

Se fosse um intervalo, de Ana Luísa Amaral: Um tempo de nervura / acesa _____

Isabel Allegro de Magalhães
(Universidade Nova de Lisboa)

AMARAL, Ana Luísa. *Se fosse um intervalo*. Lisboa: Dom Quixote, 2009. 104 p.



O título que Ana Luísa Amaral dá a este seu novo (diferente e belíssimo) livro, *Se Fosse um Intervalo* (2009), enigmático logo na capa, lança interrogações diversas aos textos e ao conjunto da antologia. A própria discursividade – Se fosse um intervalo – contribui para uma incerteza quanto à possibilidade de algo (que desconhecemos) ser um intervalo, isto é, um momento de suspensão entre dois outros tempos, ou até de o próprio “eu” escrevente poder pensar-se como intervalo (entre si e si mesmo e a escrita): *Se eu fosse um intervalo*.

A conjugação condicional, aqui sem o pacto ficcional do “como se”, pondera a possibilidade (ou o desejo, quem sabe) de alguma coisa ser, vir a ser ou ter sido, um intervalo, mas sem garantias. Suprimida a referência, o título não garante que isso a que se refere seja mesmo um intervalo; nem mostra em relação a que suposto *continuum* um intervalo se constituiria ou em que poderia consistir. Muito menos indica que mais-valia ou perda poderia resultar de um intervalo a haver. Em qualquer caso, o lexema “intervalo” parece ser aqui central para qualquer leitura, figurando, aliás, na poesia de Ana Luísa Amaral, desde o primeiro livro que publicou, em 1990: *Minha Senhora de Qué*¹.

Nesta breve apresentação, gostava de seguir essa *isotopia*. E curiosamente ela aproxima-me da leitura que Rosa Maria Martelo fez do anterior livro da Autora: *Entre Dois Rios e Outras Noites* (2007). Já então a figura do “intervalo” ou de um “entre-dois” emergia, mesmo se em função de uma noção, aí tornada central: a de *relação* (elaborada à luz de Jean-Luc Nancy) enquanto abertura e fechamento, exigindo uma indispensável dualidade (MARTELO, 2008). Porém, *intervalo* era nesse texto pensado como condição necessária à própria existência de *relação*. Neste livro, julgo que se agudiza a noção de intervalo: ele deixa de existir apenas em função de algo exterior a si (a relação), passando a viver em função de si mesmo, isto é, tornado lugar de habitação e condição de possibilidade para

renomear o mundo. O intervalo está lá desde o início, mas ter-se-á alargado, de forma a ser, mais que metáfora central, o centro da enunciação.

Quem diz intervalo diz interrupção e auto-interrupção – o que evoca uma longa linha de pensamento ocidental que concebe a poesia moderna como gesto interruptivo em relação à vida, pensando-a justamente como resultante quer de uma interrupção da vida, quer duma interrupção do fazer poético, pela própria vida – tudo permitindo maior concentração da língua e a escrita do próprio poema. O exemplo de origem, e paradigmático sempre depois, parece ter sido o de um poema de Coleridge, “Kubla Khan”, que Pessoa (e tantos outros poetas) repensou em “O Homem de Porlock”. É sem dúvida a interrupção da vida que dá origem ao começo do poema; a chegada do homem de Porlock interrompe a escrita e torna-se então ela própria matéria do poema.

Ao dizer o que acabo de dizer, estou a apoiar-me – *inteira mente* – no notável ensaio (e quem conhece, reconhece-o e, quem não conhece, vale a pena que conheça) da minha Colega e Amiga Maria Irene Ramalho sobre “Interrupção Poética: um conceito pessoano para a lírica moderna” (RAMALHO, 2008). Nele, a Autora descobre e trabalha esta ideia de a própria poesia resultar de uma interrupção e auto-interrupção dentro do fluxo da vida, *latu sensu* designada como política, mostrando de que maneira, na tradição moderna, a poesia lírica vive de interrupções que mais ou menos dramatiza, incorporando-as ou não dentro dos próprios poemas e com isso abrindo possibilidades para algo novo emergir. Além de mostrar o quanto Pessoa contribuiu para dar forma a esse conceito de “interrupção poética”, Maria Irene Ramalho recolhe e aprofunda exemplos dessa interrupção em alguns grandes poetas a que chama (e é o título desse seu livro) *Poetas do Atlântico*, para os quais a tal interrupção que Coleridge dramatizara se tornou fecunda.

Em relação ao livro de Ana Luísa Amaral, queria considerar aqui algumas das modalidades de interrupção nele presentes, olhando-as nas suas interferências, isto é, em diagonal, como o primeiro poema do livro sugere, ao falar de “*brilbos diagonais*” e “*luz diagonalité*” (AMARAL, 2009, p. 9).

É possível que Ana Luísa Amaral considere este livro intervalar dentro da sequência dos seus livros de poesia, até pela diversidade de textos que aqui congrega: poemas, mini-narrativas em prosa e um texto dramático. No entanto, já o seu anterior livro não só incluía um texto em prosa, como apresentava na sequência inicial sete andamentos alternados de poesia e prosa, além de o título já aí conjugar uma lógica intervalar (como há dias mo lembrou Ana Pereirinha), que cruza espaço e tempo: *Entre Dois Rios e Outras Noites*.

Na antologia que agora nos congrega, o que a este respeito vemos é a interrupção da correnteza dos poemas (sete vezes também, não sendo inocente a insistência no número) por brevíssimos textos em prosa ou fragmentos intercalados, que o Índice designa como “INTERLÚDIOS”, o que faz pensar em pequenos *sketches* para teatro, intercalares, de carácter lúdico (e *ludus* é etimologicamente o ascendente e indica jogo ou representação), embora aqui sem essa função. O Índice em *Entre Dois Rios* não distinguia os textos em prosa, ao passo que nesta antologia os assinala, grafando em maiúsculas a sua entrada, o que acentua esse carácter intervalar. Como se intervalos fossem de facto, eles separam sete conjuntos de poemas, com eles estabelecendo interacções temáticas, oblíquas ou em diagonal. Ou então são os poemas a retomá-las, conforme acontece na relação entre o INTERLÚDIO I e o primeiro verso do

poema que se lhe segue: “procurei dar-te um nome, inventei nome falso mas real de ficção,” (AMARAL, 2009, p. 11) e: “Em voz alta, ensaiei o teu nome:” (“Ecos”, p. 13). Os poemas mantêm a sua autonomia, o que não acontece com esses breves esboços narrativos, por vezes sintacticamente interdependentes. Mas o grande espaço intervalar é aqui o que resulta da inserção no centro geométrico do livro, interrompendo o seu fluxo, de um texto dramático chamado “DISCREPÂNCIAS (A DUAS VOZES)”: Voz 1 e Voz 2. Ao ser um texto dramático, ele surge como estrangeiro ao conjunto de 30 e tal poemas (31 ou 37, conforme o critério de contagem) e seus INTERLÚDIOS. Na sua qualidade de drama estático em prosa e pelo anonimato das vozes, evoca sem hesitação o pessoano *Marinheiro*.

Estamos pois perante uma colectânea que reúne o aparentemente diverso, no entanto a mão do livro agarra “em seus voos errantes” “mil pensamentos em fuga” (as palavras vêm-me soltas de Maria Gabriela Llansol [LLANSOL, 1987, p. 39]), com o número mil a vincar essa dimensão de excesso, tão presente na obra de Ana Luísa Amaral.

2.

Numa respiração mais larga, poderá pensar-se o título como indicativo do modo de Ana Luísa Amaral conceber a poesia, um poema, uma obra, onde a interrupção do quotidiano, da memória, da história ou essa dimensão intervalar relativamente a tudo o mais é tomada como componente desencadeadora da escrita. (E não é por acaso que esta antologia surge como provavelmente a mais construída e com mais acentuada exibição do próprio gesto de pensar a criação poética.) Neste quadro, *intervalo* aponta ao hiato entre arte e vida, entre o vivenciado e sua reinvenção, entre auto-representação e voz, podendo ainda querer inscrever um outro fosso ou quebra: entre um luto amoroso e uma ressurreição noutra lugar ou, no sentido inverso, entre perda e jubilação.

Na forma de fragmentos narrativos, como se de um diário poético se tratasse, os sete INTERLÚDIOS abrem a intimidade da oficina poética, com seus mini-esquemas de enredos, encenações, fingimentos e com a simultânea desocultação desses mesmos artifícios, pelo próprio acto de pensá-los. São núcleos fortes que tanto interrompem os poemas como são por eles interrompidos², o que suscita modos diferentes de ler esta antologia, seja como se de um só texto se tratasse seja por redes de continuidade, constituindo outros núcleos de sentido.

Na interrelação estabelecida, geram-se espaços textuais *de fervura longa* (a metáfora é de um poema), em que metamorfose e voz gradualmente se dilatam e mutuamente se devastam, como o grão de arroz no poema “Do arroz, ou do amor: histórias”: “[...] Mas o grão faz-se, / muito devagar, / tratado no embalo / de uma fervura a devastar / e longa –” (AMARAL, 2009, p. 82). E em todos estes espaços textuais ouvimos o pensamento bater ao ritmo do coração, como em “Do lado mais brilhante do silêncio”:

[...]
Quando se escuta
do silêncio,
é como se os moinhos
que habitam pensamento e
coração

moessem devagar a farinha
muito leve,
quase poalha breve

e sem palavras

Mas de invasão
tão cheia
como espectro de luz
encaixilhado a luzes

e a sombras - (AMARAL, 2009, p. 44)

Ouvimo-lo também nestes versos do último poema do livro:

[...]
O conhecer mais puro. [...]
Habitar sem saber a mecânica quântica, igual
a habitação do coração.
O pensamento mais iluminado.
Saber da energia, o mais puro conceito.
Como Deus (AMARAL, 2009, p. 97)

Por sua vez, DISCREPÂNCIAS (A DUAS VOZES), além de ocupar já no livro uma posição intervalar, cria ainda em si outro intervalo, qual caixa chinesa. É que aí as vozes surgem como nos bastidores de um palco (e há um poema que fala exactamente de “*iluminação / de bastidores*” (“Educação sentimental do fogo”, p. 20), discutindo os modos de construir uma cena, como se fosse um primeiro ensaio.

Depressa se descobre, porém, que afinal o ensaio é já o texto e que a sua matéria é a situação que imediatamente precede o acto de escrita (situação, aliás, retomada de cada vez nos INTERLÚDIOS). Ficamos assim em directo perante o processo laboratorial e artesanal de um quase *atelier* poético, em que se procura a exacta coincidência entre artifício e vida, entre *dissonância* (com 22 aparições neste diálogo) e um inenunciável *espanto* (10 vezes por ambas as vozes pronunciado) ou ainda entre direito e avesso (termo que sobressai aqui e noutros livros como Maria Irene Ramalho, ao escrever sobre Ana Luísa Amaral, já o mostrou).

As vozes 1 e 2, desdobramentos da mesma voz, vão e vêm da memória à escrita, talvez “pelo puro prazer de me fingir” (AMARAL, 2009, p. 41), como diz um poema. E, de facto, tanto ouvimos nesta antologia uma dispersão da voz: “[...] eu ondulante a afastar-me de mim” (AMARAL, 2009, p. 22) ou “e resistente, chamo o resto da gente que me habita” (“Avalanches ou...”, p. 67) como assistimos ao retorno dela a si mesma: “[...] eu a reunir-me, farol de rio” (AMARAL, 2009, p. 24). No seu debate, as vozes ponderam a (im)possibilidade de coincidência escrita / vida – “A arte não é nada à vida.” escrevia Maria Velho da Costa em *Irene ou o Contrato Social* (COSTA, 2000, p. 174) – ou o quanto todo o disfarce é condição de possibilidade para refigurar mundo e vida num outro lugar: a poesia e toda a arte. Algo disso está presente no poema “Constelações”:

Usamos todos a ilusão
de fabricar a vida:
histórias, constelações
de sons e gestos (AMARAL, 2009, p. 14).

Pelo diálogo reforça-se o fio teórico sustentado no livro, ao considerar a experiência como fulcro de toda a “fabricação” na escrita poética: “empresta-lhe voz própria” [...] “Inventa, mas não manches a verdade” (AMARAL, 2009, p. 57), diz a Voz 2. Também o penúltimo INTERLÚDIO o acentua, ao insistir na presença primordial do sentimento como espaço da invenção: “mais que o teu nome, queria redescrever o sentimento, pôr uma casa ali no sentimento e povoá-la com fantasmas narrados” (AMARAL, 2009, p. 75), como que a dizer, lembrava noutro contexto Manuel Gusmão, que não há nenhum lugar que esteja fora da vida, do mundo ou da História.

E se o INTERLÚDIO V fala de “rebaptizar as gentes das paisagens”, de “reconverter a vida em mais que sonho”, o propósito aí expresso é o de o futuro texto não se perder do real: “em mais que visão minha quando, naquele estado de semi-vigília, olhando à minha frente, às paisagens de dentro dou outra vez o nome que tinham no real” (AMARAL, 2009, p. 65). Por isso apagamento e transfiguração da referência são modos de garantir a sua verdadeira incorporação ou a presença do mundo e de alguém, no texto.

No INTERLÚDIO I, a voz assume um trajecto que vai da experiência à ficção: “procurei dar-te um nome, inventei nome falso mas real de ficção, cheguei mesmo à loucura (desabrida) do esquema para a história”. Porém reconhece não conseguir anular essa descoincidência entre ficção e real: “estava tudo no esquema, o central é que não”. A tentativa de desistir existe: “e rasguei esquema e nome, que tu não respondias ao nome que inventara para ti.” (AMARAL, 2009, p. 11), mas é ineficaz, já que – apesar de “falsos” – os nomes continuarão a ser atribuídos. A sua proliferação ou a representação do nome “do avesso” são afinal dispositivos de apagamento que contribuem para intensificar a presença daquilo que artificialmente se oculta: “[...] preciso de escrever-te /do avesso/ para te amar em excesso” (“Coisas de Partir”, p. 60); “do avesso: a vida, / o sonho do avesso” (“Do invisível som dos violoncelos”, p. 45).

Em DISCREPÂNCIAS (A DUAS VOZES) a Voz 1 começa hesitante e confessa-o: “Não sei exactamente como começar” (AMARAL, 2009, p. 55), e acaba com uma afirmação segura: “e eu sei exactamente como começar” (AMARAL, 2009, p. 63), o que se deve ao pronunciamento sobre o fim do fingimento e a maior proximidade da vida, pela Voz 2: “Terminou o disfarce [...] Já não posso (nem quero) obrigar-te a fingir o que não deves [...] termina o disfarce e enche de palavras com sentido o que se fez amor. [...] Recorda o que quiseres. [...] cria nova inocência junto ao prazer da escrita que és capaz. Mas termina o disfarce [...] Que se comece a história em nova voz de gente.” (AMARAL, 2009, p. 62-63). É assim que entre estas vozes se dilui a dissonância e se atinge a consonância quanto ao que é possível e importa ser escrito. Nesse vaivém entre experiência/ficção, manifesta-se quer o poder de criar linguagem ou “palavrar” (diria Bernardo Soares) quer o impoder de contar e conter o vivido: amor e memória dele. Mas há uma dor no trabalho poético, porque – ao reter transmutando ou ao retomar o vivenciado que se perdeu – nem sempre há o poder de o ressuscitar, a algo ou alguém: “E se tu não estiveres onde o poema está?” (AMARAL, 2009, p. 73) – interrogava já em 1993 o poema “Coisas de Partir”. Aqui, um nome “maior”, escondido e, de tão forte, impronunciável, atravessa todo o livro: “como um sino falso de metal quebrado eram os nomes que sucessivamente te fui dando” (AMARAL, 2009, p. 11). Esse nome,

textualmente deslocado e presente só por metonímia, parece ganhar aqui uma força seminal, justamente pelo seu grau de ebulição: sempre “diagonante”. By the way: a diagonal, como ângulo ou inclinação, sintoniza bem com o viés de Emily Dickinson: “Tell all the truth, but tell it slant” – enfiamento neste caso resultante da evidente passionalidade:

“Trei agora carregar o tempo”

Recorda-me a paixão ainda verde,
As chamas do inferno a consumi-la
Sem nunca a destruir.
E uma noite de vento e tempestade,
Com que uma vez me assassinei de amor,
E incendiei dezembro. (AMARAL, 2009, p. 17)

Desdobrada ou não, a voz-farol destes textos vai assim exibindo um imaginário da paixão que, de acordo com Julia Kristeva, é já um “estado-fronteira entre real e simbólico, biologia e consciência reflexiva” (KRISTEVA, 2005, p. 179)³. Paixão, esta, sempre em conflito com “*as dobras*” da razão. Do “Soneto mais que soneto”, apenas alguns versos (AMARAL, 2009, p. 19):

Enquanto é só razão, sei que consigo
Salvaguardar-me lúcida e pensada.
Mas mal te tento reorganizar
Numa memória nova ou recriada,

Retorno ao ponto zero em que me estás:
[...]

Sonho-te, cerebral e por vontade,
Palavra de influências libertada,

Mais que neologismo no meu canto.

Dou-te voltas e dobras racionais,
Trato-te como trato os meus papéis
– Mas só me vêm métricas cruéis.

E desalinho ao desejar-te tanto
(ou “Desafino ao desejar-te tanto?”)

Estamos perante a noção de poesia como ficção: “*a poesia: a ficção mais suprema*” (AMARAL, 2003, p. 47), vinda já d’*A Arte de Ser Tigre* e que reescreve Wallace Stevens⁴. E essa é aqui exactamente a questão central: quer em DISCREPÂNCIAS (A DUAS VOZES) quer nos INTERLÚDIOS.

Nas pequenas estruturas dialogadas de DISCREPÂNCIAS (A DUAS VOZES), há elementos soltos de uma teoria poética, ficcionalmente apresentada, com vários registos, o lúdico incluído, dimensão essa de que também os INTERLÚDIOS participam. Por fragmentos e em tonalidade irónica, Ana Luísa Amaral constrói pois pequenos núcleos reveladores de uma sua concepção de poesia ou de uma teoria da

factio fictionis que cada vez mais se abre a um posicionamento dramático⁵. Neles, considera múltiplas as possibilidades da escrita, da encenação das vozes, de ocultação e desvelamento, da oficina e ao mesmo tempo, embora só por antonomásia, do sopra: “nesta mesa, /sou musa de mim mesma” (“3. Borboletas de noite”, p. 30)⁶ – e – “em vez de verbo pela mão/ um verso” (“Brilhos em diagonal”, p. 9).

Curiosamente, essa poética dispersa entre diferentes textos, mesmo se a considerável distância, temporal e de substância, permite evocar – justamente pelo seu modo de elaboração – uma outra apresentação de teoria poética: a dos românticos de Iena, na revista *Athenaeum*. Dessa eventual afinidade será exemplar o VII e último INTERLÚDIO, sintacticamente preso ao fragmento anterior:

[os teus braços]
 – que ganham movimento por esforço da vontade,
 chega então o momento de fechar os olhos e retê-las,
 a essas imagens. a vida que ganharam na cal branca
 continua por dentro da minha cabeça, e uma maior
 concentração oferece-lhes palavras. ou o possível.
 (AMARAL, 2009, p. 89)

3.

Logo à entrada de *Se Fosse um Intervalo*, um espaço liminar em intróito apresenta o momento de paragem ou interrupção que precede a escrita: breve compasso de preparação e espanto, em pronunciada tensão e júbilo perante os “brilhos em diagonal” que inclinam o olhar. É um desses instantes interruptivos do *continuum* político (RAMALHO, 2008, p. 259).

Ora mesmo se a poesia contemporânea, tendo já destituído a apóstrofe a quaisquer musas e longe da noção romântica de “inspiração”, atribui à figura da aranha, entre outras, um valor indicativo do poeta como artífice das suas teias verbais, mesmo assim, a poesia de Ana Luísa Amaral, sem iludir nunca a oficina, como vimos, foca de vários modos esse momento inicial iluminado em que a imaginação se materializa em poema ou texto.

Aqui o poema de abertura, chamado “Brilhos em diagonal” e singularizado por itálicos, é esse espaço preliminar onde mãos e voz “*espera[m] queda[s]*” (COSTA, 1969, p. 240), numa suspensão que interrompe vida e mundo, aguardando o imprevisível ou o caos (com uma réstia de ironia a retirar solenidade ao momento). Um excerto:

Mãos cruzadas, luz diagonante,
 pus de lado papéis e
 preparei-me

Ou do calor na sala
 ou do silêncio inteiro e regular
 foi mais curto o seu tempo de chegada

As mãos em cruz
 a morno –
 iluminadas:

deixei-as assim estar

Que me bastavam circunvoluções
e bastava-me a chama pendurada
[...]
E em vez de verbo pela mão:
um verso (AMARAL, 2009, p. 9)

4.

Como epígrafe de um texto ensaístico que recentemente apresentou no Brasil, Ana Luísa Amaral escolheu o segmento de um verso de Sá de Miranda (já retomado por diversos Autores em vários tempos): “Que farei quando tudo arde?”

É verdade que um momento de incêndio cava um imenso fosso ou interrupção, um intervalo, dentro de qualquer continuidade, seja ele qual for: de amor capaz de “*incendi[ar] dezembro*” – num poema (AMARAL, 2009, p. 17) – ou do próprio mundo quando periga e arde, com “o sangue, espesso, o óleo sem perfume, o / deserto sem cor [...] // sombras que pelos séculos se movem.” – noutro poema (AMARAL, 2009, p. 94). E de dentro do próprio fogo, para “olho deslumbrado”, a figura do improvável é campo aberto.

Este livro de Ana Luísa Amaral toma nas mãos um mundo que arde e de dentro do fogo ouvimos raízes a poder voar e outras coisas a acontecer. No final do livro, dois poemas com títulos liminarmente diferentes na construção discursiva – “Desabitado coração” (AMARAL, 2009, p. 94-95) e “Como desabitado, o coração” (AMARAL, 2009, p. 96-99) – configuram o mundo por ângulos contraditórios, reveladores de duas faces e duas temporalidades, com poética e política interagindo, a poesia tornada mundo e vice-versa, interrompendo-se mutuamente.

Avesso e direito um do outro e do mesmo mundo, são dois olhares pousados em diagonal sobre o abismo onde em simultâneo **há** horror e milagre. Em termos paulinos (de S. Paulo), tais olhos vêem “como se visse[m] o invisível” (AMARAL, 2001, p. 9), deslumbrados e alquimicamente transformantes. E é assim que o poema final parece dar para uma espera – ou intervalo – nas margens de um outro tempo, “[...] tempo de nervura / acesa” (“As raízes do voo”, AMARAL, 2009, p. 41), esse, em que talvez alguma coisa possa (nos possa) acontecer.

Termino (ou interrompo) aqui, interrompendo também o poema “Como desabitado, o coração” – ao ler apenas os seus versos finais. Mas não sem antes fazer notar como este poema pondera a questão do “intervalo”, quer ao conceber a possibilidade do “milagre”, que é a interrupção por excelência da ordem natural das coisas, quer ao abrir espaço a uma voz sem disfarce nem palco, voz inaugural, genesiaca, que – “*como primeira vez*” – renomeará o mundo. De “Como desabitado, o coração”, os últimos versos:

[...]
E encostada à música, essa palavra nova nascerá:
rota dos olhos que não viram nada,
mas com peixes ao fundo, multiformes,
a voz sem palco e tudo a acontecer -

como primeira vez - (AMARAL, 2009, p. 99)

NOTAS

1. Num poema que, tacteando a possibilidade e aplicando-a à tradição, se chama “Qualquer coisa de intermédio”. E ainda, no antepenúltimo livro, *A Gênese do Amor*, de 2005, o poema com o mesmo título, que começa com “Talvez um intervalo cósmico / a povoar, sem querer, a vida”.
2. Por exemplo, em *Coisas de Partir* (2001, p. 11), o poema “Imagens” aponta essa interrupção da escrita pelo quotidiano: “[...] Interrompi os versos por laranjas”. Num outro poema – “Variações, influências, originais”, em *E Muitos os Caminhos*, de 1995, “uma campainha” provoca outra interrupção da escrita e, no primeiro poema de *A Gênese do Amor*, as últimas estrofes falam já de interrupção e do gesto da voz que suspende.
3. “[passion] est un état frontière entre réel et symbolique, biologie et conscience réflexive.” Kristeva diz ainda: “Imaginaire et passion sont les deux faces indissociables d’une même expérience humaine.” (Tradução minha)
4. Wallace Stevens, “A High-Toned Old Christian Woman”, *Harmonium*, 1923: “Poetry is the supreme fiction, madame”. Ainda: “Notes toward a Supreme Fiction”, *Transport to Summer*, bem como, embora menos directamente, “The man with a blue guitar”.
5. Este parece em parte decorrer do movimento da voz por entre várias temporalidades, alternadas e simultâneas. (Nesse contexto, será significativa a frequência do lexema *tempo* nos diferentes livros, indicativa de multiplicidades e sempre cruzada com os espaços de habitação.)
6. Ou no poema “Muito fora do tempo” (p. 18): “a luz no meu papel como lanterna / iluminando a custo o resto deste rio”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Luísa. *Coisas de Partir*. Lisboa: Gótica, 2001.
- _____. *A Arte de Ser Tigre*. Lisboa: Gótica, 2003.
- _____. *Entre Dois Rios e Outras Noites*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- COSTA, Maria Velho da. *Maina Mendes*. Lisboa: Moraes, 1969.
- _____. *Irene ou o Contrato Social*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- KRISTEVA, Julia. La passion selon la maternité. In: _____. *La Haine et le pardon. Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Texte établi, présenté et annoté par Pierre-Louis Fort. Paris: Fayard, 2005.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1987.
- MARTELO, Rosa Maria. Recensão crítica livro de Ana Luísa Amaral, *Entre Dois Rios e Outras Noites*. In: *Colóquio/Letras on line*. Maio de 2008: Disponível em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?m=2008+5>.
- RAMALHO, Maria Irene. Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna. In: _____. *Poetas do Atlântico*. Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo-Americano. Porto: Ed. Afrontamento, 2008.

(Recebido para publicação em 12/11/2009,
Aprovado em 10/02/2010)