se os poetas estão quietos, se os poetas não voltam seus afetos para o mundo, para as coisas, para os sujeitos, bem como não se abrem aos afetos vindos do mundo, das coisas e de outros sujeitos, parece ser esse o lembrete que faz Ana Cristina Cesar “neste interlúnio”. Conforme Octávio Paz, perguntamo-nos o que seria da sociedade sem a poesia, sem essas revelações de tempos vividos, em que o embate dos afetos comunicados ou apenas insinuados, atuam como denúncia da realidade política.

Por fim, compreendemos que, nesse capítulo, abordamos alguns aspectos da comparação entre as poéticas das autoras. Com efeito, a obra de Luiza Neto Jorge e a obra de Ana Cristina Cesar são um primoroso convite a futuras análises de suas interlocuções.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O golpe de 64 e a ditadura no Brasil e a ditadura salazarista em Portugal tiveram como marca a violenta repressão política. Nos dois países, Brasil e Portugal, o cenário de horror criado pela máquina da repressão resultou no “círculo do medo”. No Brasil, a partir de 1968, além da violência observada nos casos de assassinatos e torturas, existentes desde o começo, o regime aprimorou um sistema de repressão política com a criação de sistemas de espionagem, polícia política, tribunal de exceção. Com o Ato Institucional nº 5, o AI-5, mandatos parlamentares foram cassados, direitos políticos de outros civis foram suspensos e a ordem fora prender seja lá quem fizesse oposição ao regime. Médici reorganizou o Sistema Nacional de Informação (SNI), criando as Divisões de Segurança e Informações (DSI), que foram instaladas nos ministérios, repartições, empresas estatais e universidades federais. Nesse cenário, a esquerda revolucionária promovia ações armadas nas grandes cidades, com o objetivo de subsidiar a luta contra o regime ditatorial. Com o avanço da luta armada, novos aparatos repressivos foram criados, como o DOI-Codi, que ficou conhecido pelas atrocidades que cometeu.

Em Portugal, em 1930, Salazar criou uma nova Constituição, a Constituição do “Estado Novo”, com o fim de representar uma “fachada constitucional” e atender aos anseios democráticos da opinião pública, mas com abertura para incorporar a quantidade de emendas que o governo quisesse. O governo autoritário garantiu a possibilidade de legislar como bem entendesse, por meio de decretos-leis e portarias. A fórmula repressiva do salazarismo combinava prisões preventivas, tribunais plenários especiais, deportação sumária, fim dos direitos civis das associações, censura e toda sorte de medidas de segurança combinadas às leis em vigor. O clima de repressão criado pelo regime ditatorial de Salazar resultou no aparecimento de um modo próprio de viver dos portugueses, tangenciado pelo medo e pela perseguição.

Como observamos ao longo desse trabalho, na ditadura civil-militar brasileira e na ditadura salazarista observa-se a presença de uma “zona cinzenta” entre vítimas e opressores mais evidentes. Assim é possível explicar a construção do consenso e legitimação social dos dois regimes ditatoriais. Para compreender a longevidade dessas ditaduras é importante superar a visão dicotômica da sociedade (dividida entre vítimas e algozes; colaboracionismo e resistência) e partir de um olhar sobre as ambivalências. Dessa maneira, tanto no Brasil como

em Portugal, a zona cinzenta consiste no enorme espaço entre os polos da resistência e da colaboração/apoio às respectivas ditaduras. O elemento civil articulado com o militar estruturou consensos e estabeleceu mecanismos de legitimação que garantiram a longevidade do regime ditatorial no Brasil e em Portugal. Com isso, a ditadura civil-militar brasileira e a ditadura salazarista portuguesa constituíram-se uma mancha histórica, uma “mancha cinzenta”, que perdura até a atualidade, alcançando lugares improváveis e atingindo as subjetividades, diretamente atingidas por esse passado, ou não.

Dessa forma, quando indagamos sobre o caráter expressivo de determinada época histórica como produtora de determinados discursos em poesia, constatamos que os poemas de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge revelam as singularidades das suas escolhas afetivas nos seus respectivos contextos históricos e políticos. Ao percorrermos a obra poética das duas autoras, procuramos analisar o papel do abstrato e do concreto na construção de sentido dos poemas, as imitações e as influências, a escolha e o uso das formas e das palavras e todos os demais elementos das construções das respectivas poéticas. Constatamos, com isso, que os processos singulares de subjetivação nas duas autoras são marcados por afetos em luta, o que denominamos *afetos subversivos*. A subversão acontece no campo dos afetos, por mulheres que grifaram com seus discursos as sensações e os afetos tidos no seu tempo. Por sua vez, a subversão acontece no campo da linguagem poética, conforme observamos ao longo desse trabalho ao nos depararmos com o fingimento de Ana Cristina Cesar, a solicitação do interlocutor, e o erotismo, transgressor das interdições, de Luiza Neto Jorge. Nos poemas analisados, os afetos concorreram entre a tristeza, o medo e a esperança. Nesse sentido, estiveram em combate, expressando subjetividades coerentes com seus valores de luta contra os respectivos regimes ditatoriais.

Com base em Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, em contextos autoritários, a grande luz não resplandece. Afirma o autor que os condenados políticos vivem sua “glória” miserável e arrastam seus erros, com a expectativa do castigo ou absolvição. Em regimes ditatoriais, os algozes estão em “plena glória luminosa”, enquanto os que resistem e lutam contra a castração de seus voos, tornam-se “vaga-lumes fugidios”. Esses lançam mão da discrição, mas mesmo assim, “continuam a emitir seus sinais”. Em uma realidade de repressão política, como a vivida pelas poetisas, em que os seres humanos são obrigados a conviver com a culpa, seja pela adesão ao imposto pelo regime, ou pelo custo pessoal de sua articulação revolucionária, existe sempre a possibilidade da “exceção da

alegria inocente”, posto que os desejos são vorazes fomentadores do devir. A poesia é um lampejo em tempos de crueldade.

A questão dos vaga-lumes é uma questão política e histórica. Segundo Didi-Huberman, são nos momentos duros da História que os seres humanos se tornam vaga-lumes, isto é, “[...] seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado.” (2014, p.23). Se porventura se imagina que numa atmosfera política de autoritarismo que o vaga-lume esteja morto, uma nuvem deles pode surpreender e bailar pelo ar, expressando sua fragilidade e resistência. É a possibilidade da humanidade, com toda sua potência, “nos acenar na noite”.

O vaga-lume não desaparece com o aumento da escuridão, pois quanto mais se aumenta a escuridão, ainda mais notamos seu brilho. Mas quando a luz dos projetores é lançada em sua direção, sua luz desaparece. Sob a luz ofuscante dos projetores, que é a ação do poder autoritário e do discurso ideológico, os vaga-lumes tendem a desaparecer na sociedade do espetáculo. No entanto, o autor questiona: será mesmo que os vaga-lumes desapareceram ou “redesapareceram”? Sua resposta ressoa e passa a vez para o espectador: depende de quem vê, daquele que escolhe ou não, enxergá-los. As ditaduras no Brasil e em Portugal chegaram ao fim, mas as apropriações do passado continuam na ordem do dia, entre apropriações favoráveis ou desfavoráveis em relação aos anseios de justiça. A dança dos vaga-lumes cria comunidades clandestinas, que nascem do desejo de se relacionar com o outro, por meio da exibição sexual e do jogo da atração. Mesmo com a luz fraca, ainda criam comunidades. Por isso, Didi-Huberman discorre sobre a sobrevivência dos vaga-lumes, e assim, sobre a impossibilidade do fim da utopia. Dessa maneira, o tom apocalíptico dos fins do tempo pode ser substituído por uma política de sobrevivência, em que é a *imagem* que funciona como um lampejo.

A imagem, como um “operador temporal de sobrevivências”, pode declinar, mas isso não impede que possa ressurgir em outro lugar, como vaga-lumes sobreviventes. Também as palavras podem ser “palavras-vaga-lumes” ou “palavras-projetores”, quando essas são as impostas pelo regime. Para o autor, também existe o “saber-vaga-lume”, que é o tipo de saber que circula nas fissuras e que, sorrateiramente, engana a censura ao cifrar suas ideias.

Toda experiência, por mais subjetiva que seja, pode funcionar como um lampejo para o outro. Desse modo, a contemporaneidade não consegue destruir a *experiência*, embora muitos teóricos tenham anunciado seu fim, pois ela sempre deixa “restos” que se

movimentam. Qualquer povo, por mais subjugado que seja, encontrará saídas ou linhas de fuga: “*fugir, esconder-se, enterrar um testemunho, ir para outro lugar, encontrar a tangente...*” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.149) Dessa forma, a noção de sobrevivência resulta de um paradoxo que é o fato de que os indivíduos podem desaparecer, mas ao mesmo tempo, podem não desaparecer em definitivo. Essa sobrevivência resulta da produção dos signos ou das imagens. As imagens ou os signos garantem aos povos sua indestrutibilidade, por mais censurados ou dilacerados que sejam, submetidos a determinada circunstância histórica de autoritarismo. O homem cria imagens-vaga-lumes, cria signos-vaga-lumes, que perduram no tempo, provocando novos movimentos em épocas e gerações, por vezes distantes umas das outras. Uma determinada narrativa poderá ser retomada por outra geração e isso será perceptível nos lampejos observados nos acontecimento futuros.

Em algumas épocas históricas, os indivíduos podem se sentir confrontados com o desencantamento e assim sentirem a necessidade de saírem de cena. Didi-Huberman ressalta a esperança, apesar dos males a que podem estar expostos, pois o desejo se configura como força indestrutível: “Retirar-se sem se fechar” (p.152). Assim, em momentos críticos em que a ação torna-se inviável, ainda há a possibilidade do exercício do pensamento crítico. Dessa maneira, Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge são mulheres poetas vaga-lumes, que durante seu tempo de vida não puderam ter conhecimento de que, vindas dos dois lados do Atlântico, do Brasil e de Portugal, fariam parte de uma mesma comunidade clandestina, dos que arriscam a pensar e sentir o seu tempo. Seus lampejos foram relacionados aqui e indicam a sobrevivência desses “seres-mulheres-luminosos” que, ao sobreviverem como imagem, com sua poesia, permitem também a sobrevivência dos seus afetos, permanentemente em luta.

As ditaduras no Brasil e Portugal acabaram, mas o passado patriarcal permanece. Se a política das memórias, das subjetividades, realizam novas apropriações do passado, a sobrevivência dos afetos é notável. Os afetos subversivos sobrevivem: de um lado, o medo, a tristeza, e tantos sentimentos que diminuem a potência da ação, de outro, a esperança, que é a sobrevivência da utopia. As mulheres poetas Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge estiveram aqui com a palavra e deixaram seu testemunho político, afetivo e textualmente poético. Seus afetos pairam no ar e arriscam-se ainda arrebatarem sobre nosso presente histórico, quando vivemos, em 2017, retrocessos políticos dessa cultura autoritária e patriarcal, que persiste e demonstra as ambivalências entre as permanências das suas bases ou a sua transgressão.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. *Revista Cacto*. Agosto, 2002, p.142-149.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVES, Ida (org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964 – 1985)*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.
- ARRUDA, José Jobson de & TENGARRINHA, José Manuel. *Historiografia Luso-brasileira Contemporânea*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Nóbrega Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1975.
- BERARDINELLI, Alfonso. Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BORDELOIS, Ivonne. *Etimologia das paixões*. Rio de Janeiro: Odisséia Editorial, 2007.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Viviana. Orfeu e o gato: Jorge de Lima e Ana Cristina César: uma trajetória de trajetória de releitura poética. *Remate de Males*. V. 20, Campinas, São Paulo: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- BOSI, Viviana. À mercê do impossível. CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 425-431.
- BRASIL NUNCA MAIS. 18 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos – uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.
- CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. *Arte em Revista: Anos 60*. São Paulo: Ed. Kairós, 2ª ed., ano I, Maio, 1981.

- CARDOSO, Lucileide. *Criações da memória: defensores e críticos da ditadura (1964-1985)*. Cruz das Almas, Bahia: EDUFRB, 2012.
- CARDOSO, Lucileide Costa. Os discursos de celebração da Revolução de 1964. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, nº 62, 2011, p. 117-40.
- CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos no rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CRUZ, Gastão. A quarta dimensão na poesia de Luiza Neto Jorge. ALVES, Ida (org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010, p. 31-42.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. *Lógica do sentido*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka. Para uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995-7.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014.
- DREIFUSS, René Armand. *1964, a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Ed. 6, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- DUARTE, Rita Taborda. Cin(po)ética. *Relâmpago. Revista de poesia*. Lisboa, n .18, ano IX, abr. 2006.
- FICO, Carlos. *Como eles agiam. Os Subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro/São Paulo. Editora Record, 2001.
- FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record. 2004.
- FICO, Carlos. “Prezada Censura”: Cartas aos Regime Militar. *Topoi. Revista de História*. Rio de Janeiro, UFRJ, n. 5, set. 2002, p. 251-286. <Disponível em [WWW.ifcs.ufrj.br/~ppghis/pdf/fico\\_prezada\\_censura.pdf](http://WWW.ifcs.ufrj.br/~ppghis/pdf/fico_prezada_censura.pdf).>
- FICO, Carlos. *História do Brasil Contemporâneo – da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto, 2015.

FIGUEIREDO, António de. *Portugal: 50 anos de ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

FREITAS FILHO, Armando. Apresentação. CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.7-13.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografia do desejo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas Hoje. (Antologia Poética)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Ana Cristina Cesar: cristais, heavy metal e tafetá. CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 450-451.

JESUS, Aliderson Cardoso de. Um corpo explosivo é a casa do mundo: o sexo Luiza Neto Jorge. ALVES, Ida (org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010, p. 57-62.

JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

JORGE, Luiza Neto. *19 Recantos e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

KEHL, Maria Rita. *Sexualidade recontextualizada*. Conferência apresentada em mesa redonda de mesmo título por ocasião do Ciclo de Debates que acompanhou a Exposição *Freud* em São Paulo. 25 de novembro de 2000.

KLOBUCKA, Anna M. *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda*. São Paulo: Boitempo; Fapesp, 2004.

LABORIE, Pierre. 1940-1944: os franceses do pensar-duplo. In: ROLLEMBERG, D. e QUADRAT, S. (Orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, 3v., v. 1, p.31-44.

LARA, Alí, DOMINGUÉZ, Giazú Enciso. El giro afectivo. *Athenea Digital*. N. 13 (3), novembro, 2013, pp. 101-19.

- LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.
- LIMA, Regina Helena da Cunha. *O Desejo na Poesia de Ana Cristina Cesar: 1952-1983: escritura de T(e)s*. São Paulo: Annablume, 1993.
- LOFF, Manuel. Fim do Colonialismo, ruptura política e transformação social em Portugal nos anos setenta. LOFF, Manuel, PEREIRA, Maria da Conceição Meireles. *Portugal, 30 anos de Democracia (1974-2004)*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2006, p.153-93.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 2 ed., Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.
- MANUEL, Alexandre, CARA, Rogério, NEVES Dias. *PIDE – A história da repressão*. Porto: Jornal do Fundão, 1974.
- MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- MALUFE, Annita Costa. *O segredo na poesia de Ana Cristina Cesar*. Disponível em: <[http://colouioanacbliss.blogspot.com.br/2012\\_04\\_01\\_archive.html](http://colouioanacbliss.blogspot.com.br/2012_04_01_archive.html)>. Acessado em: 15/03/2017
- MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado – revolução e democracia em Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MORICONI, Ítalo. *O sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva. 2002.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Universidades, ditadura e cultura política. *Inserções*. Rio de Janeiro, v. 36, n. 1, 2014, p. 69-89.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964 - História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2013.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Ed. Contexto, 2001.
- NAVA, Luís Miguel. *Ensaio reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria, crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Luiza Neto Jorge: a insurreição da matéria. ALVES, Ida (org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010, p. 93-106.

ORNELLAS, Sandro. Re-luzir Luiza. *Quinto Império*. N. 23. Salvador: Quarteto, Gabinete Português de Leitura, 2010.

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. 2 ed., São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70 - Literatura e cultura no Brasil. *Anos 70: trajetórias*. RISÉRIO, Antônio et al. São Paulo: Iluminuras, 2005.

PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e Resistência. Censura a livros na Ditadura Militar*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2011.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A Revolução faltou ao encontro: os Comunistas no Brasil*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *O fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo. EDUNESP, 1993.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo. EDUNESP, 2004.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. *Anos 70: trajetórias*. RISÉRIO, Antônio et al. São Paulo: Iluminuras, 2005.

RODEGHERO, Carla Simone; DIENSTMANN, Gabriel; TRINDADE, Tatiana. *Anistia Ampla, Geral e Irrestrita: História de uma luta inconclusa*. Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul: UDUNISC, 2011.

ROLLEMBERG, Denise, QUADRAT, Samantha (org.). *A construção social dos regimes autoritários. Brasil e América Latina, vol. II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROSAS, Fernando (Coord.). *Tribunais Políticos: Tribunais Militares Especiais e Tribunais Plenários durante a Ditadura e o Estado Novo*. Lisboa. Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2009.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. *Nas malhas da letra*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHWARCZ, Lília Moritz, STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Apresentação. JORGE, Luiza Neto. *19 Recantos e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SISCAR, Marcos. Figuras de prosa: a ideia de “prosa” como questão de poesia. SACRAMIM, Susana, SISCAR, Marcos, PUCHEU, Alberto (org.). *O duplo estado da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SÛSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TORGAL, Luís Reis. “Intelectuais”, “intelectuais orgânicos” e “funcionários culturais” no Estado Novo. TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo, vol II*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 71-117.