

Palavra que seduz: a poesia de Ana Cristina Cesar e o discurso do despoder

Mestrando. Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza¹ (PUC-SP)

RESUMO: *O objetivo deste trabalho é explorar as reflexões de Roland Barthes a respeito das potencialidades libertadoras da literatura, mais especificamente suas considerações sobre o discurso do despoder, e verificar a reverberação de suas idéias nas manifestações literárias do final do século XX. Para isso, optou-se por examinar os traços que configuram a escritura de Ana Cristina Cesar na obra **A teus pés**, tendo em vista a maneira como essa autora, via horizonte estético, problematiza questões como o desejo, a relação autor-leitor e os limites entre a autobiografia e a ficção. O exame desses aspectos revelou a índole despragmatizante da poesia de Ana C., que, mediante o jogo de máscaras, a dissimulação e a teatralização da confissão em forma de diários e cartas, retira o leitor de uma postura passiva e automatizada frente ao texto, desestabilizando-o.*

Palavras-chave: pós-modernismo; poesia marginal; Ana Cristina Cesar; autobiografismo; teatralização.

1. Introdução

Em sua brilhante aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, Barthes (2002) lança luzes sobre o problema do poder, desvelando sua natureza ilusória, dissimuladora, fundamentada na falsa idéia de que é possível completar-se dominando o outro. O grande problema apontado por Barthes é a natureza onipresente do poder, fator circundante de todos os espaços que ocupamos, uma vez que se manifesta em todo e qualquer discurso. Um dos grandes achados do ensaísta é a verificação de um **discurso de poder**: “chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe” (BARTHES, 2002, p. 11).

Isso significa que o discurso de poder é responsável por criar e alimentar a culpa, uma vez que determina os valores que regem nossa vida em sociedade. Para notarmos a pertinência das reflexões de Barthes (2002), basta observarmos que, malgrado o progresso científico e tecnológico que envolve o homem do século XXI, a civilização ocidental ainda vive dominada pela culpa e, à sua maneira, continua a dar prosseguimento para a forte herança de um catolicismo que prevê a expiação de um pecado perene, irrevogável. Como, então, revoltar-se contra o poder e libertar-se de suas amarras, dada a sua onipresença? A solução para este problema, segundo o autor, está estreitamente relacionada com a constatação da sua origem, ou seja, com a eliminação do corpo onde o poder se inscreve e se dissemina, como um parasita que se confunde com o próprio organismo do qual se alimenta: a linguagem.

Centro de irradiação do poder, porque assertiva e gregária, a língua oprime em sua avidez pela classificação e domina ao encerrar o homem em uma espécie de castelo de marfim às avessas. A saída proposta por Barthes (2002, p. 16): trapacear a língua, penetrar em seu interior e romper o emaranhado de fios que compõem a teia do discurso. A trapaça, por sua vez, só é possível no espaço da literatura, que se caracteriza pela teatralização da língua, por retirar a palavra dos jogos de poder em relação aos quais ela adota uma posição servil. Essa proposta nada mais é do que a

¹ **Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza, Mestrando**
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, Departamento de Arte)
cadusiqueira@uol.com.br

constatação da natureza transgressora e libertadora da literatura, uma vez que ela opera no interior da sede do poder, mas fora das relações de poder.

Interessa-nos, sobretudo, neste breve estudo, refletir sobre a pertinência das reflexões do semiólogo francês na sociedade contemporânea e, mais especificamente, sobre como suas idéias reverberam nas manifestações literárias das últimas décadas do século XX. Considerando que o problema do poder é ideológico, e não apenas político, como afirma o próprio autor, adotaremos um caminho que parte, inicialmente, da análise do conceito de pós-modernidade, levando-se em conta a literatura como manifestação cultural do homem contemporâneo, para, posteriormente, efetuar-se o recorte necessário ao estudo: o olhar sobre a poesia de Ana Cristina Cesar e sobre a (in)adequação de sua voz à geração a que pertence. Duas questões nortearão esse percurso: embora o poder alimentado e manifestado pela língua seja atemporal e não pertença a um espaço definido, é possível observar as suas especificidades no que tange às últimas décadas do século XX? Se a linguagem poética, segundo Barthes, é o espaço do despoder, como Ana Cristina Cesar opera o signo poético a fim de explorar suas potencialidades libertadoras do homem?

2. Moderno, não-moderno, pós-moderno

Ao pensarmos a pós-modernidade como o período em que a automação do ser humano chega ao seu apogeu, em que a massificação e a uniformização das sociedades desintegram as culturas, em que a opressão – em todas as formas de intercâmbio social – e a dominação são efetuadas de maneira agressiva, escancarada, como compreender a literatura pós-moderna? Pensemos, inicialmente, no conceito de pós-modernidade e em suas implicações.

Em primeiro lugar, o prefixo “pós” remete, semanticamente, àquilo que está depois ou após algo e, geralmente, carrega também o significado de superação, do novo que ultrapassa o velho, do que vem em primeiro lugar. No entanto, ao pensarmos no conceito de modernidade e em suas bases, observamos que tal idéia de superação não condiz com a análise do homem a partir da década de 1950. Existe, sim, desenvolvimento e continuidade dos aspectos que caracterizam a modernidade: o capitalismo dá espaço ao neocapitalismo, e a Indústria Cultural, conceito criado por Adorno no início do século passado, torna-se cada vez mais presente ao longo do século XX, desintegrando culturas locais e substituindo-as por uma cultura integrada, que visa à automação e à dominação das massas.

Esse contexto começa a se estabelecer a partir do final da Segunda Guerra Mundial e tem conseqüências perniciosas nas últimas décadas do século. Nazario (2005), em sua análise sobre a pós-modernidade, apresenta alguns desses efeitos, dentre eles, o subjetivismo e o hedonismo desenfreado. Citando Maffesoli, Nazario (2005, p. 45) critica a posição de certos intelectuais que defendem a maneira como a sociedade está organizada na atualidade e os valores do homem contemporâneo. Em primeiro lugar, menciona a imprecisão desses autores, uma vez que eles negam a possibilidade de uma força intelectual que critique essa sociedade. Em segundo lugar, defende que os mesmos estão fundamentando uma estrutura de vida que remonta à barbárie.

O hedonismo, por sua vez, dá origem a outras conseqüências nocivas. Por um lado, a anulação do outro e o fim do homem contemporâneo em si mesmo, como atesta Baudrillard (apud NAZARIO, 2005, p. 47), um dos autores que critica o potencial destrutivo da genética, revelando que o homem passa a gerar clones de si mesmo, destituindo, dentre outras coisas, o ser de seu poder reprodutivo e causando o fim do corpo e a anulação do outro. Por outro lado, a busca da espetacularização pelas massas, relacionada com a *performance* e o desempenho da sociedade pós-moderna, inspirada pelo poder da tecnociência.

Todas essas considerações acerca da sociedade pós-moderna podem não só esclarecer o desfecho da aventura humana no século XX, mas também iluminar nossos primeiros passos no novo milênio, no entanto é necessário considerá-las levando em conta o fenômeno literário, objeto deste estudo. Em primeiro lugar, observemos as novas posturas apresentadas por escritores e leitores da segunda metade do século XX.

Quanto à literatura pós-moderna – nesse caso trata-se de discutir o pós-modernismo como fenômeno cultural da pós-modernidade –, torna-se extremamente difícil dissociá-la do modernismo. Perrone-Moisés (1998, p. 183-184), em sua análise sobre as “altas literaturas”, destaca uma variedade de imprecisões por parte da crítica do pós-modernismo e enfatiza a presença de traços muito semelhantes entre esses dois períodos. A conclusão a que chega a autora é a de que os aspectos que caracterizam o modernismo – experimentação de linguagem, a busca do novo, relação com a tradição, leitura sincrônica do passado, utopia, afirmação do estético, plurissignificação – hoje estão diluídos. O pós-modernismo, por sua vez, não é facilmente definido, pois é heterogêneo e indeterminado, além de estar acontecendo neste momento. Ele, na realidade, não se distingue de maneira evidente do modernismo e de suas raízes, pois constitui-se da saturação dos princípios que movem a literatura moderna.

É evidente que essas reflexões revelam a proximidade entre modernismo e pós-modernismo e a impossibilidade de se apresentar claramente uma diferença entre ambos. Entretanto, uma análise mais detalhada a respeito do olhar moderno sobre a poesia e de suas especificidades talvez nos ajude a compreender melhor a escritura moderna e diferenciá-la daquilo que não se enquadra no moderno. Para isso, valer-nos-emos do estudo de Alberto Pimenta (1978) sobre a poesia, em especial a moderna.

Segundo Pimenta (1978, p. 74), o que diferencia a poesia moderna da não-moderna é a prevalência de uma postura estética em relação a uma postura poetológica, tradicional. Em outras palavras, trata-se, na poesia moderna, de se destacar, no nível da intencionalidade do texto, a despragmatização² da palavra poética, capaz de abrir “as portas a novos tipos concretos de expressão”, tipos esses que não estão, como na poesia não-moderna, relacionados ou subjugados aos conceitos de realidade de uma determinada época. O grau da perda da função referencial da língua define, conforme o autor, o abismo existente entre a poesia moderna e a não-moderna. Pimenta defende que, na poesia não-moderna, há sempre uma equivalência entre um “determinado conceito de realidade e o modo de a exprimir”. Isso significa dizer que, embora se verifique em poetas não-modernos a índole despragmatizadora da palavra poética, em suas produções essa faculdade acaba se voltando sempre aos aspectos pragmatizantes do período em que se situam.

No poesia moderna, entretanto, ocorre uma mudança de visão, que passaria a abarcar um **horizonte estético**. Ao estabelecer a oposição entre função estética e função referencial, Pimenta (1978) apropria-se da teoria jakobsoniana das funções da linguagem: a função referencial, centrada no contexto ou referente “apreensível pelo destinatário” (JAKOBSON, 2003, p. 123), predomina em quase todos os atos de comunicação verbal, enquanto a função poética ou estética debruça-se sobre a própria mensagem e compreende o caminho do signo lingüístico em direção ao próprio signo, ou melhor, à realidade dada e criada no próprio signo, e não a uma realidade exterior a ele. Ora, se o horizonte estético defendido por Pimenta (1978) abrange as qualidades do signo enquanto signo, e não do signo em relação a um referente, trata-se de evidenciar a sua corporalidade, a sua sensorialidade: a sua natureza gráfica, fonológica, imagética. Aponta-se, então, para a concretude sensória do signo, a única via capaz de permitir ao homem tocar o real em sua pluridimensionalidade. Daí o caráter transgressor da despragmatização identificada na poesia moderna. Não nos esqueçamos, todavia, de que, longe de tentar engessar diacronicamente as manifestações literárias mediante uma periodização histórica, Pimenta (1978) alerta para diferentes maneiras de o poeta se colocar diante da língua, mais propriamente da língua da poesia, por isso acreditamos na possibilidade de se adotar uma leitura moderna, levando em conta o horizonte estético de possibilidades, sobre um texto não necessariamente situado nos limites históricos do modernismo.

² O conceito de despragmatização – central na teoria elaborada por Pimenta (1978, p.59-60), uma vez que constitui a essência da linguagem poética – está relacionado com o caráter não-referencial e não-convencional do signo poético. Trata-se da “perda” do “transcendentalismo semântico” e da função referencial do signo lingüístico que caracterizam o uso corriqueiro e prosaico da língua.

Com base nessas reflexões, a inquietação que motivou o questionamento em torno da relação entre a poesia pós-moderna e a moderna parece dar lugar a uma possível distinção entre essas duas formas de manifestação poética, distinção essa que não obedece a fatores cronológicos ou históricos, mas que revela diferentes percursos poéticos elaborados ao longo do século XX. Se adotarmos as considerações extremamente pertinentes de Pimenta (1978) sobre a poesia moderna e sua força despragmatizadora inserida em um horizonte estético, torna-se evidente, no caso da poesia brasileira, a inclusão, nessa categoria, de uma linhagem que abarca os experimentos da Semana de 22, a voz precisa e rigorosa de João Cabral de Melo Neto e os radicalismos da Poesia Concreta e de seus herdeiros. No entanto, ao pensarmos na geração de 70 em sua vertente mais expressiva, a carioca, o horizonte poetológico torna-se mais evidente.

A denominação “poesia marginal”, freqüentemente empregada para se referir à produção poética da década de 1970, não é precisa o bastante para definir a poesia desse período. Sem dúvida, a relação entre o poeta e a sociedade é completamente transformada; subverte-se também o caminho traçado entre o texto poético e o leitor, uma vez que a mediação é realizada pelo próprio autor do poema: lembremo-nos de que, nesse período, os próprios poetas editavam seus livros-brochura em mimeógrafo e os distribuíam nas ruas e nas entradas de teatros, cinemas, bares e cafés. No entanto, se o poeta é marginal, o mesmo não se pode afirmar sobre a sua poesia. Considerando aqueles escritores que, de alguma forma, sobressaíram na época, verifica-se uma grande diversidade de vozes; mesmo entre os considerados modelos de referência há forte desigualdade. Impossível deixar de destacar, por exemplo, a distância que se revela entre as singularidades da dicção repleta de ironia e herdeira direta do poema-piada de Oswald de Andrade de autores como Chacal, um dos nomes mais incensados do período, e a escritura de Francisco Alvim, influenciado, por sua vez, pelo lirismo de Drummond.

Dessa forma, questiona-se a existência de um movimento literário que abranja a produção poética dos anos 70. Ocorre que alguns críticos, como Ítalo Moriconi, Heloisa Buarque de Hollanda e Cacaso, buscaram sistematizar aquela produção, traçando alguns parâmetros que englobassem toda a poesia realizada no momento e que fornecessem uma solução para o paradigma cabralino-concretista, vigente até então. Recorreu-se ao uso freqüente do coloquialismo, identificado como resgate do Modernismo de 22, e à insistente idéia de que a poesia, para a geração mimeógrafo, era igual à vida. Em relação à linguagem coloquial, realmente ela é empregada pelos autores, mas não basta essa constatação para se comprovar o surgimento de um movimento literário. Ademais, examinando-se com mais atenção os “poemas marginais”, verificam-se influências da Poesia Concreta e de outras vanguardas dos anos 50 e 60 mesmo entre aqueles considerados expoentes da época. A essência do movimento estaria situada, então, na equação “poesia=vida”, tão aludida pelos teóricos citados. No entanto, é exatamente nessa crença ingênua que reside a fragilidade dessa poesia.

Aceitar a afirmação de que, ao se fazer poesia, vive-se ou vice-versa, significa desprezar não só a trajetória percorrida pela lírica desde o século XIX até a segunda metade do século XX, mas também o caráter despragmatizante da linguagem poética e sua força verdadeiramente transgressora. Isso porque, no lirismo moderno, não há mais espaço para a experiência vivida pelo eu lírico. Despersonalizado, esse sujeito da enunciação opera a língua a partir ou dos atos de transformação por ele realizados, ou até mesmo de uma forma alternativa, “irreal”, de perceber algo. Da experiência romântica do poeta, passa-se à polifonia. Sendo assim, o problema em se adotar a justificativa que iguala o ato de criação poético à experiência do próprio poeta reside no consentimento de uma noção já desgastada de poesia. Seria necessário, então, verificar a concretização de um processo lírico específico mediante a manipulação da linguagem pelo poeta a fim de se reconhecer um movimento literário que não se caracterizasse pela simples retomada de vícios oriundos do Romantismo. No entanto, o exame da produção “marginal” dos anos 70 aponta necessariamente para dois caminhos: um que reforça a ocorrência de um solipsismo exacerbado e inconseqüente e outro que indica a apropriação de experimentos vanguardistas. Ora, trata-se, portanto, da distinção apontada por Pimenta (1978): de um lado, a poesia não-moderna, que acaba

reforçando a índole pragmatizante da língua no lugar de despragmatizá-la; de outro, a poesia moderna, com sua força transformadora, livrando o homem dos mecanismos automatizantes e opressivos da língua.

Logo, longe de se estabelecer de maneira definitiva “a favor” ou “contra” a corrente moderna/modernista da literatura, a poesia pós-moderna – se tomarmos como *corpus* de estudo a produção da década de 1970 – caracterizar-se-ia, então, de um ponto de vista estético, pela tensão existente entre as duas forças apontadas: uma, pragmatizante e conservadora, outra, despragmatizante e transformadora. Para melhor compreender essas considerações, entretanto, é imprescindível observar no texto literário como se manifestam essas forças. Não por acaso, a voz de Ana Cristina Cesar – e o jogo de sedução operado no interior do seu texto – coloca-se como representante legítima dessa linhagem transgressora da poesia.

3. Ana C.: um olhar estetizante

Jogo de sedução encenado no interior do texto poético: assim se revela a escritura de Ana Cristina Cesar, poeta de várias faces, todas elas irradiando uma voz transgressora e (des)poderosa. Embora mantenha laços com a poesia marginal, alça vôos mais altos, na medida em que revela, de maneira perspicaz, questões que tocam a realidade do homem pós-moderno, como o subjetivismo e o hedonismo, e que transcendem esse contexto, como a tessitura dos relacionamentos humanos. Na contramão do discurso panfletário que dominou a poesia brasileira ao longo do período da ditadura militar, Ana C. buscou desconstruir toda e qualquer noção de identidade passível de ser encontrada no texto poético: o que é o outro, o que sou eu, como me definir a partir apenas da minha subjetividade, se dependendo do outro e me subjugo a ele – esses são alguns dos problemas caros à sua produção.

Como porta de entrada à poesia de Ana C., um breve poema de **A teus pés** nos permite fisgar alguns traços singulares:

te livrando:

castillo de alusiones
forest of mirrors

anjo
que extermina
a dor
(p. 60)³

Vários críticos já se ocuparam desse texto, dentre eles Camargo (2003, p. 143), que faz da leitura do poema o ponto de partida para a análise das práticas intertextuais na obra da poeta. Chamando a atenção sobre a natureza palimpséstica da poesia de Ana C. – castelo de alusões/ilusões que compõem o poema – e iluminando a ambigüidade da última estrofe – “será o anjo bíblico, ou o ‘Anjo exterminador’, de Buñuel, que a todos aprisiona (...)?” –, a autora situa o texto da poeta bem de acordo com a teoria do pastiche pós-moderno. No entanto, um pastiche provido de originalidade, consciente de sua natureza e de seu propósito: o de revelar a impossibilidade do novo.

Complementando a leitura de Camargo (2003), podemos atentar mais demoradamente à segunda estrofe. Castelo de alusões: impressa em outra língua – não nos esqueçamos de que a língua, mais do que um código, determina a identidade cultural do falante –, a metáfora sugere a

³ Os poemas de Ana Cristina Cesar, quando não devidamente indicados, pertencem ao volume **A teus pés** – que foi editado em 1982 e reúne as obras **A teus pés**, **Cenas de Abril**, **Correspondência completa** e **Luvras de pelica** – e serão mencionadas apenas as páginas.

intertextualidade na poesia de Ana Cristina. “Forest of mirrors”, a floresta de espelhos por meio da qual os vários autores estão refletidos e as imagens fictícias da autobiografia são elaboradas. Os espelhos – espalhados caoticamente e naturalmente pelo espaço da página – não só materializam o processo intertextual em Ana C., no qual o texto original e a cópia se confundem e obscurecem o limite entre original e cópia, mas também revelam a relação entre esse processo e um outro traço da escritura da poeta: o olhar sobre si mesmo, a busca pela identidade da autora e da mulher Ana Cristina, afinal, nada mais natural do que o olhar feminino lançado sobre o espelho. Trata-se, então, de uma imagem poética que, dirigindo-se para o próprio poema (um jogo de espelhos), encontra o leitor e livra-o da dor: a dor provocada pelo olhar sobre si mesmo e pela constatação de não se perceber original ou cópia; a dor que o poema alivia ao mesmo tempo em que a provoca.

Traça-se, dessa forma, um breve recado ao leitor, contendo as principais inquietações da autora: a impossibilidade de elaboração de um discurso novo, original; o ato, enganoso, porque improvável, de se auto-inscrever no poema; o constante deslocamento do poema para o outro.

Em um de seus vários textos em forma de diário, “Meia-noite, 16 de junho”, o problema da confissão da intimidade é encenado e desnudado:

Meia-noite, 16 de junho

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. Daqui do meio sinto cara afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó. A matilha de Londres caça minha maldade pueril, cândida sedução que dá e toma e então exige respeito, madame javali. Não suporto perfumes. Vasculho com o nariz o terno dele. Ar de Mía Farrow, translúcida. O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó. As noivas que preparei, amadas, brancas. Filhas do horror da noite, estalando de novas, tontas de buquês. Tão triste quando extermina, doce, insone, meu amor.
(p. 107)

Alguém às voltas com indagações pessoais: é essa a imagem que o leitor, à primeira vista, identifica no texto. Pode-se, inclusive, arriscar um breve esboço dessa voz: uma escritora ansiosa, em crise com sua produção (“Não volto às letras”), com sua “função social” (“Não milito mais”), atormentada pelo ciúme (“Vasculho com o nariz o terno dele. (...) / O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato / que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó”) e pela frustração frente ao amor sonhado (“As noivas que preparei, amadas, brancas”). Nada mais, entretanto, pode-se dizer a respeito desse eu que se expõe no texto. Seria a própria autora que, em momento de angústia, busca no diário uma forma de externar suas aflições? Frente a saliências que remetem a um tom tão confessional, intimista, por que não acreditar que se trata de pura subjetividade, de necessidade, por parte da autora, de expor sua vida, nos moldes da poesia de sua geração?

Uma possível resposta a essa questão encontra-se na intencionalidade do texto: a materialização dos gêneros carta e diário na poesia. Em depoimento de 1983 a alunos do curso “Literatura de mulheres no Brasil”, Ana Cristina (1999) comenta esse aspecto, muito presente em sua obra. Primeiramente, a autora afirma que o diário e as correspondências, historicamente, são produções fundamentalmente femininas, pois foi por meio delas que as mulheres começaram a escrever. A elas não era permitido expressar-se publicamente e, por isso, atinham sua escrita à esfera do familiar e da intimidade. Atenta à caracterização do gênero epistolar, Cesar (1999, p. 257) observa que ao se escrever cartas não se faz literatura, mas procura-se “mobilizar alguém”. Mesmo quando o autor da carta escreve sobre suas intimidades, prioriza-se o destinatário: “é alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas”. O diário apresenta essas mesmas características: não havendo um destinatário real ou um interlocutor com quem o autor

possa comunicar-se, cria-se um confidente imaginário, o “querido diário”. A diferença entre os dois gêneros está na concretude do interlocutor: maior no primeiro e inexistente no segundo.

Já na literatura, a questão é totalmente inversa. É impossível saber para quem se escreve. Mesmo que sinta a necessidade de mobilizar alguém, o autor não é capaz de definir quem seria seu interlocutor. Mesmo que haja uma pessoa em vista nas intenções do poeta, “esse alguém se perde de certa forma” (CESAR, 1999, p. 258).

Está lançada a arma que Ana C. maneja com ardil: seu texto-armadilha, como forma de mobilização do leitor. É essa a chave para se compreender a poesia falsamente confessional da autora. No espaço cênico da página em branco, a poeta teatraliza os diários e as cartas e seduz o leitor: este, ao entrar em contato com um texto falsamente solipsista, passa a indagar-se sobre seu papel no ato da leitura e sobre sua relação com o autor do texto.

Em outro pequeno poema de **A teus pés**, “Noite carioca”, observa-se novamente esse jogo de sedução:

Noite carioca

Díálogo de surdos, não: amistoso no frio.
Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento
a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum
segredo.
(p. 42)

No primeiro verso, uma antítese: o “Díálogo de surdos”, revelador da incapacidade de comunicação entre os interlocutores, opondo-se ao “amistoso no frio”, que, invertendo o sentido inicialmente apresentado, surpreende pela possibilidade do contato, da intimidade. Os versos seguintes sugerem uma circunstância perigosa, “atravanco na contramão”, que se transforma em algo desejável: “suspiros no contrafluxo”. O último período do poema, por sua vez, é marcante: “Te apresento / a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum / segredo”. Novamente a antítese: a descrição da mulher opondo-se à noção de contrafluxo, de contramão, sugestiva de um jogo de sedução entre aquela que, ao mesmo tempo em que impressiona e se apresenta desejável, afirma-se discreta e comum. Puro artifício do desejo.

O poema guarda também, em sua construção aparentemente coloquial, uma elaboração sintática que desvela o contato entre leitor e autora, materializado no texto. Dirigindo-se ao leitor (“te apresento”), o sujeito lírico introduz alguém (“a mulher mais discreta do mundo”) – uma maneira de se referir a si mesmo pela terceira pessoa –, para, em seguida, referir-se novamente a esse alguém por meio de um pronome demonstrativo, “essa”, que geralmente, em uma conversa, expressa algo que está mais próximo do ouvinte do que do falante. Ana C. constrói, dessa forma, a imagem da travessia lírica de si mesma até seu interlocutor, o leitor, mobilizando-o.

Observa-se, portanto, no texto de Ana C., não uma postura pragmatizante, mas sim um discurso que reflete: sobre o poder da língua; sobre a literatura – será ela realmente o espaço do despoder? –; e sobre a condição do homem, ser submetido aos seus próprios desejos. Ironicamente, a autora afirma a possibilidade do contato físico do leitor com o seu texto, embora revele também sua impossibilidade. Trata-se de um exemplo emblemático de poeta que se vale das potencialidades eróticas da relação texto-leitor para apontar a sua submissão ao poder, seja ele o poder da palavra ou o poder inscrito, pela palavra, em uma relação amorosa.

Encenando essa sedução no texto, a poeta quer tornar real algo impossível: o contato entre leitor e autor. Por meio de metáforas e da elaboração de imagens visuais, Ana C. inventa suas máscaras confessionais e torna concreto o desejo de despragmatização impresso na poesia moderna: retira o leitor de uma postura passiva, automatizada frente ao texto, desestabilizando-o. Um fragmento de “Fogo do final”, poema que encerra **A teus pés**, revela essa estratégia da autora:

(...)

Não precisa responder.
 Envelopes de jasmim.
 Amizade nova com o carteiro do Brasil.
 Cartões-postais escolhidos dedo a dedo.
 No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou
 aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais.
 É para você que escrevo, hipócrita.
 Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades
 nos ouvidos, no último momento.
 Me joga aos teus pés inteiramente grata.
 (...)

(p. 81)

A imagem da carta – o carteiro, os envelopes, os cartões postais – já sugerem que o texto está endereçado exclusivamente para um “tu”. O leitor, dessa forma, encontra um impasse: pode assumir para si mesmo o conteúdo do envelope-poema ou simplesmente colocar-se como um terceiro, que invade o espaço íntimo da correspondência alheia. “No verso” – do poema? Do cartão postal? –, a tentativa de mobilizar o interlocutor evidencia a necessidade, por parte do eu lírico, de se afirmar como sujeito: clama pelo leitor (“atenção, estás falando para mim, sou eu que estou / aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais”; “sou eu que te seguro os ombros e grito verdades / nos ouvidos, no último momento”) e, numa medida desesperada, joga-se aos seus pés. Ademais, um olhar menos desavisado percebe, nos últimos versos, ecos de outras vozes poéticas que invadem o texto: Baudelaire (1975, p. 06) - “Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!” - e Walt Whitman (1982, p. 611):

Camerado, this is no book,
 Who touches this touches a man,
 (Is it night? are we here together alone?)
 It is I you hold and who holds you,
 I spring from the pages into your arms- deacease calls me forth.

Por meio do apelo desses autores aos seu leitores, Ana Cristina cria sua própria encenação, mas uma encenação que revela a impossibilidade de um gesto primordial, absolutamente original: apela para a hipocrisia de quem folheia a página, para o contato físico e, finalmente, joga-se aos pés do leitor, como última medida para enfrentar a distância percorrida até ele.

É necessário, porém, destacar que mesmo nos textos em que não se realiza concretamente, no seu interior, o contato íntimo entre poeta e leitor, há sempre lugar para o desejo de mobilização do outro. Ocorre que, ao invés de inserir o leitor como uma espécie de personagem do espaço cênico em que se transforma o poema, como nos exemplos anteriores, o eu lírico vale-se do tom confessional para criar a ilusão de intimidade. Vejamos como isso se verifica no poema a seguir:

O tempo fecha.
 Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
 Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não
 largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço
 aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos?
 Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja,
 Não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional.

(p. 38)

Nesse texto, Ana C. parece elaborar um auto-retrato, evidenciando sua encenação, como em um jogo de espelhos em que o objeto é refletido indefinidamente. Embora afirme a incapacidade de se livrar dos acontecimentos biográficos (“Mais do que fiel, oh, tão presa!”), logo apresenta uma faceta excessivamente dramática (“sentida e portuguesa”). Num arroubo de clareza e contundência,

que não esconde, evidentemente, o tom irônico da sentença, o eu lírico feminino afirma: “Não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional”. O impasse entre a profissão de poeta e o impulso da confissão é apresentado pelo sujeito lírico, que acaba por realizar um exercício metalingüístico sobre a poesia da autora. Se fosse possível decompor o processo de criação desse poema, seriam verificados dois planos explorados paralelamente: um que se refere à lamentação do eu lírico – algo como “estou angustiada, pois vivo entre o aprisionamento à minha subjetividade e à necessidade de elaborar uma poesia objetiva” –; e outro que diz respeito à maneira como a autora elabora a linguagem e constrói um eu lírico exagerado, dramático, dissimulado – “Ah que estou sentida e portuguesa”. Mediante uma subjetividade “fingida”, a poeta torna presente a discussão da biografia na poesia.

Finalmente, um texto de **Luvas de pelica** encerra esta breve discussão em torno da poesia de Ana Cristina Cesar, recuperando, de maneira clara, as reflexões de Pimenta (1978) acerca da índole despragmatizante e estética da poesia moderna:

Que tristeza esta cidade portuária. Subo London Road
de bicicleta e sinto as bochechas pesarem.
Comprei um cartão de avião para Malink – um avião roliço,
tropical, feliz de estar partindo.
Estou vários dias pensando que rumo dar à correspondência.
Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante
(foto muito oblíqua, de lado, olheiras invisíveis na luz azul).
Ou ser repentina e exclamar do avião – não me escreve mais,
suave.
(p. 141)

Trata-se de um dos textos em que a autora parece revelar trechos de uma espécie de diário de viagem, marcadamente pessoal e repleto de lacunas. A cena, composta por diversos fragmentos, revela a situação de partida: a compra da passagem; a promessa de felicidade – uma felicidade tropical, oposta à tristeza da cidade inglesa –; a lembrança da correspondência. Essa lembrança é essencial no texto: embora planeje a fuga, o eu lírico não é capaz de escapar totalmente, pois a possibilidade de continuar recebendo suas cartas o desequilibra, afinal não é possível abandonar a correspondência.

Além da encenação construída pela poeta, um verso em especial chama atenção nesse texto: “Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante”. Trata-se, evidentemente, de uma questão muito cara à poeta: frente às duas possibilidades, “os rasgos de Verdade” e o “olhar estetizante”, Ana C. opta pela segunda, pois sabe que, embora teatralize em sua escritura uma relação de interlocução entre autor e leitor, tem consciência da impossibilidade de se concretizar essa relação.

Torna-se evidente, dessa forma, o quão consciente é a escritura de Ana C. em relação à poesia. Ao invés de participar dos experimentos muitas vezes ingênuos de sua geração, que desembocam quase sempre em um exercício de autocontemplação, a poeta os enfrenta corajosamente, valendo-se do material que os caracteriza (a escrita autobiográfica, o coloquialismo, a temática do corpo e da sexualidade) para revelar sua consciência sobre os limites e os deslimites da linguagem poética.

4. Considerações finais

As questões que nortearam este trabalho – a existência de uma poesia pós-moderna, tendo em vista o conceito de despoder vinculado à literatura, e a possibilidade de se considerar Ana Cristina Cesar representante de uma poesia transgressora e trapaceira –, embora não tenham sido esgotadas, apontaram, ao longo destas reflexões, algumas observações relevantes acerca da literatura contemporânea e da escritura de Ana C.

Quanto à poesia denominada pós-moderna, duas considerações são importantes. É evidente a fragilidade do termo pós-moderno ao se analisar a poesia brasileira produzida a partir de meados de 1950. Ainda que seja possível destacar alguns aspectos marcantes em relação a uma sociedade pós-moderna, a existência de uma literatura pós-moderna, que supere e substitua uma vertente moderna, ainda é incerta. No entanto, com base nas reflexões de Pimenta (1978), torna-se evidente que algumas produções da segunda metade do século XX, em particular a chamada poesia marginal, é um exemplo de poesia não-moderna, que foge ao ímpeto estético e absolutamente transgressor do texto moderno.

Esse certamente não é o caso da obra de Ana Cristina Cesar. Apesar de muito próxima dos poetas marginais, Ana C. mergulha no fenômeno literário para extrair dele as potencialidades poéticas de que necessita e pôr a nu questões que transcendem a sua época: o desejo, a impossibilidade de se alcançar o real em sua totalidade, o problema da relação autor-leitor, os limites entre autobiografia e ficção. O texto de Ana Cristina Cesar engana para revelar o engano, seduz para revelar a natureza da sedução, via horizonte estético. Experiência radical com a literatura, sua poesia nega o olhar dominante, valendo-se dele como matéria-prima para sua obra. Um “olhar estetizante”, que só prevê a saída pela própria poesia, mas que sabe correr o risco de permanecer no caminho dessa dominação, desse controle. A dissimulação, em Ana Cristina Cesar, seu jogo de máscaras, prevê a inevitabilidade de se participar do mundo e de seus jogos de ilusão, sem necessariamente subjugar-se a eles. Discurso trapaceiro, como quer Barthes (2002), transgressor, como exige Pimenta (1978), a poesia de Ana C. é pura literatura: viva e afiada, na contramão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Aula**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1975.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. **Atrás dos olhos pardos**: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Ática: Instituto Moreira Salles, 1998.

_____. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso “Literatura de mulheres no Brasil. In: _____. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Ática: Instituto Moreira Salles, 1999. p. 256-273.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: _____. **Lingüística e comunicação**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 118 – 162.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do pós-modernismo. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 23-70.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A modernidade em ruínas. In: _____. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 174-215.

PIMENTA, Alberto. **O silêncio dos poetas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

WHITMAN, Walt. **Complete poetry and collected prose**. 11. ed. New York: Literary Classics of the United States, 1982.