ASPECTOS DE MELANCOLIA EM "CHOVE" E "QUANDO CHEGAR", DE ANA CRISTINA CESAR

ASPECTS OF MELANCHOLY IN "CHOVE" AND "QUANDO CHEGAR", BY ANA CRISTINA CESAR

Caroline Peres Martins[1]
[https://orcid.org/0000-0003-1352-3698]
Fernanda Scheluchuak Dias[2]
[https://orcid.org/0000-0002-7409-7066]
DOI: 10.30612/raido.v15i38.14834

RESUMO: O presente artigo tem o propósito de analisar como figura a temática da melancolia na produção de Ana Cristina Cesar. Nesse sentido, o *corpus* do artigo consiste nos poemas "chove" e "quando chegar", que integram a seção de "inéditos e dispersos: poesia/prosa", de sua antologia *Poética* (2013). Analisados à luz dos estudos sobre melancolia de Sigmund Freud e Julia Kristeva, notamos que tais poemas foram escritos em sua juventude, período em que o sentimento melancólico na poeta fora ampliado pelo momento político de extrema repressão.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Ditadura; Melancolia; Poesia marginal.

ABSTRACT: This article aims to analyze the melancholy theme in Ana Cristina Cesar's poems. The *corpus* of the article consists of the poems *"chove"* and *"quando chegar"*, which are part of the *"inéditos e dispersos: poesia/prosa"* section of her anthology *Poética* (2013). They were analyzed according to the studies on melancholy by Sigmund Freud and Julia Kristeva. It is understandable that such poems were written in her youth, a period in which the poet's melancholy feeling was amplified by the political moment of extreme repression.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Dictatorship; Melancholy; Marginal Poetry.

INTRODUÇÃO

Eduardo Galeano, escritor uruguaio, questiona: "O passado é mudo? Ou continuamos surdos?" (GALEANO, 2019, p. 7). Cinquenta e seis anos depois do golpe de 1964, a sociedade brasileira parece ter decidido pela surdez. Desde 2013, discursos saudosistas da ditadura militar (1964-1985) e do AI-5 (Ato Institucional de n° 5), o mais violento do regime, têm se intensificado ao lado das passeatas antidemocráticas, sobretudo após a queda da presidenta Dilma Rousseff, cujo passado foi marcado pela militância política,

1 Instituto Federal do Paraná (IFPR), Campus Avançado de Goioerê.
2 Universidaee Federal do Rio Grande (FURG).

CC BY NC SA

e da posterior eleição de Jair Bolsonaro, ex-capitão do Exército.

Ainda que se contabilizem, oficialmente, 434 mortos e desaparecidos forçados, um número estabelecido pela Comissão Nacional da Verdade apenas há pouco mais de seis anos, parte da população brasileira continua a negar ou minimizar o passado histórico. Assim, os corpos das vítimas seguem desaparecidos e, além disso, os violadores de direitos humanos continuam protegidos pela Anistia, lei que impede que sejam responsabilizados por seus crimes

Por outro lado, o passado não se emudece e continua sendo "cantado" por meio dos versos daquelas que seguem resistindo, de 64 até hoje. São essas autoras que ousaram combater dois poderes: a ditadura e o patriarcado, espantando o espectro do anjo da casa, ideal vitoriano apresentado pelo poema de Coventry Patmore[3] (1823-1896). A poeta carioca Ana Cristina Cesar (1952-1983) foi uma dessas mulheres que, inconformada com a realidade, pôs-se a marchar liricamente contra as duas esferas limitantes.

Desde muito cedo, Ana Cristina Cesar demonstrou interesse sobre poesia e o fazer poético, aperfeiçoando seu conhecimento após o ingresso ao curso de Letras. Posterior à conclusão da primeira graduação, seus poemas figuraram na antologia organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, *26 Poetas Hoje* (1976). Com apenas 24 anos, Ana Cristina Cesar marcava oficialmente sua estreia ao lado de outros poetas, como Roberto Piva, Torquato Neto, Leila Míccolis e outros. Constam, nessa edição, poemas que se aproximam de uma linguagem pessoal, o que evidencia o flerte da escritora com a linguagem autobiográfica. Dessa forma, podemos observar essa característica em um possível relato do cotidiano registrado em "Arpejos", a seguir:

> Acordei com uma coceira terrível no hímen. Sentei no bidê com um espelhinho e examinei minuciosamente o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei uma 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. (CESAR apud HOLLANDA, 2007, p. 143).

Como observado no recorte feito acima, a linguagem utilizada é semelhante à linguagem dos diários, objeto para confidenciar a própria intimidade. Porém, como apontado por Viviana Bosi, tal característica resulta "em suspenso entre uma possível confidência e a artimanha sedutora dos muitos véus, e luvas, que despistam o indiscreto *voyeur* 'biografílico'" (BOSI, 2008, p. 11; aspas e itálico da autora). Por consequência, parte do lirismo da poeta é marcado por um aspecto transitório entre ficcional e real.

Os trabalhos da poeta se dividiram entre crítica e material literário. Foram publicados os seguintes títulos: *Cenas de abril* (1979), *Luvas de pelica* (1980), *A teus pés: prosa/poesia* (1982), *Inéditos e dispersos: poesia/prosa* (1985), *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), sendo os dois últimos obras póstumas, organizadas por Armando Freitas Filho e Viviana Bosi respectivamente. Escreveu sobre poesia feminina,

3 Conforme a ensaísta chilena Lina Meruane (2018), o poema *"The Angel in the House"* faz uma ode aos estereótipos atribuídos ao feminino: a docilidade e a ideia de estar a serviço, sacrificando-se pela família.

bem como realizou a tradução de textos teóricos e poéticos, como alguns poemas de Sylvia Plath. Também lecionou e trabalhou em periódicos, como o Jornal do Brasil.

Sendo assim, este artigo objetiva trazer à baila um panorama da intensa, embora breve, criação literária de Ana Cristina Cesar, poeta marginal cuja produção está situada entre os anos de 1970 e 1980. Tal período revela ser decisivo para sua produção poética, já que a poeta e seus contemporâneos viviam sob a espreita do aparato repressivo. Para isso, na primeira seção, retomaremos o contexto de publicação pós-64, e, por fim, examinaremos os poemas "chove" e "quando chegar" da autora.

1. "TEMPO QUE MATA QUEM O DENUNCIA": A LITERATURA PÓS-GOLPE

Na segunda metade do século XX, o imaginário social foi outra vez mobilizado em torno da suposta presença do "fantasma do comunismo" na América Latina, tal qual ocorrera na Europa no século anterior, como apontado pelo sociólogo Karl Marx (1882/2012, p. 44).

Amparados nisso, as Forças Armadas latino-americanas foram responsáveis pela execução de golpes de Estado e empreenderam uma "caçada santa a esses fantasmas", expressão cunhada por Marx para designar, à sua época, um fenômeno similar. No Cone Sul, estabeleceram um projeto político-militar que contava com o apoio da sociedade civil e da Igreja (MARX, 1882/2012, p. 44).

Nesse contexto, em março de 1964, as Forças Armadas destituíram João Goulart, o então presidente, acusado de conspiração comunista. Com o golpe, Jango se exilou e jamais retornou, em vida, ao país. Também se inaugurou um regime de repressão contra opositores políticos; perseguição que atingiu seu ápice depois da publicação do Ato Institucional de n° 5 (AI-5), em 1968.

Por essa razão, desde logo, os escritores precisaram abandonar a *Ode ao burguês*, dos versos modernistas de Mário de Andrade, pois, diante da onda de violência militar que se decaiu sobre o Brasil e os países vizinhos, "seria ingênuo acreditar que o modelo ficcional proposto pelos modernistas para a superação política da exploração do homem pelo homem ainda fosse válido depois de 64" (SANTIAGO, 2002, p. 14).

A partir de 1964, então, o mote da produção literária se tornou a própria violência executada por agentes de Estado, contra aqueles que ousavam discordar e recobravam o retorno democrático. Mas, diante do acirramento da vigilância, com a censura, os autores conviviam com "a presença de um censor ao lado da máquina de escrever. Uma espécie de Fleury das letras acompanha de perto a produção literária dos anos 70" (SÜSSEKIND, 1985, p. 18).

É importante ressaltar que, até mesmo em momentos de atenuação da censura, textos literários seguiram sendo proibidos. O crítico literário Deonísio Silva (1989) relembra que pelo menos 500 exemplares foram recolhidos, apenas durante o mandato de Geisel; uma das contradições de seu governo, o qual decidira pela distensão política.

Além de terem suas obras retiradas de circulação, muitas vezes, os próprios escritores foram presos, num "Tempo que mata quem o denuncia", como recorda o verso de Sophia de Mello Breyner Andresen (2018, p. 190), aludindo-se à ditadura salazarista em Portugal. Esse foi o caso de Lara de Lemos, poeta gaúcha. Por sua postura de oposição,

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 130 – 145 | maio/ago 2021

ela foi presa duas vezes no Rio de Janeiro. Sua primeira detenção, em meados da década de 70, ocorreu justamente por transportar, para escrita, seu descontentamento político; todo o círculo literário do qual fazia parte também foi preso (PAVANI, 2009).

Nessa época, as prisões políticas atingiram toda a família Lemos: o marido e os filhos também vieram a ser detidos, o que, inclusive, culminou em seu segundo encarceramento, quando a poeta buscava informações sobre o paradeiro dos filhos (PAVANI, 2009).

As marcas deixadas pela prisão resultaram na publicação de *Inventário de medo* (1997), após mais de uma década do final da ditadura no Brasil. Em seus versos, Lemos discorre sobre a luta travada contra os militares, bem como os traumas que resistem ao tempo. Como no poema "Cela-23", em que o eu lírico aborda sua soltura, momento em que recupera seus pertences pessoais, todavia tem impresso em si os rastros invisíveis da tortura: "Despojada até aos ossos/ não sei o que fazer/ de meus despojos" (LEMOS, 1997, p. 49 apud JUTGLA, 2015, p.51). Vale destacar que outros poetas escreveram clandestinamente durante a própria prisão, caso de Pedro Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira da Silva.

Na esteira da contracultura, retornamos ao auge da perseguição política, também no circuito literário carioca, onde despontava um movimento à margem, o qual Ana Cristina Cesar integrava. De fato, desde o golpe militar, a vida privada de Ana Cristina Cesar, que ditava seus poemas à mãe na infância, já fora atravessada pela repressão. Diversas vezes, a residência da família foi ocupada por agentes de Estado à procura do pai, Waldo Aranha Lenz Cesar (RODRIGUES; MAIA, 2001). O nome do sociólogo viria a constar em diversos registros do Serviço Nacional de Informações (SNI) do Rio de Janeiro.

Além de participar de manifestações estudantis, Ana Cristina Cesar participou de um outro movimento, mas na literatura, denominado "Geração Mimeógrafo" ou Poesia Marginal. Para Antônio Carlos Ferreira de Brito (1997, p. 54), mais conhecido como Cacaso, esta era outra forma de clandestinidade, desta vez literária, sendo um ato "de resistência e sobrevivência cultural" e que, sem dúvidas, resultava em uma "resposta política" (CACASO apud SOARES, 2009, p. 3).

O grupo, embora bastante ligado à universidade, não tinha como objetivo produções técnicas sobre poesia. A princípio, desejavam "nada além da incorporação da coloquialidade e do humor. Mais o uso de gírias e de palavrões" (RIBEIRO NETO, 2018, p. 3). Dessa forma, a marginalidade a qual se referiam repousava neste sentido, de não pertencer à mesma abordagem teórica e metodológica vigente da poesia.

A Geração Mimeógrafo ajudou a desenvolver a escrita de Ana Cristina Cesar. Para melhor entender sobre o grupo e seus contemporâneos, sabe-se que a poeta

> viveu, como grande parte de sua geração, dividida entre as duas partes da década de 70: uma, ainda na universidade, durante a primeira metade da década, a outra, durante o segundo período, marcado pelo início das atividades profissionais. Essa geração, enquanto isso, viveu revoluções comportamentais. Sexo, drogas, prazeres súbitos e fugazes faziam parte da linguagem dos jovens que vivenciaram esse período, ao mesmo tempo em que se afirmavam e se descobriam enquanto indivíduos e enquanto grupo, muito ligados, portanto, no âmbito universitário. (FIDELIX DA SILVA, 2018, p. 293-294).

Embora estivesse à margem do mercado editorial, visto que os próprios escritores eram responsáveis pelas edições artesanais e pela divulgação de seus trabalhos, tal reação não passou despercebida pelos militares, que em relatórios difundidos pelo CISA (Centro de Informações da Aeronáutica) acusavam a produção poética marginal de "política".[4]

Com relação à Ana Cristina Cesar, a poeta também divulgava seus trabalhos nas ruas, todavia, seus escritos políticos possuíam uma peculiaridade:

> seus livros satirizam a sua própria condição de marginais [...]. O gosto pelo autobiográfico, o tom intimista e confessional e a vontade de diminuir a distância entre a arte e a vida, que marcam a literatura dos anos 70, influenciarão a poesia de Ana Cristina Cesar não apenas como fonte temática. (SIMÕES JÚNIOR, 2014, p. 150-151).

É dessa maneira que a voz potente de Ana Cristina Cesar é colocada ao lado de outras poetas latino-americanas, as quais adotam o tom autobiográfico e transportam para ficção experiências privadas e coletivas da segunda metade do século XX. Nesse sentido, na seção seguinte, encontram-se os poemas analisados.

2. FACES DA MELANCOLIA

Os traços de melancolia foram observados nos poemas que compõem a seção "inéditos e dispersos: poesia/prosa" (1985), capítulo incorporado à obra *Poética* (2013). Essa antologia, lançada pela Companhia das Letras, conta com uma relevante fortuna crítica sobre a produção poética de Ana Cristina Cesar, com escritos de Viviana Bosi, Armando Freitas Filho, Heloísa Buarque de Hollanda, Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago, entre outros estudiosos de poesia.

Sobre a seção trabalhada, Armando Freitas Filho nos informa que Ana Cristina Cesar

> encarava a modernidade. Talvez por isso tenha morrido cedo — pura passagem permanente — muitas asas e um desdém pelo que poderia ser raiz. O lugar que ocupa é na linha do horizonte — virtual e veloz.
>
> Seu verso, que pertence à vertente cultivada da geração que apareceu em 1970, é, hoje, pedra de toque para toda a poesia que se quer nova; com seus motivos e matizes estilizados que se deixam acompanhar, ao fundo, por uma brusca e inusitada melodia que parece ter sido feita pela mistura de cristais, heavy metal e tafetá. (FREITAS FILHO apud CESAR, 2013, p. 181).

O escancaramento dos malefícios da modernidade, bem como a reflexão sobre si, a vida e escrita confessional e coloquial dos poetas marginais, são características que estão presentes ao longo dos 69 poemas contidos na antologia. Destes, 13 foram

4 Cf. POESIA MARGINAL OU ALTERNATIVA. FUNDO: Ministério da Aeronáutica BR_DFANBSB_VAZ_0_0_29647_d0001de0001. Título: "Poesia Marginal ou Alternativa". Localidade: Rio de Janeiro, RJ, BRA. Data: 29 set. 1980. Número de folhas: 3. Arquivo Nacional. Código de referência: BR_DFANBSB_VAZ_0_0_29647_d0001de0001.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 130 - 145 | maio/ago 2021

publicados em jornais no período de 1975 a 1983. Viviana Bosi nos alerta para uma característica cara da lírica de Ana Cristina Cesar: a participação do leitor. Seus poemas, banhados na subjetividade da poeta, "demandam a colaboração do leitor para serem compreendidos" (BOSI, 2008, p. 11), tarefa que se mostra necessária para a contribuição dos estudos de sua poética.

Julia Kristeva, com base nos estudos freudianos, define melancolia como "a sintomatologia psiquiátrica de inibição e de assimbolia que, por momentos ou de forma crônica, se instala num indivíduo, em geral se alternando com a fase, dita maníaca, da exaltação." Também nos explica que este desalento generalizado é consequência da "*perda do objeto*, bem como de uma *modificação dos laços significantes*" (KRISTEVA, 1989, p. 16; grifos da autora). A melancolia se estabelece, então, a partir de um momento traumático, no qual se perde definitivamente o objeto de afeto.

Definido o conceito de melancolia, decidimos analisar dois poemas nos quais percebemos traços de apatia, isolamento e solidão. Os poemas "chove" e "quando chegar" são datados de novembro de 1965 e julho de 1967 respectivamente, sendo os dois poemas escritos em sua fase primaveril. É importante ressaltar que tais poemas foram escritos nos seus 13 e 15 anos, o que revela que tal sentimento melancólico não passara despercebido pela poeta desde sua mocidade.

Análise do poema "chove"

chove

A chuva cai.
Os telhados estão molhados,
Os pingos escorrem pelas vidraças.
O céu está branco,
O tempo está novo,
A cidade lavada.
A tarde entardece,
Sem o ciciar das cigarras,
Sem o jubilar dos pássaros,
Sem o sol, sem o céu.
Chove.
A chuva chove molhada,
No teto dos guarda-chuvas.
Chove.
A chuva chove ligeira,
Nos nossos olhos e molha.
O vento venta ventado,
Nos vidros que se embalançam,
Nas plantas que se desdobram.

Chove nas praias desertas,
Chove no mar que está cinza,
Chove no asfalto negro,
Chove nos corações.
Chove em cada alma,
Em cada refúgio chove;
E quando me olhaste em mim,
Com olhos que me seguiam,
E enquanto a chuva caía
No meu coração chovia
A chuva do teu olhar. (CESAR, 2013, p. 67).

O terceiro poema de "inéditos e dispersos" é "chove", sendo composto por apenas uma única estrofe de 30 versos. Apresenta métrica variável, alternando versos de 1 a 9 sílabas métricas, predominando o verso heptassílabo em 17 dos 30 versos. Como nos adverte Norma Goldstein, a redondilha maior é o verso utilizado em cantigas, no qual "basta que a última sílaba seja acentuada, os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba" (GOLDSTEIN, 2000, p. 27). Por este motivo, apresenta um ritmo mais livre, comum à poesia contemporânea, prevalecendo as células binárias e terciárias. Podemos conferir abaixo mais sobre o seu ritmo, em que o negrito destaca as sílabas tônicas:

1. A| **chu**|va| **cai**|. E.R. 4(2-4) – 2,2
2. Os| te|**lha**|dos es|**tão**| mo|**lha**|dos, E.R. 7(3-5-7) – 3,2,2
3. Os| **pin**|gos es|**cor**|rem| **pe**|las| vi|**dra**|ças. E.R. 9(2-4-6-9) – 2,2,2,3
4. O| **céu**| es|**tá**| **bran**|co, E.R. 5(2-4-5) – 2,2,1
5. O| **tem**|po es|**tá**| **no**|vo, E.R. 5(2-4-5) – 2,2,1
6. A| ci|**da**|de| la|**va**|da. E.R. 6(3-6) – 3,3
7. A| **tar**|de en|tar|**de**|ce, E.R. 5(2-5) – 2,3
8. Sem| o| **ci**|ci|**ar**| das| ci|**gar**|ras, E.R. 8(3-5-8) – 3,2,3
9. Sem| o| **ju**|bi|**lar**| dos| **pás**|saros, E.R. 7(3-5-7) – 3,2,2
10. Sem| o| **sol**|, sem| o| **céu**|. E.R. 6(3-6) – 3,3
11. **Cho**|ve. E.R. 1(1) – 1
12. A| **chu**|va| **cho**|ve| mo|**lha**|da, E. R. 7(2-4-7) – 2,2,3
13. No| **te**|to| dos| **guar**|da|-**chu**|vas. E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2
14. **Cho**|ve. E.R. 1(1) – 1
15. A| **chu**|va| **cho**|ve| li|**gei**|ra, E.R. 7(2-4-7) – 2,2,3
16. Nos| **nos**|sos| **o**|lhos| e| **mo**|lha. E.R. 7(2-4-7) – 2,2,3
17. O| **ven**|to| **ven**|ta| ven|**ta**|do, E.R. 7(2-4-7) – 2,2,3
18. Nos| **vi**|dros| que| **se em**|ba|**lan**|çam, E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2
19. Nas| **plan**|tas| que| **se**| des|**do**|bram. E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 130 – 145 | maio/ago 2021

20. **Cho**|ve| nas| **pra**|ias| de|**ser**|tas, E.R. 7(1-4-7) – 1,3,3
21. **Cho**|ve| no| **mar**| que es|tá| **cin**|za, E.R. 7(1-4-7) – 1,3,3[5]
22. **Cho**|ve| no as|**fal**|to| **ne**|gro, E.R. 6(1-4-6) – 1,3,2
23. **Cho**|ve| nos| **co**|ra|**ções**. E.R. 6(1-4-6) – 1,3,2
24. **Cho**|ve em| **ca**|da| **al**|ma, E.R. 5(1-3-5) – 1,2,2,
25. Em| **ca**|da| re|f**ú**|gio| **cho**|ve; E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2
26. E| **quan**|do| me o|**lhas**|te em| **mim**|, E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2
27. Com| **o**|lhos| que| **me**| se|**gui**|am, E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2
28. E en|**quan**|to a| **chu**|va| ca|**í**|a E.R. 7(2-4-7) – 2,2,3
29. No| **meu**| co|ra|**ção**| cho|**vi**|a E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2
30. A| **chu**|va| do| **teu**| o|**lhar**|. E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2

Percebemos que esse ritmo sinaliza uma possibilidade melódica passiva: os versos estão acompanhados de vírgulas e pontos, o que indica pausas breves e longas na leitura. O ritmo é mudado bruscamente duas vezes pelos versos 11 e 14 ("Chove"), que é *leitmotiv* do poema, isto é, o motivo que se repete ao longo do discurso. Neste caso, entendemos as pausas como um momento de contemplação, que rompe com o ritmo supracitado, evidenciando a solidão e monotonia presentes no poema. Os verbos empregados estão majoritariamente no tempo presente e nenhum deles possui relação com o eu lírico, o que denota um distanciamento e apatia pelo que se descreve. Faz-se necessário lembrar que chover é um verbo impessoal, isto é, não há um sujeito, contribuindo para a invisibilidade desse eu lírico.

A legitimação do "eu" ocorre por meio da mudança dos verbos para o pretérito perfeito ("olhaste") e imperfeito ("seguiam", "caía", "chovia"), encontrados nos últimos 5 versos. É por meio da lembrança que se introduz sua presença: a utilização do pronome "tu" indica uma memória atada a alguém, sendo o único momento no qual há exposição de uma intimidade, bem como algum sentimento afetuoso. Apresenta-se uma dupla relação antitética, pois é por meio da relação com o outro que se quebra a invisibilidade e se demonstra a fragilidade, assim como se deseja que o passado não se vá, impedindo de vivenciar o presente. Porém, este reconhecimento do outro é breve e se suspende, deixando apenas a ruminação desta memória. A sua postura, então, é de intensa fixação "ao passado, regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro" (KRISTEVA, 1989, p. 61).

Uma característica relevante neste poema é a do seu arcabouço fonêmico. Além do próprio título, há sons recorrentes, como os sons das consoantes fricativas desvozeadas, que contribuem para a imagética de um alto fluxo de água por todo o poema. Isso acontece devido à repetição do fonema /x/ nas palavras '*ch*ove' e '*ch*uva' – repetidas alternadamente 12 e 6 vezes respectivamente –, assim como a presença do fonema /s/, ecoando, então, em um paralelismo que é traduzido em uma tempestade ininterrupta.

5 Sobre as regras de acentuação, quando duas sílabas fortes se encontram, a primeira se transforma em fraca para valorizar a posterior, como apontado por Cavalcanti Proença em *Ritmo e poesia* (1955).

Também há o ressoar da vogal /o/, que tem o formato circular de uma gota, neste caso, gotas provenientes da chuva. As consoantes nasais /m/ e /n/ também figuram nos versos, dando a impressão da presença de nuvens, o que culmina em um ambiente de maior tensionamento poético. Esse vento possui uma força considerável, pois a aliteração do fonema /v/ no verso 17 transmite a sensação de uma corrente de ar severa, capaz de fazer tremer as vidraças que cercam o eu lírico. Encontramos, também, uma relação de encadeamento, isto é, a repetição de fonemas e palavras, pelos artigos "o/os" e "a", assim como "no/nos", "sem", "chove".

Além da paranomásia citada, responsável por reproduzir o ruído de chiado por toda sua extensão, essa repetição tem implicações que nos revela a face melancólica do eu lírico. Segundo Kristeva, a linguagem do melancólico é comprometida, configurando-se como "repetitiva e monótona". Este sofre com a dificuldade em se expressar, visto que "a frase se interrompe, esgota-se, pára. Mesmo os sintagmas não chegam a se formular. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vem dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litanias recorrentes, enervantes" (KRISTEVA, 1989, p. 39).

Nesses versos livres, são evidenciadas aliterações e assonâncias nas rimas interiores no mesmo verso, como podemos perceber em "te*lhados*" e "mo*lhados*"; "*tarde*" e "en*tarde*-ce"; "*vento*", "*vent*a" e "*vent*ado", "embalan*çam*" e "desdobr*am*", "ci*ciar*" e "jubil*ar*", e rimas toantes, como em "segu*iam*", "ca*ía*" e "chov*ia*". Prevalecem os versos graves ou femininos, mas há ocorrências de três versos agudos (1, 10 e 30) e um esdrúxulo (9). Percebemos que, apesar dos versos livres, há uma estética de enclausuramento por meio dos sememas "telhado", "teto" e "vidros" e "vidraças". O tom da inércia funde-se ao concreto dentro de uma perspectiva de conforto e autopreservação, pois este ambiente é citado como "refúgio", espaço no qual o eu lírico sente-se protegida do mundo exterior.

No plano das metáforas, a principal é a que se estabelece com a água. Tendo em vista os quatro elementos e os quatro tipos de personalidade, o elemento água está ligado à personalidade melancólica. Sabe-se, portanto, que todo o ambiente contribui para que a chuva traduza as lágrimas, que estão ligadas a um estado de intenso sofrimento para o eu lírico. Temos "chuva", "pingos", "lavada", "molhada" e "guarda-chuvas" enquanto elementos metafóricos de certa abundância emocional. O quadro se acentua enquanto o sol se põe e dá lugar à escuridão da noite, período propício para que haja uma ascensão de sentimentos conflitantes. Desta relação antitética, há a ausência da alegria das cigarras e do som dos pássaros, aumentando o clima taciturno, naturalmente tensionado. Nesse momento, perde-se a visibilidade, revelando uma problemática ambígua: não se enxerga sol nem céu, assim como as lágrimas que brotam dos olhos impedem a visualização do amanhã, da superação da perda.

Além da própria chuva, a ideia é de que o tempo passa vagarosamente, pelas imagens da "praia" e "mar". Tais imagens projetam uma ideia de imensidão, que resulta ser impossível de observar o começo e o fim. A imprevisibilidade da maré, o ritmo do vai e vem das ondas, tal qual a areia, que se esvai pelas fendas das mãos, produzem emoções no eu lírico. São imagens metafóricas da vida, em que não há controle total sobre ela. Isso torna a vida cinza, sem emoção e, sobretudo, tediosa. As ondas poderiam ser um indicativo de movimentação, da tal fase maníaca citada por Kristeva, mas, neste caso, reforçam um ciclo monótono que não tem fim, do desejo interminável de reviver um fluxo de uma vida que, até o momento anterior à perda, era-lhe aprazível. Portanto, o poema se encerra com mais uma memória, do olhar da pessoa perdida sob

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 130 – 145 | maio/ago 2021

ela, demonstrando a não superação de tal evento traumático.

Análise do poema "quando chegar"

Notamos, a princípio, uma relação antitética à poética de Manuel Bandeira, poeta que trabalhou com a temática da morte de maneira contínua, e de aproximação à de Carlos Drummond de Andrade. Paulo Franchetti nos recorda que na poesia de Ana Cristina Cesar "abundam alusões e apropriações de textos e nomes emblemáticos da cultura ocidental: Baudelaire, Elisabeth Bishop, James Joyce, Gertrude Stein, Walt Whitman, Bandeira e Drummond, só para mencionar alguns" (FRANCHETTI, 2007, p. 284). Sabemos que a melancolia é tema recorrente nas obras de escritores renomados, sobretudo Edgar Allan Poe, que nos informa que a Beleza deve provocar catarse no leitor, sendo a melancolia "o mais legítimo de todos os tons poéticos" (POE, 1999, p. 3).

Em "consoada", poema de *Opus 10*, "Quando a Indesejada das gentes chegar" (BANDEIRA, 1977, p. 152) haverá uma condescendência vinda do eu lírico, consciente de que este encontro é implacável, e por isso, ele a espera, diferente do poema de Ana Cristina Cesar. Ela clama para que o fim se aproxime, revelando certo esgotamento em relação à vida. Referente à ótica drummondiana, ambas as vozes se direcionam aos anjos. Em "poema de sete faces", "Quando eu nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida." (ANDRADE, 2012, p. 19-20; itálico do autor). A questão do destino e da inevitabilidade são refletidas diferentemente: o nascer e o morrer, o ciclo da vida, bem como a concepção cristã de ser recolhido para outro lugar, tido como melhor, onde se encontrará paz.

quando chegar

Quando eu morrer,

Anjos meus,

Fazei-me desaparecer, sumir, evaporar

Desta terra louca

Permiti que eu seja mais um desaparecido

Da lista de mortos de algum campo de batalha

Para que eu não fique exposto

Em algum necrotério branco

Para que não me cortem o ventre

Com propósitos autopsianos

Para que não jaza num caixão frio

Coberto de flores mornas

Para que não sinta mais os afagos

Desta gente tão longe

Para que não ouça reboando eternos

Os ecos de teus soluços

Para que perca-se no éter

O lixo desta memória

> Para que apaguem-se bruscos
> As marcas do meu sofrer
> Para que a morte só seja
> Um descanso calmo e doce
> Um calmo e doce descanso. (CESAR, 2013, p. 68).

Concordamos que este poema é o que mais se aproxima da realidade político-social da época, em que a poeta evidencia a complexidade do luto incompleto. O desaparecimento dos corpos impede que esse ciclo de tristeza e angústia seja encerrado, pois, concomitantemente, cultiva-se o sentimento de esperança e expectativa de reencontrar este alguém. A paralisação se instaura, pois não há, de maneira concreta, uma perda do objeto amado, tampouco a modificação de laços significantes. Embora não abordemos a conceituação de luto propriamente, devemos ressaltar a diferença de luto e melancolia, ainda que de maneira breve. Para Freud, o luto se difere da melancolia em um ponto:

> falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. No resto é a mesma coisa. O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contêm o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. (FREUD, 2012, p. 28).

Para o eu lírico, o "desaparecer", "sumir" e "evaporar" estão ligados à vida como militante. Em busca de que sua morte signifique algo, a voz do poema prefere constar como um dos desaparecidos, combatentes da ditadura, a morrer de causas naturais. Imersa em um tom de profunda melancolia, a voz poética anseia que sua morte seja um símbolo de resistência e luta.

O quarto poema de "inéditos e dispersos" é "quando chegar", sendo composto também por apenas uma estrofe de 23 versos. O poema apresenta versos trissílabos a bárbaros, isto é, com mais de 12 sílabas poéticas. Diferentemente do poema anterior, há menos sinalizações de pausas, o que evidencia um ritmo crescente e de maior intensidade. Imprime-se um ritmo tensionado e agressivo pela incidência de sílabas fortes, o que gera uma fragmentação do ritmo, que reforça a ideia de confronto por todo o poema, a conferir nos versos 11 ("cai*xão*" e "*frio*") e 14 ("*tão*" e "*lon*ge"). A partir do verso 18, há uma reincidência do heptassílabo, mantendo as células terciárias e quaternárias, mas em menor tonicidade. Os quatro primeiros versos são agudos e os 19 versos seguintes graves. Além disso, também são visíveis a utilização de decassílabos sáficos (4-8-10) em dois versos. Sabemos, então, que este eu lírico é, novamente, feminino.

1. **Quan**|do eu| mor|**rer**|, E.R. 4(1-4) – 1,3
2. **An**|jos| **meus**|, E.R. 3(1-3) – 1,2
3. Fa|**zei**|-me| de|sa|**pa**|re|**cer**|, su|**mir**|, e|va|po|**rar**| E.R. 14(2-6-8-10-14) – 2,4,2,2,4[6]

6 A divisão também pode ser feita por meio do hemistíquio pelas duas cesuras, isto é, as duas vírgulas apresentadas no verso, que quebra o verso em três partes. Desta forma, pode ser lido da seguinte forma: E.R. 8(2-6-8) [2,4,2], E.R. 2(2) [2] e E.R. 4(4) [4].

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 130 – 145 | maio/ago 2021

4. Des|ta| **ter**|ra| **lou**|ca E.R. 5(3-5) – 3,2
5. Per|mi|**ti**| que eu| **se**|ja| mais |**um**| de|sa|**pa**|re|**ci**|do 13(3-5-8-11-13) – 3,2,3,3,2
6. Da| **lis**|ta| de| **mor**|tos| de al|gum| **cam**|po| de| ba|**ta**|lha 13(2-5-9-13) – 2,3,4,4
7. Pa|ra| que eu| **não**| fi|que ex|**pos**|to 7(4-7) – 4,3
8. Em| al|**gum**| ne|cro|**té**|rio| **bran**|co 8(3-5-8) – 3,2,3
9. Pa|ra| que| **não**| me| **cor**|tem| o| **ven**|tre 9(4-6-9) – 4,2,3
10. Com| pro|**pó**|si|tos| **au**|top|si|**a**|nos E.R. 9(3-6-9) – 3,3,3
11. Pa|ra| que| **não**| ja|za| num| **cai**|xão| **fri**|o E.R. 10(4-8-10) – 4,4,2
12. Co|**ber**|to| de| **flo**|res| **mor**|nas E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2
13. Pa|ra| que| **não**| sin|ta| **mais**| os| a|**fa**|gos E.R. 10(4-7-10) – 4,3,3
14. Des|ta| **gen**|te| tão| **lon**|ge E.R. 6(3-6) – 3,3
15. Pa|ra| que| **não**| ou|ça| **re**|bo|**an**|do e|**ter**|nos E.R. 11(4-7-9-11) – 4,3,2,2
16. Os| **e**|cos| de| **teus**| so|**lu**|ços E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2
17. Pa|ra| que| **per**|ca|-se| no| **é**|ter E.R. 8(4-8) – 4,4
18. O| **li|**xo| **des**|ta| me|**mó**|ria E.R. 7(2-4-7) – 2,2,3
19. Pa|ra| que a|**pa**|guem|-se| **brus**|cos E.R. 7 (4-7) – 4,3
20. As| **mar**|cas| do| **meu**| so|**frer**| E.R. 7(2-5-7) – 2,3,2
21. Pa|ra| que a| **mor**|te| só| **se**|ja E.R. 7(4-7) – 4,3
22. Um| des|**can**|so| **cal**|mo e| **do**|ce E.R. 7(3-5-7) – 3,2,2
23. Um| **cal**|mo e| **do**|ce| des|**can**|so. E.R. 7(2-4-7) – 2,2,3

O poema se inicia com o advérbio "quando", indicando que parte do seu discurso depende do fator tempo. Como não há uma previsão ou concretude deste desejo, a própria utilização de tempos verbais distintos parece contribuir para essa poética do esmorecimento. São eles: "fazei-me" (imperativo), "permiti" (pretérito perfeito) e "seja", "fique", "cortem", "jaza", "sinta", "ouça", "perca-se", "apaguem-se" (presente do subjuntivo). Temos a impressão de que o discurso do eu lírico se aproxima de uma súplica, no qual verbaliza sobre como deseja que sua vida se encerre. Esta voz requisita compaixão de tais anjos para que não lhe aconteça o mesmo, para que não seja desfigurada e exposta como um corpo inexpressivo. Ao clamar pela presença angelical, o eu lírico pede que sua morte passe por uma intervenção divina.

A Morte já não é mais abstrata, ela se personaliza no poema. Notamos como a construção e simbolização da sua figura, para o eu lírico, perde a ideia de ser danoso ao longo do poema. Ele é construído pelos verbos "desaparecer", "sumir" e "evaporar" em um primeiro plano. Neste plano, percebe-se certa rispidez ao encarar o fim, que lhe parece custoso pelo som das vogais altas – sobretudo /u/ e /i/ –, e da consoante vibrante /r/ no final dos verbos, que transmite a ideia de dor. Em um segundo plano, no final do poema, o eu lírico anseia que após a dor sentida, a Morte será "descanso calmo e doce". O seu entendimento repousa na imaginação, que agora emite certa

leveza pela presença das consoantes nasais /m/ e /n/, bem como a anástrofe, que evidencia a nebulosidade de tal ideia. Embora a ideia de encerrar a própria vida seja complexa, para o eu lírico também representa libertação, simbolizando o fim do sofrimento que lhe assombra.

A construção da imagética do poema é feita com o auxílio de elementos que não expressam vida. Os vocábulos "campo de batalha", a princípio, indicam a condição de perda para algum dos lados mediante confronto. Em sequência, amplia-se esse espaço ao citar "necrotério", lugar aonde cadáveres são dirigidos para "propósitos autopsianos". É neste ambiente em que se busca a causa da morte, por isso a necessidade de que "cortem o ventre", que cortem seu corpo e investiguem a causa da sua morte. Toda essa imagem transparece uma invasão e exposição que o eu lírico não deseja – este prefere constar como ausente, esquivando-se do processo.

Ao inserir o "eu" em seus poemas, Ana Cristina Cesar se funde ao eu lírico, transmitindo suas experiências pessoais para enriquecer o seu lirismo. A poeta

> leva ao papel o que vê e sente no mundo, numa espécie de "cuidado de si", onde, ao transcrever seus sentimentos, suas vivências e desejos seus ou de sua época, acaba por realizar um exercício de autoconhecimento, conduzido por essa prática de refletir, relembrar, escrever e elaborar textos baseados nas suas concepções do eu. (FIDELIX DA SILVA, 2018, p. 296; aspas da autora).

Desta forma, o eu lírico fragmentado registra percepções corporais por meio da sinestesia. Este é outro elemento de extrema importância para o poema, pois está ligado a conservação corporal do eu poético, dentro de uma hipótese ritualística da morte. Quanto ao tato, não há pretensão de permanecer em um "caixão frio", nem de aceitar as "flores mornas". A relação com a temperatura remete ao ambiente do necrotério, um lugar mórbido, que impede que o estado de paz se concretize. Essa relação revela que o clima cálido remete à vida, por isso a ausência de calor no poema. No campo da audição, o eu lírico rejeita "os ecos de teus soluços", bem como o cheiro de éter, capturado pelo olfato; na visão, deseja que "apaguem-se bruscos/ as marcas do meu sofrer".

O eu lírico recorre à imagens e sensações que revelam como o sentimento melancólico o domina. O poema sofre uma mudança em seu encerramento, no momento em que os adjetivos "calmo" e "doce" são direcionados ao seu fim, extraindo toda a senda insípida do poema. A súplica pela própria morte faz desse poema mais um registro do caráter melancólico encontrado na lírica de Ana Cristina Cesar.

CONCLUSÃO

A resistência à ditadura militar no Brasil (1964-1985) e em outros países do Cone Sul não se deu apenas por meio das passeatas de protesto ou da guerrilha armada. Embora houvesse a intenção de sufocar a arte de forma geral, é possível constatar que os autores não sucumbiram diante do avanço autoritário. Pelo contrário, a partir de perspectivas distintas, as quais contaram com estratégias literárias que driblavam a censura, escritores representaram a própria experiência repressiva. Seja por meio da denúncia das torturas e dos desaparecidos, ou do relato da vida privada, que era atravessada pela angústia e cerceamento de liberdades diversas.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 130 – 145 | maio/ago 2021

Nessa seara, é possível afirmar que as vozes das poetas latino-americanas desafiaram o regime militar e o sistema patriarcal, ao cunharem versos cuja tônica é autobiográfica e reflete acerca de questões tidas, à época, como amorais e subversivas. Além disso, ao serem colocadas à margem até do mercado editorial, reinventaram o processo de produção e publicação, bem como as próprias convenções literárias. Toda essa incompatibilidade com o momento social político pôde ser vista ao longo da vida e obra de Ana Cristina César.

Ana Cristina César apostou em uma poética plural: a poeta conseguiu transitar por temáticas complexas, logrando o reconhecimento devido ainda em vida. Adaptou suas experiências em um lirismo marcado pela experiência feminina, pautando-as em uma forma versátil, com os versos e os ritmos livres, além de seus poemas em prosa. Aproximou-se da escrita íntima por meio da linguagem confidencial, brincando com aspectos do real e do fictício. Esse discurso do cotidiano também marcou sua escrita epistolar, o que gerou uma obra poética de cunho pessoal.

Em suma, percebemos que, em sua trajetória, a poeta optou por uma escrita próxima daquele que a lê. Isso demonstra como sua voz poética buscou por aliados, ouvintes e confidentes, resultando em uma relação de compreensão mútua. A poeta precisou da confiança do leitor para carregar em sua voz a voz de tantos outros, sobretudo daqueles silenciados pelo regime. Percebemos, enfim, que a poética de Ana Cristina Cesar continua atual, pois não deixa olvidar que a linguagem pode ser poética e combativa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, M. de. **Poesias completas**. Coautoria de Dilea Zanotto Manfio. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2005.

ANDRESEN, S. M. B. **Coral e outros poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BANDEIRA, M. **Antologia poética**. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

BOSI, V. Prefácio. *In:* CESAR, A. C. **Antigos e soltos:** poemas e prosas da pasta rosa. (org.) Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 9-12.

CAVALCANTI PROENÇA, M. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1955. Coleção Rex.

CESAR, A. C. **Poética.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013. **E-book**.

FIDELIX DA SILVA, E. Ana Cristina César: entre escritas de si e Poesia Marginal. **Revista Vernáculo**, [S.l.], feb. 2018. ISSN 2317-4021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/53520>. Acesso em: 18 fev. 2021.

FRANCHETTI, P. Pós-tudo: A poesia brasileira depois de João Cabral. *In:*____. **Estudos da literatura brasileira e portuguesa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 253-289.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina.** Tradução Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. 13.ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2000. Série Princípios.

HOLLANDA, H. B. de. (org.). **26 Poetas Hoje**. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

JUTGLA, C. A. da S. **Poesia de resistência à ditadura civil-militar (1964-1985).** Santa Maria: UFSM, 2015. (Série Cogitare, v.14). Disponível em: <http://coral.ufsm.br/ppgletras/images/Cogitare_volume_14.pdf>. Acesso em: 24 maio 2021.

KRISTEVA, J. **Sol negro**: depressão e melancolia. Tradução Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MARX, K.; FRIEDRICH, E. **Manifesto do partido comunista.** Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2012.

MAUÉS, F. **Livros contra a ditadura**: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984. São Paulo: Publisher Brasil, 2013.

MERUANE, L. **Contra os filhos**. Tradução Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2018.

PAVANI, C. F. A memória dos anos de chumbo em **Inventário de medo**, de Lara de Lemos. **Revista Diadorim**, v. 5, 2009, p. 27-42. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/7938/15817>. Acesso em: 10 abr. 2021.

POE, E. A. **Poemas e Ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo:

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 130 – 145 | maio/ago 2021

Globo, 1999, 9 p. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3113878/mod_resource/content/1/Poe%20-%20A%20filosofia%20da%20composi%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.

POESIA MARGINAL OU ALTERNATIVA. FUNDO: Ministério da Aeronáutica. Título: "Poesia Marginal ou Alternativa". Localidade: Rio de Janeiro, RJ, BRA. Data: 29 set. 1980. Número de folhas: 3. Arquivo Nacional. Código de referência: BR_DFANBSB_VAZ_0_0_29647_d0001de0001.

RIBEIRO NETO, A. Poesia Marginal em questão. *In:*___ (org.). **Poesia Marginal – Antologia Poética:** Geração Mimeógrafo – anos 1970. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, 2018. Disponível em: <https://www.ufpb.br/dlcv/contents/documentos/banco-de-textos/amadorrnetoorgantpoesia-marginal.pdf>. Acesso em: 25 maio 2021.

RODRIGUES, C.; MAIA, A. (org.) **100 anos de poesia**: um panorama da poesia brasileira no século XX. Rio de Janeiro: O verso edições, 2001. v.2.

SILVA, D. **Nos bastidores da censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVIANO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SIMÕES JÚNIOR, A. S. Os eróticos diários de Ana Cristina Cesar. *In:*___. **Estudos de literatura e imprensa** [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2014, p. 149-167. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/f7dr6/pdf/simoes-9788568334478-10.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2021.

SOARES, D. R. Frenesi: 5 poetas, 1 coleção, impressões de leitura. **Revista Criola**, n. 6, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54977/58621>. Acesso em: 15 abr. 2020.

SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Recebido em 10/06/2021
Aprovado em 21/07/2021