

A ESTETIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA:
A PALAVRA ÍGNEA DE SYLVIA PLATH E ANA CRISTINA CESAR

Sigrid Renaux

Centro Universitário Campos de Andrade

ABSTRACT: The conflict which is waged, according to Benjamin, between what is expressed and expressible and what is unexpressed and inexpressible will be come the starting point for a double consideration in regard to the poetry of Sylvia Plath and Ana Cristina Cesar. First, the violence of poetical language – the impulses which operate inside their creative process, as both try to break with the canonical word and with the literary conventions of the lyrical genre. Second, the aesthetics of violence – the different forms and images of violence which permeate their everyday life and their social and cultural context, in overt or hidden ways, as both reveal and thus denounce this recurrent contemporary theme.

KEYWORDS: Contemporary American and Brazilian poetry. Aesthetics. Violence.

RESUMO: O conflito que reina, segundo Benjamin, entre o que é expresso e expressável e o que não é expresso e inexprimível irá se tornar o ponto de partida para uma dupla reflexão em relação à poesia de Sylvia Plath e Ana Cristina e Cesar. Primeiro: a violência da linguagem poética – os impulsos que operam no interior do processo criativo –, ao ambas tentarem romper com a palavra canônica e com as convenções literárias do gênero lírico. Segundo: a estetização da violência – as diversas formas e imagens de violência que permeiam seu cotidiano e seu contexto sócio-cultural, de forma velada ou declarada –, ao ambas exporem e assim denunciarem esta temática recorrente na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia norte-americana e brasileira contemporâneas. Estética. Violência.

“No interior de toda estrutura lingüística reina o conflito entre o exprimido e o expressável por um lado, o inexprimido e o inexpressável por outro. Quando se visualiza este conflito, é na perspectiva do inexprimível que se percebe logo a essência última espiritual. (...) Pois a linguagem é, efetivamente, não apenas comunicação do comunicável mas simultaneamente, símbolo do não comunicável.”

(Walter Benjamin)

Como fontes de reflexão sobre o universo da violência, as artes – e, em específico, a literatura – sempre exerceram sua tarefa não só de representar e expressar esta realidade, mas também de tomada de posição, pois “a verdadeira compreensão dos fenômenos humanos só se verifica a partir de uma posição que a consciência ocupa em todo conhecimento” (LEENHARDT, *apud* LINS, 1990: 17). Apesar de a violência não ser “apanágio de uma época” (ODALIA, 1983:17) é de consenso geral, neste início de século – e por esta razão ainda afetados e impregnados pelos acontecimentos a partir da Segunda Guerra Mundial –, a constatação de Ronaldo Lins, em *Violência e Literatura*, de que “o século da bomba atômica é, também, como não poderia deixar de ser, o século dos temas e das narrativas explosivas. É o século em que nos indignamos contra a opressão querendo solucioná-la mesmo enfrentando a dor. Que outra literatura esperar de nossa força criativa?” (LINS, 1990: 26).

Dentro desta postura de aceitar a arte como *imitação e intervenção* na realidade como também do conceito de que a arte, como a magia, surgem na crista de uma tensão, ao ambas lutarem contra a morte, o teórico afirma que é das relações entre os dois pólos máximos da existência – a vida e a morte – que tiramos a gênese do processo de criação artística e,

também, sua forma.¹ Isto nos faz admitir que há uma violência fundamental no próprio princípio da criação artística, que se apresenta com duas faces, uma *resultante* e outra *determinante* (LINS: 1990: 29-30).

Considerando o objeto literário “a partir de suas relações com a visão de mundo do autor e de sua época, bem como a sua concepção sobre a arte e sua função” a fim de “entender o texto criativo em sua profunda complexidade”, ele também argumenta que a transformação da palavra – como recurso técnico – em forma, ocorre no momento em que passa a ser considerada de acordo com sua significação (ou significações), quando, no meio de uma frase e de um parágrafo, cercada de uma multiplicidade de significações, ganha, pela soma e pela combinação, a configuração sólida de um anel invisível onde percorrem pensamentos, dúvidas e constatações, formando um todo maior que seria o universo ficcional ou poético (LINS: 1990: 84).

E, ao se concentrar na especificidade do poema lírico, constata que, mesmo que este possa se apresentar como uma composição fechada em si mesma e beneficiar-se de uma análise de sua estrutura voltada apenas para a organização interna de seus elementos, a significação se realiza muitas vezes nos elementos do poema cuja esfera dava a impressão de estar vazia e livre de qualquer contato com o mundo exterior. Ressaltando que é do atrito entre dois elementos contrários – a presença do compasso, da repetição, no sentido da permanência; e a aceitação da acidentalidade de sua existência, no sentido da solvência – que surge a chama, a maestria com que o artista manipula esses dois elementos, conferindo ao poema lírico a dimensão de sua importância pela via da ambiguidade, Lins pondera,

¹ Todas as referências simbólicas usadas neste trabalho foram tiradas desta obra e/ou do **Dictionary of Symbols and Imagery**.

entretanto, que o analista deve ir ainda adiante. Deve estudar a complexa malha de relações nas quais aparece a lírica, porque há sempre uma violência dentro da violência e o que representa o principal ponto de atrito no interior dos elementos que compõem um poema deve estar ali como referência de um dado concreto da realidade. Pois a criação do poema lírico realiza-se em função de um único indivíduo que, em conflito com um mundo hostil, refugia-se na beleza da palavra, seu material de trabalho, para expressar a consciência de sua fragilidade (LINS, 1990: 86-8).

Partindo desta dupla perspectiva – de que a arte surge na crista de uma tensão, de que existe uma violência no próprio processo de criação artística e de que o atrito surgido no interior dos elementos de um poema lírico tem sempre como referente um dado concreto da realidade – este trabalho pretende investigar, na poesia de Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar, como se configura não tanto a violência como “apanágio de nossa época”, como temática recorrente na contemporaneidade. Pois, mesmo se absorvidas e personalizadas principalmente na obra de Plath – como nos poemas “Daddy” e “The Munich Mannequins”, citando os mais conhecidos – as catástrofes sócio-políticas de nosso século são para ela, em última análise, metáforas da aterrorizante mente humana, da luta particular que levamos a cabo uns contra os outros diariamente (NEWMAN, 1970: 52-3).

Pretende, ao invés, investigar como se configura a violência de sua linguagem poética: os impulsos e conflitos que operam no interior de seu processo criativo ao ambas tentarem, de maneiras diferentes, romper com a palavra convencional e o texto canônico através da manipulação da linguagem cotidiana e da criação de novas metáforas e assim renovar as convenções literárias do gênero lírico; e, simultaneamente, investigar como se dá a estetização da violência nas diversas imagens que permeiam sua realidade interior como também seu cotidiano, de forma velada ou declarada.

Mesmo pertencendo a contextos históricos, sociais e culturais diferentes – Sylvia Plath, considerada a melhor poeta norte-americana do século XX, cuja poesia transcende o rótulo de “confessional” pela maestria com que domina e transforma suas experiências, escreveu seus poemas entre 1956 e 1963, enquanto que Ana Cristina Cesar, cuja poesia é hoje “pedra de toque para toda poesia que se quer nova” (CESAR, 1985: contracapa) fazia parte do grupo de poetas “marginais” dos anos 70 no Rio, escrevendo até 1983 – ambas se aproximam. Não só pelo fato de terem realizado “essa fusão de poesia e vida, de ‘confissão e ficção’” como comenta Freitas Filho em relação a Ana Cristina, (CESAR, 2004: 103) e de Ana Cristina ter traduzido e comentado poemas de Plath (CESAR, 1999: 204-16). Mas, principalmente, por Ana Cristina ter estabelecido com Plath “uma espécie de interlocução” (CARVALHO, 2003:17), através do processo de criação artística, visualizado sempre como transgressão ao código vigente e como externalização de um conflito que, além de ocorrer entre as relações que o poema estabelece entre seus elementos intrínsecos e extrínsecos, como argumenta Lins, ocorre simultaneamente, segundo Benjamin na epígrafe acima, “entre o exprimido e o expressável por um lado, o inexprimido e o inexpressável por outro”(86). É esta inexprimível “essência última espiritual” – que Benjamin visualiza através desse conflito – expressada nos textos de ambas as poetisas que tentaremos captar, através da análise de “Words” de Sylvia Plath e de trechos de poemas de Ana Cristina.

A violência da linguagem poética em Sylvia Plath

Se a violência, definida por Arendt como “nothing more than the most flagrant manifestation of power”(ARENDR, 1970: 35), implica sempre em constrangimento físico ou moral, uso da força, coação e, como ato, remete-nos às múltiplas acepções de violar – ofender com violência, infringir, transgredir, estuprar, violentar, profanar, poluir, devassar, revelar –

todas essas acepções emanam evidentemente do exercício de um poder, de uma força que transgride algo, que passa além de, como *transgredere* conota.

Em Sylvia Plath, esta transgressão – em nível de linguagem poética – torna-se visível em sua manipulação da palavra lírica, ao criar uma constelação de metáforas que levam ao extremo a conceituação desta figura de pensamento ou tropo de dicção como o “transportar para uma coisa o nome de outra”, percepção de “semelhança na dessemelhança”, pois a metáfora, como “o princípio mais vital da linguagem”, “situa-se no centro do ato de representar simbolicamente a realidade e do ato de submeter seu produto, o texto, ao crivo do julgamento” (MOISÉS, 1999: 325-6). Como confirma Mendonça, “o domínio consciente da palavra na obra de Sylvia Plath é fato indiscutível, como o é o seu domínio sobre as figuras de linguagem, mormente a metáfora” e, adiante, ressalta ainda que “no desenvolvimento de suas concepções sobre a metáfora, Sylvia revelará uma importante inovação técnica: um *cluster* de metáforas, superposição de imagens aparentemente desconexas que se fundem e refundem” (MENDONÇA, 1994: 132-3).

Este transporte como transgressão e transfiguração, presente em todo o cânone plathiano, recebe concretização específica em “Words” – um dos poemas mais analisados pelos críticos e paradigmático de sua poética como um todo. Como observa Newman, o termo ‘confessional’ – aplicado geralmente à obra de Plath – não é apropriado para seus últimos poemas [“Words” foi escrito dez dias antes de seu suicídio], pois há neles um esforço em ir *além* da angústia do “eu” em direção ao estabelecimento de uma voz nova, mais impessoal, editorial, mesmo profética (NEWMAN, 1970:52-3), voz essa que se manifesta claramente na estrofe final deste poema.

A preocupação de Plath com a palavra como instrumento de trabalho já transparece em poemas anteriores, como “Words for a nursery”, “Last words”, “Words heard”, “Poem for a Birthday”, “Poem for three voices”, “Metaphors” e “Poems, potatoes”, entre outros, mas é

em “Words” (PLATH, 1988: 270) que esta preocupação atinge seu ponto culminante, ao transformar este instrumento abstrato de trabalho em arma concreta de luta: o machado.

Como comenta Axelrod,

“Words” (CP 270) once again allegorizes the poet’s problematical relationship to her poetry (...). The poem’s images alter alarmingly, evading our preconceived categories with a discordant dynamism suggestive of the grotesque. (...) “Words” deliberately exposes its status as verbal play through an endless process of figuring, disfiguring, and refiguring. This improvisational linguistic dance of arbitrary images acknowledges the *mise en abîme* of poetry. (AXELROD, 1990:72-3)

Em “Words”, poema composto de quatro quintetos, em versos livres –

WORDS

PALAVRAS

Axes

Golpes

After whose stroke the wood rings,

De machado que fazem soar a madeira,

And the echoes!

E os ecos!

Echoes travelling

Ecos partem

Off from the centre like horses

Do centro como cavalos.

The sap

A seiva

Wells like tears, like the

Jorra como lágrimas, como a

Water striving	Água lutando
To re-establish its mirror	Para repor seu espelho
Over the rock	Sobre a rocha
That drops and turns,	Que cai e rola,
A white skull,	Crânio branco
Eaten by weedy greens.	Comido por ervas daninhas.
Years later I	Anos depois as encontro
Encounter them on the road –	Na estrada –
Words dry and riderless,	Palavras secas e sem rumo,
The indefatigable hoof-taps.	Infatigável bater de cascos.
While	Enquanto
From the bottom of the pool, fixed stars	Do fundo do poço, estrelas fixas
Govern a life.	Governam uma vida. (CESAR, 1980:211) ²

² Adotamos a tradução de Ana Cristina, em vez da tradução de Rodrigo G. Lopes e Maurício A. Mendonça (ver Referências Bibliográficas).

– o próprio título já sinaliza para uma metalinguagem e uma metapoesia: “Words” encerra, em microcosmo, o duplo poder da palavra de destruir e construir simultaneamente, pois é das associações simbólicas da “palavra” como *logos* – “emanação criativa e destrutiva de uma deidade suprema” (de VRIES 1974: 508), “o eterno combate dos opostos: vida/morte, luz/escuridão”, “ato inicial” e “símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que se pensa e que exprime a si próprio”(CHEVALIER et GHEERBRANT, 1974, v.III: 365), que irá se projetar a grande metáfora a ser desenvolvida ao longo do poema – a palavra como instrumento concreto de poder, tanto para a vida/criação quanto para a morte/destruição.

Estas associações simbólicas já se concretizam na primeira imagem do poema, “axes”. O fato de ser simultaneamente a única palavra da primeira linha torna a identificação entre “words” e “axes” imediata, identificação acentuada ainda por ambos os substantivos estarem no plural. O machado – como instrumento cortante formado por uma cunha afiada e fixa num cabo de madeira, que serve para rachar troncos reduzindo-os à lenha, cortar árvores, mas que também pode ser instrumento de suplício com que se decepa a cabeça dos condenados à morte – está simbolicamente relacionado com a guerra, pois a machadinha primitiva de batalha é equivalente à espada, ao martelo e à cruz; como hieróglifo egípcio, significa “deus”, o que vem de encontro a outras associações simbólicas do machado como arma dos deuses, raio, trovão, “talhador de caminho” e morte ordenada por um deus; atributo divino, como o *logos*, o machado está simultaneamente relacionado com fertilidade e, no folklóre, é considerado talismã para dar força.

Outrossim, o provérbio “o machado vai à floresta de onde emprestou seu cabo” (“the axe goes to the wood where it borrowed its helve”) também se tornará relevante, neste poema, juntamente com as associações acima, sempre dentro da ideia de que a palavra/machado, manejada por uma deidade – o poeta – tem poder criativo e destrutivo. Se as palavras são machados e portanto instrumentos de poder e de violência, subentende-se que

alguém deva estar empunhando-as para golpear, porque o machado e as palavras só ferem, destroem, ou criam, se usados por alguém e quando seus golpes atingem algo – em nosso contexto, a madeira. Percebe-se assim também como o confronto dessas duas imagens, do sentido literal e do figurado, do teor (*tenor*) – “words” – e do veículo (*vehicle*) – “axes” – surge o novo sentido, através da base comum (*ground*) (LEECH, 1971: 151) de ambas as imagens: a identificação da palavra com o machado como instrumento de poder e de luta.

A partir desta imagem, na qual a força metafórica da concretude e especificidade de “axes”, ao incorporar “words”, anula a abstração da própria palavra “words”, irá se desenvolver toda uma poética da violência pois, como a linha seguinte confirma – “after whose stroke the wood rings”–, o ato de golpear, o golpe como pancada por instrumento cortante ou contundente é sempre um ato violento, com a intenção de ferir, matar, destruir. As expressões “to kill a man with one stroke of one’s sword”, “the stroke of a hammer”, ou mesmo “finishing stroke” (golpe de misericórdia), corroboram a força e o poder da palavra “stroke”.

O fato de a madeira retinir após receber os golpes do machado nos lembra que o cabo do machado é feito do mesmo material que ele está destruindo e um cabo nada mais é do que o prolongamento do braço que o maneja. Assim, a violência da palavra é sobre si mesma, destruindo-se e construindo-se a cada novo golpe de um deus, assim como o tronco de madeira é destruído para dar lugar a novas árvores ou para ser usado como material de construção. Este ato violento, simultaneamente destrutivo e construtivo, que paraleliza o pulsar da imaginação no ato da criação poética, pois “o pensamento é violência” (DOMENACH *apud* MORAIS, 1969: 21), é ainda enriquecido pelas associações simbólicas contidas em “wood”, tanto como “madeira” (tronco), quanto como “floresta”. Como material, a madeira, é, como a árvore, símbolo materno, associada ao princípio vital, o que nos remete ao tronco como surgindo da terra e portanto manifestação da natureza; como alimentadora da

chama sagrada – da sabedoria, da vida e morte – a madeira precisa sempre estar sendo golpeada como uma bigorna para a chama continuar acesa e, por extensão, para a poesia – chama sagrada – renascer sempre nova, pois são os golpes que fazem a madeira como matéria prima retinir/gemer, em nova associação de violência com fertilidade.

Se numa primeira leitura “wood” se refere à madeira de um tronco de árvore como corpo, que é golpeado pelo machado, a referência a uma floresta está também implícita em “wood”, pois um golpe na madeira de uma árvore atinge e ressoa por toda a floresta. Consequentemente, as conotações simbólicas da floresta como moradia misteriosa de um deus e portanto o primeiro templo do homem, cenário dos primeiros rituais de fertilidade e encantamento, também estão implícitos na madeira que ressoa, através dos golpes de machado, com todas essas associações sagradas, mágicas e ritualísticas.

A elas podemos ainda acrescentar associações literárias específicas, como as mencionadas por Axelrod, para quem “echoing wood” de Plath retoma “an echoing wood” de Roethke, o “dark wood of my life” de Dante, a árvore de Whitman que “utters joyous leaves”, as “vowelled trees” de Thomas, a árvore cortada de Lowell e o poema “A Pact” de Pound – que descreve os poemas de Whitman como madeira nova quebrada. O crítico inclusive visualiza nesta imagem a mutilação, por parte de Plath, dos textos de seus precursores, o poema destarte exemplificando a estratégia final da poeta em desapropriar o poder linguístico masculino (AXELROD, 1990: 75). Entretanto, parece-nos que a referência de Dylan Thomas – um dos poetas preferidos de Plath – à floresta como “written woods”, conectados com a “tree of words” – a poesia – nos fazem vislumbrar neste tronco que ressoa quando golpeado por palavras a própria imagem da poesia como *poiesis*, como ação de fazer, criar algo, o que é confirmado acima em relação à madeira.

O fato de a madeira reagir sonoramente quando golpeada, faz lembrar que “to ring” é verbo onomatopaico, imitando o som ressoante e claro de um metal vibrando (sino, trombeta,

moeda), enquanto o substantivo “ring” denota não só um som metálico ou vibrante, ressonância, mas também timbre de voz, o que nos remete a todas as acepções de “to ring”: soar – produzir som, propalar-se, ser pronunciado–, ressoar – repercutir, soar de novo, ecoar, ser sonoro, estrondear – , tinir – soar aguda ou vibrantemente (vidro ou metal) – e retinir– tinir por muito tempo, ressoar, impressionar vivamente o ânimo (como a voz que retine no fundo da alma), fazer soar ou ecoar. Todas elas ressaltam a produção de vibrações sonoras surgidas do atrito/conflito do golpe do machado com a madeira e o ressoar das mesmas, e, por extensão, sua repercussão na floresta – com toda sua carga simbólica –, como também seu retinir em nossas almas.

Esta sonoridade continua na linha seguinte, “and the echoes!”, pois a palavra “echoes”, antecipada fonologicamente por “and”, além de denotar repetição de som por reflexão das ondas sonoras e imitação, artifício pelo qual as últimas sílabas de um verso são retomadas no outro, também nos remete mitologicamente à ninfa Eco que, rejeitando as propostas de Pan, é destroçada pelos pastores enlouquecidos pelo deus e retém apenas o poder da canção. Este poder se concretizará não só nas duas linhas seguintes como se amplificará ao longo do espaço e do tempo poema, pois tanto em nível sonoro quanto de conteúdo, os ecos das palavras/machados continuarão ressoando pelas linhas – confirmando a tendência da energia metafórica de se estender e assimilar outros elementos (PREMINGER, 1974: 494) – e serão reencontrados mais tarde pelo poeta no final do poema. O ponto de exclamação, visando reconstituir os recursos rítmicos e melódicos da língua falada, enfatiza a admiração da *persona* do poeta pela sonoridade continuada da palavra/machado que, golpeando, faz retinir infindamente o espírito da madeira, esta *alma mater* que é simultaneamente uma “tree of words”.

Nas duas linhas seguintes, “Echoes travelling/off from the centre like horses”, “echoes” é repetida, desta vez como sujeito da oração e portanto não mais apenas como

resultantes dos golpes de machado, como gritos de dor emitidos pela madeira ao ser destroçada como a ninfa Eco, mas adquirindo independência e poder próprios, ao partirem do centro como cavalos. O verbo “travelling off”, no sentido de viajar, mover-se, avançar, propagar-se, afastar-se – em relação aos ecos – já implica em movimento sem retorno, enquanto o gerúndio acrescenta a este movimento continuidade infinda. Estes ecos que “partem do centro como cavalos” também nos remetem novamente à madeira, ao seu cerne ou centro nervoso, pois “kéntron” é o ponto que está a igual distância de todos os pontos de uma circunferência ou da superfície de uma esfera e portanto conota profundidade e o centro da Terra, de onde vem a tronco. Simbolicamente, este “centro” de onde partem os ecos pode significar o estado primordial, matéria primeira, o espírito, o olhar interiorizado do Eu, acrescentando assim à madeira uma qualidade humana, pois os golpes atingiram também seu espírito. Resgata, ainda, por analogia, a imagem deste “anel invisível” cercado pela “multiplicidade de significações” das palavras que formam o “universo poético”, na citação de Lins transcrita acima (LINS, 1990: 84), e que depois partem dele, ecoando interminavelmente.

A comparação “like horses” novamente concretiza a sonoridade e a celeridade de “echoes” na imagem do tropel de cavalos partindo em todas as direções. Além de cavalos e patas serem imagens recorrentes na poesia de Plath, as múltiplas associações simbólicas do cavalo tornam esta comparação ainda mais significativa e plurivalente: pois os ecos, como os cavalos – atributo e montaria dos deuses, corpo, com o espírito como cavaleiro – evocam a figura do poeta/deus, que, após golpear seu material de trabalho, a madeira, faz esta enviar seus sons/ecos em todas as direções, através desta montaria dos deuses, comandada pelo espírito que impregna as palavras. Por ser considerado animal sagrado e estar relacionado com fertilidade, liberdade e força, o cavalo também é energia física e mental e fonte de inspiração poética, acrescentando assim aos ecos dessas palavras, que partem como cavalos, a

função de servir de inspiração poética, pois os ecos, por extensão também de textos de poetas anteriores, continuam reverberando e partindo deste centro continuamente golpeado por palavras. A pertinência do dinamismo dessa imagem é confirmada pelo comentário que Plath faz sobre seus poemas: “I am not worried that poems reach relatively few people. As it is, they go surprisingly far – among strangers, around the world, even. Farther than the words of a classroom teacher or the prescriptions of a doctor; if they are very lucky, farther than a lifetime”. (NEWMAN, 1970: 320)

A energia e violência que impregnam as metáforas desta primeira estrofe é ainda ressaltada pelos paralelismos sonoros entre as palavras, provocando a aproximação semântica das mesmas (JAKOBSON, 1960: 371): words/axes/echoes/horses têm o /z/ plural idêntico, caracterizando uma rima imperfeita que assim enfatiza, por semelhança sonora, a metaforização do abstrato em concreto – words> axes, echoes> horses – como também a força semântica contida na concretude de axes/horses. A terminação /ing/ em rings/travelling também ressalta a reverberação sonora contida no sentido de ambos os verbos, enquanto que a aliteração axes/after/and, em posição inicial nas três primeiras linhas, destaca a reverberação da vogal aberta /ae/ de “axes” nas linhas seguintes, como se através do som visualizássemos novamente a ação dos golpes de machado, que em seguida ressoam mais duas vezes em “echoes”. Todas esses “ecos”, mais a assonância off/horses, whose/wood e a rima imperfeita stroke/like, além de enriquecer sonoramente a estrofe e contribuir para a aproximação som/sentido, confirmam o depoimento de Plath sobre o que significa a arte da poesia:

Technically I like it to be extremely musical and lyrical, with a singing sound. (...) I think there should be a kind of constriction and tension which is never artificial yet keeps in the meaning in a kind of

music too. (...) now I like to work in forms that are strict but their strictness isn't uncomfortable. (...) I'm much happier when I know that all my sounds are echoing in different ways throughout the poem (BLOOM, 1989: 81)

Na segunda estrofe, o efeito dos golpes das palavras/machados como instrumentos de violência faz-se sentir não mais através da repercussão dos sons/gemidos/ecos (rings/echoes) que os golpes provocam no corpo/tronco da madeira, simultaneamente “árvore de palavras” e portanto material de poesia, mas através do derramamento do sangue, da seiva da madeira. A comparação do jorrar da seiva com lágrimas – “the sap wells like tears” – confirma que a seiva – fluído de vida, com associações simbólicas de sangue e semen – brota, em forma de lágrimas, quando o tronco é ferido por golpes. Por sua vez as lágrimas, além de conotarem pranto e concretizarem a dor provocada pela violência exercida contra o corpo da madeira, são também simbólicas de fertilidade – “as lágrimas dos deuses” são a chuva – e portanto as lágrimas deste sangue da madeira conotam outrossim que a violência da palavra não só destrói mas pode renovar pela dor, tornando-se simbólica do ato criativo. Como Plath já afirmara no poema “Kindness”, “The blood jet is poetry, / there is no stopping it.” (PLATH, 1988: 270).

O próprio verbo “to well”, no sentido de jorrar, fluir, brotar, verter, atribui por contiguidade à “sap” o mesmo sentido de “well” como poço de água, fonte, manancial poético do qual brota a seiva fertilizante, confirmando desta maneira as conotações simbólicas da seiva.

A comparação seguinte – like the /Water striving/ To re-establish its mirror/ Over the rock/ That drops and turns/ – amplia ainda mais a imagem da seiva jorrando como lágrimas, ao incluir a da “água lutando/ para repor seu espelho/ sobre a rocha /que cai e rola”, como se a

seiva também tentasse, assim como a água por cima da rocha cambaleante, restabelecer o equilíbrio do tronco, que fora alterado com as machadadas desferidas pelas palavras na madeira. Esta nova comparação é ainda consolidada pelas associações simbólicas que a água tem em comum com a seiva, pois se a seiva é fluído de vida, a água é matéria prima da qual procede a vida, amplificação esta que paraleliza a relação madeira/tronco com a floresta: da parte ao todo.

Novamente o dinamismo e a energia contidos nos verbos “strike” e “travelling”, retornam na imagem da água lutando, forcejando, empenhando-se – “striving” – para “restabelecer seu espelho sobre a rocha que cai e rola”, trazendo à tona a semelhança estrutural e conceitual entre o espelho das águas e o espelho: este, como superfície lisa que reflete a imagem dos objetos e portanto simbólico de reflexo do eu interior, da alma e das memórias inconscientes; aquele, como água, simbólico de transição entre o elemento fluído e o sólido, entre a vida e morte, como também de conhecimento, memória e o inconsciente. Esta sobreposição água/espelho acrescenta à seiva, como fluído de vida e manancial poético, as associações simbólicas dessas duas imagens, pois o manancial poético é formado também pelas memórias inconscientes que os golpes de machado arrancam da madeira.

E, como simbolicamente o eco tem a mesma função do espelho – reflexo de nosso eu interior, sentimentos e memórias – retornamos à imagem sonora da primeira estrofe, pela sobreposição desses simbolismos. Esta mesma sobreposição acontece em relação à comparação dos ecos partindo do centro como cavalos, pois o cavalo também está associado ao inconsciente, à compreensão intuitiva e simboliza o eu em sonhos, projetando assim a íntima relação existente entre imagens aparentemente tão díspares – palavras /machados /ecos / cavalos – e, por outro lado, entre seiva/ lágrimas/ água/ espelho – relações essas que nos lembram Sartre, em “Por que escrever?”:

(...) todas as relações que ele [leitor] estabelece entre as (...) palavras, lhe garantem uma coisa: elas foram expressamente procuradas. Ele pode até fingir que existe uma ordem secreta entre partes que não parecem ter relações entre si; o outro [autor] o precedeu neste caminho e as desordens mais belas são efeitos da arte, isto é, são ainda ordem. Ler é indução, interpolação, extrapolação e a base dessas atividades repousa sobre a vontade do leitor (...). (SARTRE, 1972: 379).

Nesta luta infinda entre o estático – projetado pela procura da água por equilíbrio – tentando se sobrepor ao dinâmico – projetado pelo movimento da rocha que cai e rola, que por sua vez é ressaltado pelo enjambement unindo a segunda à terceira estrofe – a imagem da rocha, com conotações de durabilidade e imortalidade, é agora violentada pela sua metaforização em “A white skull,/ Eaten by weedy greens”, recuperando assim suas associações simbólicas com os ossos da terra, como a primeira forma sólida da Criação. Mas este “Crânio branco/ Comido por ervas daninhas” – que já foi receptáculo da vida e do pensamento e que agora simboliza a morte, mas também, como a rocha, aquilo que sobrevive à morte e, assim, indestrutibilidade e imortalidade – tem suas associações simbólicas ainda acrescidas e problematizadas por ser igualmente receptáculo de transmutação. Esta associação é corroborada por “eaten by weedy greens”, as ervas daninhas conotando não só vegetação e, portanto, cheias de vitalidade, mas também o fato de nunca poderem ser totalmente erradicadas, porque pertencem à terra. Em outras palavras: o crânio é simultaneamente rocha, indestrutibilidade, receptáculo de vida, morte, ossos da terra e constante transmutação entre morte e vida nova, através das ervas carcomendo-o e por estar sempre cambaleante, em movimento, como rocha.

Todas essas associações semânticas ainda são reforçadas por paralelismos sonoros que aumentam a relação som/sentido, ao diminuir a arbitrariedade do signo linguístico, como a assonância “eaten/weedy/greens”, aproximando as três palavras como se formassem um só conceito e ressaltando a cor verde como inerente a “weed”; a rima parcial *mirror/over* enfatizando a supremacia do espelho sobre a rocha, a repetição da consoante líquida /r/ em */rock/drops* mais a assonância *rock/drops* enfatizando o movimento de cair como inerente à rocha; a aliteração *wells/water/weedy* aproximando a imagem da água com a das ervas submersas que carcomem o crânio. Todos eles também acrescentam à estrofe como um todo uma sonoridade mais sutil do que a proporcionada por uma rima tradicional.

Se até agora visualizávamos o percurso da palavra poética em suas constantes transformações/metáforas, temos, repentinamente, na linha seguinte, uma pausa temporal. Ela precede o aparecimento do eu poético/poeta, em seu reencontro com essas mesmas palavras na estrada, agora secas e sem rumo, mas ainda num infatigável bater de cascos: “Years later I/ Encounter them on the road – / Words dry and riderless,/ The indefatigable hoof-taps.” Estes “anos depois”, denotando a passagem do tempo, colocam o poema numa segunda etapa: o futuro, olhando para o passado. E neste confronto com as palavras – pois “to encounter” significa não só encontrar, deparar-se, mas também enfrentar o inimigo, travar luta, chocar-se com –, o eu poético/ poeta percebe que as palavras que já foram golpes de machado e ecos não são mais suas. Já estão secas – sem seiva e portanto áridas, vazias de sentido, sem energia ou ressonância, sugerindo imagens/ metáforas mortas– e sem cavaleiro – a inspiração poética metaforizada nos golpes do machado e associada simbolicamente ao cavalo está sem rumo, pois o poeta, como cavaleiro – o Eu racional tentando manter o Id sob controle – está ausente e assim ouve-se apenas “o infatigável bater de cascos”. Ou seja, as palavras/ecos de um poema continuam em galope infatigável, mas sua força e ressonância que partia de um centro – da alma da madeira golpeada – perdeu-se e se transformou num

bater seco de cascos, como à distância. Assim, se as primeiras metáforas criadas foram como golpes na madeira, esta precisa novamente ser violentada por novos golpes do poeta/deus para ser revitalizada com outros sons e sentidos.

Shelley já percebera isso, ao comentar sobre a linguagem dos poetas, em “A Defence of Poetry”:

Their language is vitally metaphorical; that is, marks the before unapprehended relations of things and perpetuates their apprehension, until words, which represent them, become, through time, signs for portions or classes of thought instead of pictures of integral thoughts: and then, if no new poets should arise to create afresh the associations which have been thus disorganized, language will be dead to all the nobler purposes of human intercourse”. (SHELLEY, 1961: 229-30)

E o expressivo simbolismo da estrada – da vida, da aventura, da experiência – se enriquece mais uma vez com a imagem das palavras vazias e sem rumo ecoando infatigavelmente por esta via pública, e portanto no domínio de todos, abertas a novas interpretações. A própria palavra “indefatigable”, polissilábica, com uma articulação mais enfática que as outras, projeta a expressividade incomum desta qualidade atribuída ao bater de cascos/ecos.

Este encontro é ainda enfatizado por outros paralelismos sonoros: a repetição de /i/ em like/ like/ striving/white preparando sonoramente o aparecimento do eu poético, como se ele já estivesse subrepticamente presente no poema; a rima interna later/encounter sugerindo que o “encounter” é conseqüência natural de “later”; “years”, rimando internamente com “tears”, remete-nos sonoramente ao conteúdo da segunda estrofe, deste modo recuperando-o e assim enfatizando o contraste entre as palavras plenas de seiva e as palavras, anos mais tarde, secas e sem rumo; o quiasmo dry/riderless, evidenciando que “dry” está contido em

“riderless”, sugerindo que as qualidades negativas de ambas as palavras se sobrepõem numa única imagem abstrata, assim como “words” antes de se metaforizar em “axes”; a aliteração road/riderless juntamente com a repetição das consoantes /d/ e /r/ em road/words/dry/riderless formando um núcleo semântico entre a estrada e os ecos das palavras secas e desorientadas; e a repetição de f/t/ em indefatigable/hoof-taps, como se “hoof-taps” estivesse contido em “indefatigable” ou, invertidamente, como se “indefatigable” fosse uma qualidade intrínseca de “hoof-taps”. Todos esses efeitos contribuem, mais uma vez, para a aproximação semântica dessas palavras.

Se o novo enjambement entre a terceira e a quarta estrofes põe em evidência o estado deplorável em que o eu poético encontra as palavras – “words dry and riderless” – o que ainda é visualmente ressaltado por estarem na primeira linha da quarta estrofe, o comentário final do poema transita desta perda da fertilidade e do poder das palavras para um plano metafísico, ao comentar que “while/ from the bottom of the pool, fixed stars/ govern a life”.

Como a conjunção “enquanto” deixa claro, a visualização da imagem “do fundo da lagoa estrelas fixas governam uma vida” é concomitante não só com a ação imediatamente anterior – as palavras secas e desgovernadas ecoando infatigavelmente – mas retoma também por analogia as ações passadas, como a imagem da água lutando para se recompor sobre a rocha cambaleante. Este contraste entre o movimento dessas imagens anteriores e imobilidade contida na imagem final provoca mais um choque visual e semântico nos leitores: a percepção de que, por um lado, na superfície da água – como conhecimento, memória e alma da poesia – o embate continua, ao ela tentar retomar sua superfície espelhada sobre o rolar da rocha/ crânio – receptáculo de transmutação como a própria metáfora – e, portanto, da poesia procurando restabelecer seu equilíbrio sobre as novas metáforas que caem e rolam constantemente sobre ela. Por outro, a percepção de que, apesar da luta, é das profundezas da lagoa que as estrelas, refletidas como num espelho nesta lagoa insondável e

imóvel, governam a vida, assim como a poesia – reflexão sobre a vida e simultaneamente reflexo dela – é governada por palavras fixas, com destino predeterminado e portanto sem possibilidade de criar novas metáforas.

A interpretação destas últimas linhas está apoiada no fato de que a palavra “bottom” em “from the bottom of the pool”, denotando tanto a parte sólida sobre a qual se acha uma grande massa de água como o fundo da lagoa, quanto a profundidade de um abismo, leva-nos ao sentido figurado de “bottom” como essência, vindo do fundo da alma. Deste modo, “from the bottom of the pool” recupera o sentido de “alma” contido em água, alma escondida no fundo desta lagoa, pois “pool” também denota o ponto mais fundo e parado num rio e portanto, em linguagem figurada, conota voragem, abismo, numa sobreposição de imagens com “bottom”. Simbólico de conhecimento cósmico, reflexão e, em psicologia, de consciência universal, esse “fundo da lagoa”, inalcançável, imponderável e imóvel, nos fornece pois esta nova imagem da água em profundidade, em contraponto à imagem da água em sua superfície. Ambas as imagens confirmando que, mesmo com toda a violência e energia dispendida pelas palavras para renovar a linguagem poética, mesmo assim o que governa a vida/poesia são as estrelas fixas.

A própria multiplicidade do simbolismo das estrelas nos permite aprofundar a interpretação que pode ser dada a elas, mesmo se a referência intertextual a *King Lear* –

It is the stars,
the stars above us, govern our conditions;
Else one self mate and mate could not beget
Such different issues. (*Lear* 4.3.34-37)

- já direcione este simbolismo a partir do texto shakespeariano: a fala de Kent atribuindo o contraste entre a personalidade de Cordélia e a de suas irmãs às estrelas, pois são

elas que regem nossos destinos. Como fontes de luz e portanto simbólicas de espírito e do conflito entre forças espirituais (da luz) e as materiais (das trevas), as estrelas refletidas no espelho da lagoa, entretanto, não estão acima de nós e em movimento, como em *Lear*, mas invertidas e fixadas no espelho das águas, como se este as tivesse absorvido. Deste modo, se as estrelas em *Lear* governam o destino dos homens – em astrologia, as estrelas acima do horizonte por ocasião do nascimento de um homem moldam seu destino– as estrelas em Plath – fixas, determinadas – também “governam uma vida”, mas, por estarem no fundo da lagoa e portanto abaixo do horizonte, tornam o simbolismo das estrelas em *Lear* ainda mais negativo, visto que esta posição em astrologia simbolizaria uma época desfavorável no destino do homem.

O fato de o poema terminar com a palavra “vida” e assim sobrepor-se ao conceito de poesia, como visto, demonstra que todo o movimento contido nas quatro estrofes acaba na imobilidade das estrelas no fundo da lagoa, de onde elas governam nossas vidas e, em consequência, a vida de nossas palavras. Se a história de nossas vidas – como o conjunto de nossos atos, desde o nascimento até a morte, está predeterminado pela força das estrelas imutáveis que governam nosso destino – já de antemão desfavorável pelo fato de elas estarem cravadas no fundo da lagoa – estas estrelas tornam-se também metafóricas, como já dito, das palavras com sentido fixo, determinado, que nos governam, e das quais não podemos nos libertar, a não ser através do esforço e da violência da criatividade do poeta, desferindo golpes com as próprias palavras como instrumentos de poder, criativo e destrutivo. E, por extensão, também metafóricas dos textos canônicos, imutáveis, como a intertextualidade com Shakespeare deixa entrever, numa nova reviravolta semântica das imagens.

A expressividade desta última estrofe é ainda realçada por paralelismos sonoros como a assonância *hoof/pool* enfatizando o contraste entre movimento e imobilidade das duas imagens; a repetição do grupo consonantal *kst/st* em “fixed” e “stars” aproximando as

duas palavras, como se fixidez/determinismo fosse qualidade inerente às estrelas; simultaneamente, a repetição da consoante surda /f/ em indefatigable/ hoof/ fixed/ life unindo toda esta última estrofe sonoramente, e assim ressaltando o contraste entre luta e inércia que caracteriza o poema.

Esta poética da violência que percorre e ecoa através de todo o poema – e que tematiza o poder do poeta de transformar uma palavra em ferramenta de luta, golpeando a “árvore de palavras”, o corpo da linguagem/ poesia para produzir novas palavras, que por sua vez irão ecoar incessantemente até perderem a seiva e seu contato com o cavaleiro e se tornarem abstratas e perdidas – e sugerindo, por extensão, que a palavra precisa ser constantemente golpeada por novos poetas a fim de recarregá-la de energia, tornando-a ígnea, esta poética leva-nos agora a fazer uma reflexão sobre a palavra metafórica, já definida acima.

Se refletirmos sobre as metáforas em “Words” iremos perceber que a transferência metafórica aconteceu pela identidade e equivalência que o poeta intuiu e estabeleceu entre a palavra/teor e o machado/veículo como instrumentos de poder/base da metáfora. E todas as metáforas da primeira estrofe – palavras> machados> madeira> ecos> cavalos – concretizam o ato da criação poética como impregnado de dinamismo – golpes, violência, ressonância, movimento – até que, com o passar do tempo, esgotadas suas possibilidades semânticas e de direção, mas ainda ecoando, o poeta as reencontra, como a quarta estrofe expressa, para que elas possam ser manipuladas pela fúria criativa de um outro poeta que as faça novamente fazer ressoar e partir à procura de outros rumos. Em contraposição, a imagens da segunda e terceira estrofes, apesar de partirem também da imagem da madeira, através da seiva/sangue, criam uma segunda série de metáforas que concretizam a amplificação deste conteúdo da poesia: seiva> lágrimas> água> espelho, projetando a luta da poesia como superfície espelhada em acomodar essas novas rochas/metáforas que rolam dentro de seu leito e mais

uma vez metaforizados no crâneo, receptáculo de transmutação. Assim, mesmo que a imagem final caracterize-se pela inércia no fundo da lagoa e pelas estrelas/palavras fixas que governam a vida como poesia, a luta da palavra poética contra a inércia continua, num eterno vir-a-ser. O poema portanto, como incessante “transportar para uma coisa o nome de outra”, torna-se a concretização da própria metáfora, em seu incessante transportar do conteúdo de uma palavra para outra, identificando-as e equivalendo-as através da energia e violência de suas imagens.

A violência da linguagem poética em Ana Cristina Cesar

Como Sylvia Plath, Ana Cristina Cesar também se refere à palavra poética e à poesia em diversos poemas, tais como “Primeira lição”, “eu penso”, “nada, esta espuma”, “houve um poema”, “Vacilo da vocação”, “a poesia pode me esperar?”, “estou sirgando”, “Poesia”, “Flores do Mais”, entre outros ³. E, em canto paralelo a “Words”, alguns deles também conceituam a poesia como ato dolorido, ferida, violência metafórica projetada em palavras, demonstrando a afinidade existente entre ambas as poetisas em relação ao ato poético, simultaneamente criativo e destrutivo. Esta violência inerente à poesia de Ana Cristina já havia sido percebida por Freitas Filho, ao comentar, em relação à afirmação de Ana Cristina “escrevo in loco, sem literatura”:

Quem escreve assim, situada e sitiada pela contingência, entre “ficção e confissão” (...), tem que “desentranhar”, (...) do corpo geral e cotidiano da prosa e da fala, o poético que se descobre. Os raros que possuem esta percepção sabem que a poesia nesse estado de latência somente se deixa surpreender em plenitude quando a violência que

³ Para os poemas sem título, usamos a primeira linha dos mesmos, em letras minúsculas.

reduz sua quantidade, paradoxalmente, amplia e concentra seu extrato, seu leque de significados, o número de suas raízes, agora expostas, como as de uma planta que se arranca do vaso”. (CESAR, 1999: 7)

Como também Silviano Santiago já havia ressaltado em relação a Cesar, “a poesia aparentemente confessional de Ana Cristina vale como corrosão e vale como construção” (CESAR, 2004:114), observação que se aplica também à obra de Plath e, em específico, a “Words”, como visto.

Em “Contagem regressiva” (CESAR, 1985: 160-4), escrito alguns meses antes de seu suicídio, a linha “Os poemas são para nós uma ferida”, mesmo descontextualizada, ressalta a identidade que o eu poético concebe entre poema e ferida, não só como lesão produzida num ente vivo por um choque, uma arma ou instrumento cortante, mas também em sentido figurado como mágoa ou dor intensa, golpe mental ou emocional sofrido pela sensibilidade, metaforizando novamente o ato criativo como doloroso e lembrando-nos, por analogia, do corpo/tronco de madeira ferido pelos golpes do machado/palavras, emitindo sons e vertendo lágrimas. Se em Plath partimos não só de uma imagem abstrata para uma concreta – palavras>machados –, mas simultaneamente para uma imagem relacionada com um instrumento de violência – o machado –, o mesmo ocorre em Ana Cristina, ao identificar o poema com uma ferida, que é tanto concreta, sentida como uma lesão corporal em consequência de um ato violento, como abstrata, sentida como mágoa, transformando-se assim em mais uma metáfora: poema>ferida>mágoa.

Uma concepção semelhante do poema como dor, acrescida da percepção de terror súbito, aparece em:

Eu penso/a face fraca do poema/ a metade na página/ partida

Mas calo a face dura/ flor apagada no sonho

Eu penso/ a dor visível do poema/ a luz prévia/ dividida/

Mas calo a superfície negra/ pânico iminente do nada (CESAR: 2004, p.25).

Neste poema, o contraste que o eu poético estabelece entre pensar e calar nas duas orações adversativas e paralelísticas projeta, na primeira oração, o dilema do poeta de poder, por um lado, imaginar/visualizar a estrutura física do poema na página e portanto dando uma feição ao mesmo – esta “face fraca”, penetrável com o olhar; mas, por outro, não conseguir transmitir/expressar a “face dura” do poema, seu lado hermético, inviolável – esta metafórica “flor apagada no sonho”.

O paralelismo da segunda oração amplia esta estrutura, ao apresentar o dilema do poeta desta vez como sendo capaz de pensar/imaginar a dor visível que consegue transmitir no poema – dor iluminada porque compartilhada com o leitor – mas não conseguir transmitir o pânico ante a não existência, metaforizado na “superfície negra”, indicadora de trevas mais profundas ainda sob sua superfície e, portanto, pânico impenetrável pelo leitor. Este paralelismo nos remete mais uma vez a Plath, pois lembra a imagem da água em “Words”, tanto na superfície, como na escuridão abismal que reina no “fundo da lagoa”, com suas associações simbólicas de voragem, alma e consciência universal, revelando em ambas a mesma concepção do conflito em toda criação artística, expressa na epígrafe de Benjamin e já visto em relação a Plath: No interior de toda estrutura lingüística reina o conflito entre o expresso e o expressável por um lado, o inexprimido e o inexprimível por outro. Quando se visualiza este conflito, é na perspectiva do inexprimível que se percebe logo a essência última espiritual. (BENJAMIN, 1971: 86,97) . A epígrafe não só corrobora este dilema, mas o

coloca quase que como condição prévia para o criar artístico, sempre em conflito entre o comunicável e o não comunicável.

A metaforização do poema como corpo ferido aparece igualmente em:

Olho muito tempo o corpo de um poema
Até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas (CESAR, 1999: 89).

Mais uma vez a idéia de que o poema tem um lado palpável, concreto, como a madeira em Plath. Entretanto, esta fixação do olhar, “até perder de vista o que não seja corpo”, faz simultaneamente o eu poético não enxergar mais nada além deste corpo, levando-o a sentir dentro de si próprio o escorrer do sangue nas gengivas. A imagem dos dentes – arma primitiva, mas igualmente fortificação do homem material interior – aliada à imagem das gengivas ensanguentadas – este tecido fibro-muscular, avermelhado e impregnado de sangue, este último com conotações simbólicas de paixão/sensação, vida, sacrifício, fertilidade – , metaforizam novamente a violência que atravessa o ato poético: o sofrimento que verte de um poema é transmutado para o próprio corpo do poeta que o experimenta através do sangue que escorre em sua boca, tão significativa e simbólica do poder da Palavra Criativa. O filete de sangue remete-nos, por isomorfismo, novamente à seiva que se encontra no interior do corpo/tronco de madeira e que também escorre, quando esta é golpeada,

corroborando a concepção, em ambas as poetisas, do poema como corpo que verte sangue quando ferido. Associação semelhante encontra-se também em “as palavras escorrem como líquidos/lubrificando passagens ressentidas” (CESAR, 1985: 84), nas quais a comparação das palavras escorrendo “como líquidos” ressalta o valor curativo e o poder energético das mesmas, como o sangue e a seiva lubrificando as veias do ser humano e das árvores, a fim de vigorizar essas “passagens ressentidas”, sofridas, trechos ou frases ressequidos e, portanto, sem vigor, numa outra reviravolta metafórica das palavras em Plath.

Talvez seja “houve um poema que guiava a própria ambulância” o texto que melhor expresse, como canto paralelo, a violência da transposição metafórica ocorrida em “Words” e projetada, como já enfatizado, através dos ecos das palavras partindo como cavalos pela estrada e continuando a ecoar mesmo após terem perdido a seiva e o rumo:

houve um poema/ que guiava a própria ambulância/e dizia: não
lembro/
de nenhum céu que me console,/nenhum,/ e saía,/sirenes baixas,
recolhendo os restos das conversas,/ das senhoras, “para que nada se
perca/
ou se esqueça”,/ proverbial, (notório, conhecido)/
mesmo se ferido,/ houve um poema/ ambulante,/ cruz
vermelha/sonâmbula/
que escapou-se/ e foi-se/inesquecível,/ irremediável,/ ralo abaixo.
(CESAR, 2004: 52)

A metaforização que ocorre em “houve um poema que guiava a própria ambulância” sugerindo, por um lado, que o poema tem autonomia para achar seu próprio rumo, como um ser humano, mas, por outro, que o carro que dirige é a sua própria ambulância – este veículo especialmente equipado para conduzir doentes e feridos –, leva à identificação do poema doente com o próprio veículo que dirige. Se pensarmos em termos de teor, veículo e base da metáfora, como visto em relação a Plath, percebemos que há uma sobreposição entre o teor – o poema – e o veículo – a ambulância – já que a base comum entre ambos é o movimento implícito num poema/ambulância. Isto é, a metáfora – este veículo de mudança – é a própria ambulância/veículo de transposição, levando o poema de um local a outro.

Esta personificação do poema como um ser doente que guia sua própria ambulância é em seguida ampliada ao se referir o poeta à tristeza do poema em não ter inspiração, nenhum poder sobrenatural que influenciasse seu estado de alma, pois não se lembrava “de nenhum céu” que o consolasse. E, portanto, ao transitar pelas ruas com sirenes baixas, incapazes de chamar a atenção dos transeuntes, o poema/ambulância, sem energia poética, apenas repetia o que já fora dito, provérbios comuns, “recolhendo os restos das conversas” como quem recolhe lixo nas ruas, equacionando a falta de inspiração poética com seu estado doentio e tristeza. Pois “mesmo se ferido” por golpes – a ideia de violência está implícita nesta imagem –, este poema não reagia, não conseguia ultrapassar-se em sua linguagem convencional e proverbial.

A história é recontada a seguir, com a imagem de “um poema ambulante” identificando o poema mais uma vez com um ser humano errante, caminhando automaticamente pelas ruas como um sonâmbulo, enquanto a imagem da cruz vermelha sobre fundo branco – indicativa da neutralidade das ambulâncias – confirma e concretiza a “neutralidade” deste poema, que não assumiu uma posição/feição definida. Seu final dá-se com a eliminação do poema, que “escapou-se e foi-se (...) ralo abaixo”. Esta imagem –

denotando tanto a abertura do ralo quando a parte do encanamento que fica imediatamente abaixo – metaforiza de forma chocante a supressão dos poemas mais fracos, que são tragados pela corrente do esquecimento, assim como a água não aproveitada escoar pelo ralo. Mesmo assim, o poema permanece inesquecível – apesar de irremediável – para o poeta que o criou, numa sobreposição da figura do poeta com a de sua obra, salientando assim a íntima relação que se estabelece entre criador e criatura, como já visto em “olho muito tempo o corpo de um poema”.

Como mencionado, este poema estabelece um diálogo com “Words” através da imagem do poema/ ambulância – perambulando sem rumo e quase inaudível até desaparecer, levando consigo os restos de metáforas sem vida própria – , em contraposição à imagem dinâmica dos cavalos em Plath – carregando as ressonâncias da energia metafórica das palavras em todas as direções, até elas também perderem a seiva e o rumo, num novo reencontro com o poema de Ana Cristina. Demonstra, portanto, mais uma vez a preocupação de Ana Cristina – como havia sido a de Plath – em caracterizar o ato poético como dinâmico e violento, cujas palavras precisam destruir as metáforas gastas para poderem criar novas metáforas, que por sua vez também se tornarão vazias um dia, num processo contínuo de revitalização da linguagem poética como vida/ morte/ ressurreição.

Conclusão

Retomando algumas das considerações expostas na Introdução, partimos em nosso trabalho do princípio de que, além da violência real que nos circunda, tematizada pela literatura do século XX como maneira de intervir nesta realidade, existe também uma violência fundamental no próprio princípio de criação artística, resultante da tensão gerada pela luta das artes como fontes de vida contra a morte. E, no poema lírico, esta violência resulta, primeiramente, do atrito entre permanência e solvência – os elementos convencionais

do gênero lírico e os elementos acidentais da existência do poema, expressos tanto nos paralelismos sonoros, sintáticos e semânticos que permeiam os poemas analisados, como na força ígnea de suas metáforas. Resulta, também, das relações que a lírica estabelece com dados concretos da realidade – da abstração das palavras de um poema à sua concretização em imagens. Mas resulta, principalmente, do conflito entre o expresso e o expressável por um lado – como os cavalos de Plath e a ambulância de Ana Cristina, metaforizações da própria metáfora – e o inexprimido e o inexpressável, por outro – que permanecem no fundo de lagoa de Plath e subjazem à superfície negra de Ana Cristina, ambos tão simbólicos do não-comunicável.

Plurivalente, esta violência procede, finalmente, das relações que o poema estabelece com a realidade da palavra cotidiana, formalizando-a em instrumento de luta e assim fazendo-a recriar e reacender – através da destruição da linguagem lírica convencional e das metáforas sem vida – a chama da linguagem poética com sua multiplicidade de significações, mostrando-a como um constante vir-a-ser, um transgredir-se contínuo em sua luta para tentar exprimir o inexprimível.

Referências

ARENDR, Hannah. **On Violence**. New York: Harcourt, Brace & Co., 1970.

AXELROD, Steven G. **Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

BLOOM, Harold, ed. **Sylvia Plath**. Modern Critical Views. New York: Chelsea House Publishers, 1989.

CARVALHO, Ana Cecília. **A Poética do Suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés: prosa/poesia**. São Paulo: Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina. **Correspondência Incompleta**. Org. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio: Aeroplano, 1999.

- CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e Dispersos**: poesia/prosa. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CESAR, Ana Cristina. **Novas Seletas**. Org. Armando Freitas Filho. Rio: Nova Fronteira, 2004.
- CESAR, Ana Cristina. “Palavras”. In: **Quingumbo**: Nova Poesia Norte-Americana. São Paulo: Escrita, 1980.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. 4 vols. Paris: Seghers, 1973.
- JAKOBSON, Roman. “Linguistics and Poetics”. In: **Style in Language**. Cambridge: The M.I.T. Press, 1960.
- LEECH, Geoffrey. **A Linguistic Guide to English Poetry**. London: Longman, 1971.
- LINS, Ronaldo. **Violência e Literatura**. 1990: Rio: Tempo Brasileiro, 1990.
- MENDONÇA, Maurício A. e CHAGA, Marco. “Sylvia Plath: técnica & máscara de tragédia”. In: PLATH, Sylvia. **Poemas**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- MORAIS, Regis de. **Violência e Educação**. Campinas: Papyrus, 1995.
- NEWMAN, Charles, ed. **The art of Sylvia Plath**: a Symposium. Bloomington: Indiana University Press, 1970.
- ODALIA, Nilo. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PLATH, Sylvia. **Collected Poems**. Ed. Ted Hughes. London: Faber and Faber, 1988.
- PREMINGER, Alex, ed. **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- SANTIAGO, Silvano. “A falta que ama”. In: CESAR, Ana Cristina. **Novas Seletas**. Rio: Nova Fronteira, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. “Why Write?”. In: LODGE, David., **20th Century Literary Criticism**. London: Longman, 1972.
- SHELLEY, Percy B. **Selections from Shelley’s Poetry and Prose**. London: Hutchinson Educational, 1961.
- VRIES, Ad de. **Dictionary of Symbols and Imagery**. Amsterdam: North-Holland, 1974.