

Ana Cristina César, a arte de ser desdobrável

Larissa Drigo Agostinho¹

*Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.*

ADÉLIA PRADO. *Com licença poética.*

Resumo: Este artigo explora a natureza da enunciação da poeta Ana Cristina na primeira pessoa. Trata-se de buscar definir como seus poemas se localizam num espaço aberto pela escritura que já não é mais tentativa de escrever o eu, mas a abertura para o encontro com o outro. Neste sentido exploramos a sua escrita feminina como exemplo maior da natureza multifacetada de sua lírica, que a poeta define também como gênero ligeiro. A relevância deste artigo está em buscar demonstrar que a expressão lírica de Ana Cristina é própria ao feminino.

Palavras chave: Poesia contemporânea brasileira. Poesia marginal. Prosa do mundo. Gênero ligeiro.

Abstract: This article explores the nature of the enunciation of the poet Ana Cristina in the first person. It is about defining how her poems are located in a space opened by the exercise of writing that is no longer an attempt to write the self or the I but the opening to an encounter with the other. In this sense we explore her feminine writing as the greatest example of the multifaceted nature of her lyrical that the poet also defines as a slight gender. The relevance of this article is to seek to demonstrate that the lyrical expression of Ana Cristina is proper to the feminine.

Keywords: Brazilian contemporary poetry. Marginal poetry. World's prose. Slight gender.

Resumen: Este artículo examina la naturaleza de la enunciación de la poeta Ana Cristina en la primera persona del discurso. Se trata de definir cómo sus poemas son localizados en un espacio abierto por el ejercicio de una escritura que ya no se caracteriza como un intento para escribir el *self*, sino se abre para el encuentro con el otro. En este sentido tratamos su escritura femenina como ejemplo mayor de la naturaleza multifacética de su lírica, la cual es definida por la poeta *género ligero*.

¹ Doutora pela Universidade de Paris IV-Sorbonne (2015). Professora do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica, de São Paulo (PUC-SP).

La relevancia de este artículo está en buscar demostrar que la expresión lírica de Ana Cristina es propia del femenino.

Palabras-clave: Poesía contemporánea brasileña. Poesía marginal. Prosa del mundo. Género ligero.

Introdução

O segundo poema de *Cenas de abril* nos traz a “Primeira lição” (CESAR, 2002, p. 88): “os gêneros da poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.” Apresentar ao leitor, um trecho de manual de crítica literária, transformado em poesia, (porque apresentado como se fosse um poema, no lugar e no espaço onde deveria haver um poema), demonstra a enorme distância entre o discurso da crítica e a poesia. Este deslocamento irônico da crítica para o interior da poesia demonstra que o gênero lírico, este dito “tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal” que nada mais é do que “a linguagem do coração, do amor” pode dificilmente ser explicado, descrito ou mesmo praticado. Ana Cristina parece, neste deslocamento crítico do discurso da própria crítica literária se perguntar se é de fato preciso definir o gênero lírico, como tradução sincera de um sentimento. É possível escrever o que realmente se sente? Mas escrever já não é outra coisa diferente de sentir? É possível com palavras traduzir um sentimento, sem traí-lo, sem transformá-lo em outra coisa? Explicar, descrever, comentar não seria trair o sentimento sincero? Que sinceridade é essa que parece não poder ser escrita, e que é traída a cada palavra? A poesia não seria justamente o processo de escrita em que se trai, se inventa e se modifica o sentimento sincero?

E, no entanto, Ana Cristina não parece, em sua escrita, preocupada com as palavras que poderiam traí-la. Escreve com a certeza de quem parece ter encontrado o tom certo, não para fazer lírica, não para dar voz ao amor, mas para fundar um outro gênero. Por isso, a poeta acrescentou ao pastiche de um pobre manual de crítica literária um outro gênero de literatura, trata-se do gênero que a poeta chama de “ligeiro”. Isso significa que sua poesia não se preocupa exatamente em encontrar esta linguagem do coração que define a lírica. Como quem deixa de lado a nomenclatura, e as normas tradicionais, (o poema nem sequer apresenta todas elas, como se o manual tivesse sido perdido ou parcialmente lido) Ana Cristina abandona as convenções e regras que poderiam limitar o horizonte de sua escrita. Assim a pergunta que devemos nos colocar é: como se constrói este gênero que não é lírico, nem épico, nem satírico, nem didático, mas ligeiro?

Desvios e recuos

A teus pés é um livro de poesia construído essencialmente em torno da entrega amorosa. E que entrega! Desde o título a poeta se declara aos pés de seu amor e de seu leitor, que é colocado na posição daquele a quem se endereçam essas palavras de amor. Muitos poemas apresentam essa estrutura, se endereçam a um “tu”, falam diretamente ao leitor, colocando-o na posição de destinatário, fazendo com que ele compartilhe de uma intimidade que talvez, possa lhe parecer excessiva. Por quê? Ser testemunha de sentimentos que não nos são diretamente endereçados ou que não correspondem com o que realmente desejamos, pode causar um mal-estar. O mal-estar de um amor não

correspondido. Ana Cristina joga e usa deste possível mal-estar que o excesso de proximidade com um outro, que nos é estranho, pode provocar.

Por isso sua escrita não é o espaço onde sentimentos transbordam, mas sim um procedimento ambíguo, onde o dito se desfaz lentamente e se perde na descrição do cenário, no desejo de viajar, na banalidade do cotidiano. O “ritmo seco dos diários” (“18 de fevereiro”, Cenas de abril) distancia enquanto que o sentimento aproxima a poeta do leitor. Da dificuldade de escrever, dar nome e fixar um sentimento surge um mundo ao redor do “eu”, sempre em pedaços, que não clama por ordem, mas fornece a imagem de um tipo de experiência inclassificável, que se deixa ver e sentir no choque e na elaboração de uma distância; choque entre aquela que se entrega e o leitor; distância dos sentimentos desencontrados, que aparece ora em espaço descontínuos, ora em constante movimento. No universo de Ana Cristina tudo está sempre disperso e prestes a se desmanchar.

É muito claro
amor
bateu
pra ficar
nesta varanda descoberta
a anoitecer sobre a cidade
em construção
sobre a pequena constrição
no teu peito
angústia de felicidade
luzes de automóveis
riscando o tempo
canteiro de obras
em repouso
recuo súbito da trama
(CESAR, 2002, p. 62)

Quando o amor aparece, tão claramente, tudo o que se pode nomear está fora do “eu”, a varanda, a noite, a construção que evoca uma história que talvez, esteja prestes a começar. A “angústia de felicidade” cintila nos faróis. De repente, a construção já não é mais o começo de uma nova história, “em repouso”, ela agora anuncia um “recoo súbito da trama”.

A força de um sentimento “claro” parece se atenuar no cenário em que se reflete, até que a felicidade se torna uma “construção”, angústia. Este amor “que bateu pra ficar” que aparece aqui no seu começo, cintilando e explodindo suas possibilidades infinitas, que parece “muito claro”, mesmo este amor, que aparece em toda a sua força, imaculado, ainda em construção, parece suavemente, delicadamente, se desmanchar. E este processo quase passa imperceptível, não fosse o suspense final que parece suspender todo o possível que se realizaria: “recoo súbito da trama”.

O próximo poema recomeça a história de um amor que parece só ter começo, como se o poema fosse o espaço privilegiado em que as potencialidades do futuro podem ser examinadas em todas as suas particularidades:

Quando entre nós só havia
uma carta certa
a correspondência
completa
o trem os trilhos
a janela aberta
uma certa paisagem
sem pedras ou
sobressaltos
meu salto alto
em equilíbrio
o copo d’água
a espera do café
(CESAR, 2002, p. 63)

A correspondência completa de dois desejos que se encontram coloca todo o cenário em movimento. É uma história que começa, a vida que se desenrola, se desdobra e contamina tudo ao seu redor: o movimento do trem, a janela aberta para o mundo lá fora, a paisagem que não tem sobressaltos ou pedras e que permite o salto, bem alto, que não deixa o “eu” se perder mais permite o equilíbrio. E eis que, mais uma vez, de repente, um recuo. As possibilidades de uma nova vida, o possível começo de uma nova história, dá lugar a uma imagem “interior”, justamente o interior da casa. Assim se produz um corte, uma ruptura, uma redução do horizonte, que passa da paisagem para o copo d’água. Como se as possibilidades infinitas desta história “completa” se reduzissem. Recuamos para o interior, este “o copo d’água/ a espera do café” parece contradizer a imagem de completude que dá início ao poema. Aqui há falta, ou melhor, há espera. E, no entanto, não podemos dizer se esta é simplesmente a doce imagem de um amanhecer completo onde dois se encontram ou a uma “imagem” do “eu” que subitamente se depara com a espera, a espera de outro, não mais presente, que a completaria.

Nestes dois casos o poema entra em movimento a partir de um anúncio. O sentimento é apenas anunciado, ou basta que ele passe para o papel para desencadear uma série de deslocamentos. O ritmo se transforma, frequentemente ele acelera porque o “eu” se dispersa. Ocorre, de repente, uma passagem, uma mudança de foco, um deslocamento espacial e temporal, uma transformação no cenário. Do “eu”, seus sentimentos, suas angústias, passamos rapidamente para a paisagem exterior, que não apenas reflete as angústias e o desejo do “eu”, mas que o multiplica sempre, o transforma, angústias e desejos

aparecem cintilando nos faróis, correndo nos trilhos de trem. Este é um dos procedimentos que Ana Cristina mais utiliza para criar uma lírica única. Uma lírica ligeira, onde se trata de mimetizar o processo através do qual o sentimento se transfigura ao passar para o papel. Neste processo não há perdas, mas a construção de uma outra poesia, que não se preocupa com a autenticidade do sentimento, mas com os acontecimentos que a própria escrita pode criar. Ou seja, há toda uma poesia escondida no processo de transfiguração do sentimento que um poeta procura escrever. Ao tentar escrever um certo sentimento, algo novo se cria, uma possibilidade, a possibilidade de uma história que só pode acontecer quando o sentimento se transforma, quando a escrita abre espaço para o que está fora do “eu”, quando as palavras escrevem uma história que lhes é própria e que se tece a partir dos desencontros entre o “eu” e os seus próprios desejos.

No poema abaixo não é mais o sentimento que se transfigura ao ser exposto, mas a exposição do corpo, que desencadeia um processo de deslocamento, onde o excesso de proximidade é lentamente atenuado pela intromissão de banalidades da vida cotidiana.

ARPEJOS

1

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

2

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

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata
(CESAR, 2002, p.96)

Frustra-se o leitor que espera explicações sobre a “coceira”. Mas se acalma aquele que percebe que a exposição demasiada, brusca e tão direta (somos convidados a examinar o dito hímen, numa proximidade excessiva quase médica que faz do corpo não mais espaço de prazer, mas objeto de exposição), dá lugar às necessidades e projetos da vida ordinária.

Que uma mulher *fale* em literatura, já não espanta um leitor dos anos 70 e 80 que conheceu Clarice, Hilda Hilst, Cora Coralina, Cecília Meireles. Mas uma mulher, que fala enquanto tal, expõe seus amores e seu corpo, desta maneira, é coisa inédita. E pode mesmo deixar perplexos alguns leitores (alguns foram buscar em Mallarmé e Derrida a explicação para a presença do hímen no poema²). Mas toda esta

2 “O hímen encontra-se numa categoria de permanecer ‘entre’ o dentro e o fora do corpo da mulher. Jaques Derrida em *La Dissémination* (1972), utiliza o hímen como metáfora do enjambement, numa análise do poema “Quant au Livre”, de Mallarmé (1995): “[...]portanto imagem sem modelo, nem imagem nem modelo, meio (ao meio: entre, nem/nem; e meio: elemento, éter, conjunto, mídia).” (DERRIDA, 1972, p. 239). O enjambement é a dobra do poema, é a categoria que permanece no “entre”. Cita-se um trecho do poema de Mallarmé (1995) analisado por Derrida: “A dobra virgem do livro nesse instante, pronta para o sacrifício, revela o sangramento vermelho de fatia do stomos antigos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse, apesar desse gesto bárbaro, como antes nos damos conta do ato de posse: quando ela se fará na participação, do livro tomado, levado daqui, de lá, aos ares de descoberto tal como um enigma – quase rarefeito por si. As dobras perpetuarão uma mácula intacta que convida pronta a abrir e a fechar a folha, de acordo com o mestre” (MALLARMÉ apud TRAVESSIA, 1995, p. 215). Sobre essa questão, cita-se, aqui, o pensamento de Raul Antelo (2003), que realizou um estudo sobre a reflexão de Derrida sobre o hímen: “Além disso, de acordo com Derrida, ainda quanto à analogia entre livro e leque, este se apresentaria como tela protetora indicadora da virgindade ou película entre o dentro e o fora do corpo da mulher, assemelhando-se ainda à cartilagem de certos peixes ou às asas de certos insetos ou bichos que, como aranhas, urdem uma rede, uma obra, um texto” (ANTELO, 2003, p. 40).

proximidade com o corpo da poeta vai se diluindo até ela declarar que se dedicará à leitura.

Assim a poeta responde com frieza calculada, toma distância do leitor, abandona o poema, deixa de lado a escrita. Esta escrita de si que não somente é feita pelo corpo, mas busca ir além do próprio corpo, um ir além que se faz num processo de dissolução, esfacelamento e multiplicação do eu. Não se trata de buscar uma transcendência ou razão última que justifique ou console, pois pedalar “de maneira insensata” só é possível quando aparece como resto decalcado de possibilidades e frustrações demoradamente elaboradas. Assim se dilui o corpo, a intimidade quase parece uma farsa uma ficção que pode se desmanchar, e de fato se desmancha, quando passa a ser simples leitura. Quando o corpo dá lugar à contemplação fria, o sentimento se esvai, o corpo se desfaz, e nova inversão é possível: “pedalar de maneira insensata”. A dissolução do eu não é o fim ou a impossibilidade de expressão; é a celebração daquilo sobre o qual não podemos falar, só sentir. O paradoxo é que precisamos justamente da escrita para ter essa experiência, para descobrir o que é de outra ordem, o que não é da ordem do que se escreve, mas do sentimento:

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, 2002: p. 89)

O sangue não jorra das feridas do coração, é apenas um “filete”, na boca, com o qual a língua escreve o que se perdeu do corpo, do “eu”, e o que se desprende, suavemente do corpo do próprio poema. Pois o eu, o corpo, o poema escrevem um do outro o que sobrou de tudo o que

poderia ter sido. O corpo tem do eu muito mais do que a linguagem permite que se escreva, e o eu tem do corpo o que a linguagem não cessa de negar. No corpo do poema se encontram o que o eu não é capaz de dizer, uma combinação do que foi, o que sobrou do que poderia ter sido e um espaço onde mais uma vez, se afirma a possibilidade de que tudo pode ser diferente. No poema só se escreve esta diferença que torna possível e legítima um outro mundo.

Biografia. Mulher

Já no primeiro poema de *A teus pés* lemos o anúncio:

Autobiografia. Não, biografia.
Mulher
(CESAR, 2002, p. 35)

Não se trata de escrever a própria vida, como se esta fosse única e singular, mas escrever a vida, toda ela. Vida que, nesse caso, é a de uma mulher. Primeiro “muito sentimental” depois “pouco sentimental”.

Se a poeta “pensa no amor de hoje que sempre dura menos que o seu/ amor de ontem” é sabendo que “estas são ideias bem comuns”, mas ainda assim se arrisca a contar, a escrever a sua vida, pois sabe que a afirmação “Esta é minha vida”, é uma travessia, “Atravessa a ponte”. A vida é travessia, ou seja, só um convite à viagem, convite a escrever a vida, uma vida qualquer que já não é mais de ninguém quando do outro lado do livro há um estranho. A vida escrita se perde quando é lida porque o leitor encontra no papel outra coisa que a que o autor quis escrever. Escrever só oferece uma garantia: a mudança, escrever é colocar a vida em movimento e assim transformá-la, fazê-la, criá-la.

Esta escrita da vida se faz como “jazz do coração”, afinal já compreendemos não há “automatismo”. E quando Ana Cristina escreve, quando este “eu”³ nos fala, ele se escreve no plural, sempre com desvios, recuos e súbitos acontecimentos. O sentimento quando muda se multiplica, cria um outro mundo, um mundo aberto para outros possíveis, para a possibilidade da mudança, do deslocamento.

Um belo exemplo de como Ana Cristina faz da feminilidade um recurso e espaço de expressão, dissolução e reinvenção ilimitada do “eu” lírico é:

SAMBA-CANÇÃO

Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone – taí,
eu fiz tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhado na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica,
e um dia emburrei-me,
vali-me de medidas
(era uma estratégia),
fiz comércio, avara,
embora um pouco burra,
porque inteligente me punha
logo rubra, ou ao contrário, cara
pálida que desconhece
o próprio cor-de-rosa,
a tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...
(CESAR, 2002, p. 72)

3 Ver SÜSSEKIND, Flora. Até segunda ordem não me risque nada – os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

Os poemas foram perdidos porque tempo demais foi gasto, ao telefone, ouvindo outros poemas. E não foi só isso. Tempo demais foi gasto na tentativa de agradar, de conquistar o desejo de um outro. Aproximar-se do outro aqui significa desdobrar-se, multiplicar-se, fazer-se muitas.

Mas para poder descrever o que esta voz feminina confessa aos seus leitores, seria preciso encontrar um termo adequado. Eis aqui um grande problema. Eis aqui o problema que fez surgir uma escrita como a de Ana Cristina. Como descrever a operação que se dá aqui neste poema? Que voz é essa que nos fala e não cessa de se multiplicar? Em primeiro lugar é preciso constatar que não há lugar para ela no interior da gramática ou da teoria da poesia lírica. Explico? Devo descrever esta voz, este “eu” que nos dirige a palavra, como “eu” lírico”? Devo dizer a poeta? Se escolher a primeira opção traio a verdade, e violo a gramática. Não se trata de um “eu” no masculino, mas de um “eu” feminino. Mas “eu”, como todos os substantivos da língua portuguesa, tem gênero, e é masculino. Se escolher a segunda opção traio a teoria literária. Sei que Ana Cristina Cruz César, filha de Waldo Aranha Lenz Cesar e Maria Luiza Cesar não é a “pessoa” que neste poema nos conta suas artimanhas fracassadas de sedução. Justamente por isso a teoria criou o termo “eu lírico”; talvez porque na história da literatura raríssimas vezes, até o século XX nos deparamos com “eus” femininos. Talvez por isso, não há, nos manuais de teoria literária, um termo no feminino para designar a voz que nos interpela aqui. Talvez porque ela seja de fato diferente, única.

A questão deste poema é justamente essa, como uma mulher se torna sujeito de seu desejo e o enuncia? Sujeito é também, como “eu

lírico”, uma palavra no masculino. Eis a pergunta que nos cabe: pode uma mulher ser sujeito de seu próprio desejo ou isto é privilégio dos homens, dos sujeitos?

Para respondermos esta pergunta, observemos como aqui, neste poema, a poeta nos descreve suas estratégias para conquistar aquele que deseja. Ela declara ter feito tudo, “tudo pra você gostar”. Você evidentemente se aplica ao outro, aquele que a poeta deseja, mas também ao seu leitor que ela procura agradar, se desdobrando e se multiplicando em vozes das mais diversas. Foi “mulher vulgar”, “meia-bruxa”, “meia-fera”. Foi também irônica, com “risinho modernista”, ou seja, valendo-se de humor como os poetas de outrora, mas para dizer outra coisa, para falar de amor (de verdade?) o que torna a referência igualmente irônica, pois pressupõe que o humor modernista agradaria o leitor. Foi também “malandra”, “bicha”, “viada”, foi “vândala”. E por ter sido tantas, pode dizer que foi, sobretudo, “maquiavélica”, pois usou de estratégias, de muitas, diversas, entre elas, fez-se “avara”.

Mentiu porque se recusou quando na verdade, queria. Teve de ser “um pouco burra” para não corar e desvelar seus estratagemas: “vali-me de medidas” / “(era uma estratégia)”. O parêntese explicativo só reforça a ironia desta adoção de “medidas”. Pois todo o poema não fez outra coisa a não ser descrever estratégias. Como tudo aqui é estratégia, é também evidentemente estratégico “valer-se de medidas” (não seria necessário nenhuma explicação), pois todas as formas através das quais ela se mostra, todas as definições, determinações, e adjetivos que possa se atribuir, são e serão sempre provisórios ou, melhor dizendo, fictícios.

O exercício extravagante e maquiavélico poderia ter valido a glória (Literária? Prêmios?), mas talvez fosse tudo apenas pelo “carinho”. Será? Talvez haja neste comportamento um pequeno delírio

extravagante, desejo de glória, ousadia de quem deseja acreditar que seu desejo quando satisfeito é reconhecimento, e reconhecimento é sagrado, divino, para além do humano, promessa de ascensão, elevação: glória!

Gostaríamos de demonstrar que este exercício da poeta, em que ela se multiplica e faz-se muitas, toca a questão de saber como funciona a literatura e também porque uma mulher ocupa um lugar privilegiado para pensarmos esta questão.

Fernando Pessoa já tinha experimentado o exercício. Fez-se muitos e não cessou de mostrar-se como “fingidor”. E justamente, nesta confissão ou arte poética, o poeta associa sua arte com a do coração.

AUTOPSILOGRAFIA
O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.
E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
(PESSOA, 1972, p. 164)

O poeta finge tanto que chega inclusive a fingir sobre o que sente realmente. E o mais espantoso é que seus leitores não lerão a dor que ele teve ou que ele fingiu ter, mas aquela que se encontra sob o papel e que já é uma outra dor, uma terceira. O coração funciona assim, engana a razão como o poeta se engana a si mesmo e aos seus leitores. O coração engana porque dor e sentimento não se comunicam e se transformam sem parar, no tempo. O poeta se engana quando acredita

que pode transformar sua dor em outra coisa, em palavras, e o leitor se engana quando acredita que encontrou no papel algo que já conhecia. Na escrita só existe espaço para o outro, pois ela é o espaço onde tudo se transforma. Felicidade: só um meio de transporte. Uma máquina de fabricar novos mundos. Infinitos mundos. Possíveis e verdadeiros porque são únicos. A escrita é a prova de que um meio de transporte é a própria felicidade, uma errância, uma viagem, ao eternamente outro e diferente.

Eis que esse jogo em Ana Cristina toca a questão da própria literatura. O gênero que a poeta busca criar não é lírico, não fala a voz do coração, se preocupa em dar voz para este movimento de diluição e reconfiguração do sentimento que segundo Pessoa, o coração produz. Assim a poeta escreve sobre escrever, sobre como se pode contar múltiplas mentiras e várias histórias apenas querendo “sinceramente” escrever o que diz o sentimento. Trata-se de captar este movimento em que o sentimento já é outro quando se tenta descrevê-lo e por isso se esparrama pela cidade, nos rostos e corpos alheios, sempre escapando, mas sem alarde, como costumam fazer os gatos. Porque este gênero ligeiro quer mesmo captar o que ocorre quando o amor se esvai, quando chega intempestivo; quer descrever e escrever a transformação subjetiva que ele provoca, o que acontece comigo quando descubro o outro, quando me sinto capaz de viver outras histórias, sempre múltiplas; o que acontece quando me deparo com a possibilidade de que o sentimento é que nos conta uma história que ele escreve sob nossos próprios corpos.

Assim, a poeta é aquela que permite com que diversas vozes se escrevam no poema. O eu lírico é aquele que não cessa de se multiplicar. Eis a operação fundamental da lírica: um poeta se faz eu

lírico, adota a voz de um outro. Aqui a poeta adota o comportamento – não apenas escreve sentimentos e descreve ações, ela se transforma em várias mulheres. Ela nos mostra que é possível que uma mulher (a que diz “eu”) realize esta que é a operação fundamental da poesia (um poeta escreve adotando a voz de um outro que chamamos “eu lírico), mas esta operação é realizada diversas vezes, sem que o “eu” deixe de dizer “eu” (afinal o verbo do último verso está conjugado na primeira pessoa “fiz”). Se Fernando Pessoa adotou diversos heterônimos e criou não apenas diversos poemas com diversos eus líricos mas diversos poetas, Ana Cristina, em um só poema, nos mostra o quanto uma mulher pode ser muitas.

E por que este movimento em que a poeta se múltipla para tentar alcançar o desejo do outro diz respeito à própria feminilidade?

Em um célebre texto da história da psicanálise Joan Rivière (1994) desenvolve a ideia de que a feminilidade pode funcionar como uma máscara, uma máscara que serve para evitar punições sociais que podem recair sobre uma mulher que se coloca na posição masculina. O que é interessante no texto de Rivière é demonstrar que a sociedade patriarcal infringe e provoca sofrimento psíquico. Pois o que está em questão na análise de sua paciente é compreender a insegurança que esta experimentava quando tinha que em público, no seu ambiente de trabalho, demonstrar sua competência. Ela buscava reconhecimento masculino, dos seus colegas de trabalho, mas acabava, sem se dar conta, tentando seduzi-los. Pois se não fosse capaz de agradá-los como profissional teria sua aprovação ou reconhecimento, ao menos como mulher. Ao longo da análise Rivière (1994) elabora a hipótese de que

este comportamento era uma tentativa de evitar uma possível “punição” ou reprovação da parte dos homens.

Isso, quando Rivière (1994) escreveu seu texto, significava que uma mulher que quisesse ocupar um lugar no mercado de trabalho poderia sofrer com o machismo que a circundava. Hoje, podemos dizer que a feminilidade funcionava como defesa das mulheres que buscavam ter um vida profissional, contra a sociedade machista que as reprovava e impedia de ocupar espaço no mercado de trabalho. Assim, diante de uma acusação do tipo “como ousas, enquanto mulher, fazer o trabalho de um homem?!”, ou “você não está cumprindo o seu papel social”, as mulheres poderiam alegar que apesar de sua vida profissional, continuavam femininas, eram boas esposas, boas donas de casa e boas mães.

Quando Ana Cristina escreve seu poema, o lugar das mulheres na vida social é outro, e a partir dos anos 60 a liberdade se estende, da possibilidade de ocupar um lugar no mercado de trabalho para a vida sexual. Eis que começa uma mudança muito significativa na relação que as mulheres até então tinham com seu próprio desejo. Elas podem livremente escolher como viver, e ter uma vida sexual fora e antes do casamento. Portanto, seu papel e lugar na vida social não se restringe ao lar, e seus parceiros sexuais não se limitam ao seu marido; sua vida sexual não se limita ao casamento.

Pois bem, apesar de todas essas mudanças, a gramática continua a mesma. Como pensar um sujeito no feminino? Como pode a mulher definir seu desejo de maneira absolutamente independente, independente do outro que o legitima, que o reconhece, que o torna possível? Afinal para que haja relação sexual ou amor é preciso no mínimo, dois.

Independência neste caso não significa viver sem outro, mas modificar a natureza das relações amorosas, modificar a natureza da relação entre dois, e isso é válido para as relações heterossexuais assim como para as relações homossexuais. Pois a sociedade patriarcal não apenas determina o lugar das mulheres no interior da vida social como estabelece a heterossexualidade como norma social. Excluindo, portanto os homossexuais. Se a mulher é capaz de romper com a normatividade da sociedade patriarcal isto também acarreta transformações no que diz respeito à supremacia da heterossexualidade.

Se numa sociedade patriarcal a mulher é o que os homens determinam que ela seja, e por isso tem um lugar delimitado no interior da vida social, numa sociedade em vias de romper com o patriarcado, uma mulher pode se colocar na posição de objeto do desejo masculino, sem que isto comprometa sua liberdade ou altere, limite ou determine sua identidade. Por quê? Imagino que a palavra objeto pode ser dura e levantar objeções, nenhuma pessoa pode ser reduzida a condição de objeto. Mas no interior de uma relação sexual ou de amor, ser objeto de desejo do outro, é condição necessária para que haja relação. Isso também vale para os homens, ser objeto de desejo do outro significa ser desejado, ser desejado é a condição necessária para que possa haver relação entre duas pessoas.

E eis a razão que permite que a estratégia adquira força para ir além das relações de poder no interior da vida social. Mudar de máscara não significa alterar sua identidade. Na verdade, a máscara demonstra que a identidade não passa de uma máscara. Que algo como “A mulher” não existe de fato, pois mulheres existem aos milhares, e existem

ilimitadas maneiras de ser mulher. Assim, cabe a pergunta: quem pode dizer o que é “A mulher”? Que discurso opera definindo “A mulher”? Ele não é também o discurso que ao definir, restringe, limita, cria diferenças e legítimas exclusões?

Se há um discurso que busca enclausurar o universo feminino, reduzir o seu espaço trancafiando a mulher no lar, fazendo dela mãe e esposa, conferindo-lhe uma identidade única, este discurso é justamente o da sociedade patriarcal. A emancipação é justamente o esforço contrário de não reduzir a mulher – já que *a* mulher não existe, existem mulheres, todas sempre diferentes, infinitamente diferentes umas das outras –, a liberdade e a independência consistem justamente em multiplicar as possibilidades de ser. Para além do discurso patriarcal, para além do machismo e das formas de vida que o discurso capitalista em suas mais diversas formas de coerção cria, há a realidade do desejo que liberta porque permite viver sempre de outra maneira.

Por isso a poeta aqui se coloca na posição de desejo do outro, se mascara e se transforma de acordo com as fantasias daquele que ela quer que goste dela, e isso sem nenhuma consequência. Fazer-se muitas é simplesmente uma estratégia, uma estratégia que coloca o desejo em circulação. O fato de ter escolhido para título de seu poema “Sambacção” denota a leveza deste movimento de mascarar-se. Um sambacção é leve, fala de amor, amores que não foram, que não são mais, mas que passam sem deixar dores tão profundas ou provocar males incuráveis. O desejo assim é uma brincadeira, leve como uma canção popular, não vai fundo, passa, esvoaça.

E pode haver quem diga que se trata apenas do novo discurso capitalista. E este ponto é importante porque o discurso capitalista pode tocar o nosso desejo, mas não permite que formas de vida

verdadeiramente livres se instaurem. Além disso, é importante precisar que o que o capitalismo “faz de conta que nos oferece”, ou nos promete é apenas a liberdade no plano do discurso, a possibilidade de emitir opiniões livremente, sejam elas as mais absurdas. E a literatura não é um discurso. Embora se sirva da linguagem, é uma forma de vida. Uma forma de vida que consegue quebrar com o discurso dominante, que cria um espaço no interior da vida social preche de coerções. Acreditar que ela é simplesmente um discurso é aceitar o que a ideologia prega com seu imperativo de utilidade, classificando a literatura como inútil.

Mas não se trata aqui de “apenas” um discurso. O que a poesia coloca em operação é a possibilidade de novas formas de vida. Formas de vida nas quais não há normatividade estrita, já que a mulher pode ter múltiplas faces, múltiplos papéis. Ao dispor de várias artimanhas e transformar sua aparência e seu comportamento, a poeta utiliza várias máscaras, e assim demonstra o caráter contingente e infundado de todo e qualquer discurso de poder.

Estratégia feminina de sobrevivência muito parecida, aliás, com nossa tão famosa malandragem. Mas não se trata aqui de obter vantagens financeiras, ou de qualquer natureza que seja. Não se trata de buscar sobreviver numa sociedade excludente jogando ou subvertendo suas próprias regras. Pois, enquanto o malandro deseja o que um capitalista quer que ele deseje (dinheiro), ele jamais terá força para romper com as amarras de uma estrutura de poder que ele também perpetua. Trata-se aqui de um exercício de paródia que visa demonstrar que não há uma norma, uma ideia de mulher ou uma mulher modelo a qual todas as outras devem se adequar. Por isso este exercício de multiplicação tem enorme potência crítica, pois o que está em jogo aqui

é demonstrar a possibilidade de formas de vida para além das normas da sociedade patriarcal. O “feminismo” é um movimento, uma práxis que começa quando uma mulher não aceita que ninguém lhe diga o que ela é ou tem que ser. Para além das normas ainda remanescentes de uma sociedade patriarcal há uma esfera da vida que não cessa de transformar a vida, um espaço de liberdade onde é possível ser muitas ou ninguém, onde não há necessidade de se estabelecer diferenças entre homens e mulheres, negros e brancos, crianças e adultos. Este espaço que existe no interior de nossas vidas, este espaço que a vida afetiva cria, e do qual a poesia trata, um espaço onde novas formas de vida se criam, é que precisa ser cada vez mais ampliado, é que precisa se multiplicar, ser muitos.

Conclusão

A poesia brasileira do final do século XX, parece marcada por uma dupla herança: o modernismo e a poesia concreta. O modernismo brasileiro se sustentava num projeto, romântico, de construção do Estado nacional. O signo do atraso de nosso desenvolvimento é que este projeto, que na Europa se constitui no começo do século XIX, tenha atingido seu apogeu no Brasil do começo do século XX. A importação das “formas” estrangeiras, como o verso livre, permitiu que a poesia se modulasse para se transformar na expressão da “língua do povo”, aquele que “fala gostoso o português do Brasil” rompendo com a sintaxe lusíada e perpetrando o mito e a necessidade de construção de uma identidade nacional.

A poesia concreta não tem mais um projeto “nacional” que a sustente, por isso ela procura através da invenção formal lutar contra o

que se impõe claramente como o destino irrevogável da poesia, a prosa. Não é por acaso que, mais tarde, seria justamente Haroldo de Campos que anunciaria, com seu “pós-tudo” o fim das vanguardas. Como mostra Jacques Roubaud em *La vieillesse d’Alexandre* com a “invenção” do verso livre, a poesia não pode mais se definir como gênero distinto. Pois o verso livre elimina a contagem das sílabas, que até então definia o verso tradicional. Surge assim a questão de saber “De que é feita a poesia?”

Ou seja, quando a poesia não tem mais as formas do verso tradicional para legitimá-la, ela se vê irremediavelmente diante da prosa do mundo. Ou seja, a partir do momento em que a prosa e a poesia parecem estar cada vez mais próximas, a poesia não encontra em suas formas um elemento que possa diferenciá-la de outras formas de escrita. Assim, ela se aproxima da linguagem ordinária, do cotidiano, e mesmo de todo o aparato ideológico que sustenta a pequena vida burguesa.

As gerações de poetas que sucederam a poesia concreta parecem perigosamente flertar com o que o cotidiano tem de mais banal. É o que sinalizam Vinícius Dantas e Iumna Simon (1985, p. 48) em “Poesia ruim, sociedade pior”:

a expressão poética hoje não toma qualquer distância da experiência e da linguagem cotidianas, nem mais aspira a idealizações formais. À crise da representação sobreveio agora uma radicação natural e pouco exigente no solo do cotidiano da sociedade de consumo; o que, de certo modo, explica o fato de a poesia ter emigrado para as formas antiliterárias e para as atitudes anticonvencionais, adequando-se ao ritmo antitradicionalista do mercado.

No entanto, a geração da poesia marginal, sobretudo a poesia de Ana Cristina Cesar, procura na poesia a reconfiguração da experiência

do presente. Assim, a poesia que parece se render ao cotidiano procura na verdade, elaborar a experiência vivida. No caso de Ana Cristina, a expressão subjetiva aparece como refúgio, como tentativa de resistir a invasão da prosa do mundo no espaço antes salvaguardado da poesia. Ela poderia se tornar a expressão máxima das exigências do mercado, expressão da nova ideologia liberal que surge com a revolução sexual. No entanto, na sua poesia, a expressão subjetiva está longe de ser “inocente”; a expressão em primeira pessoa se mostra como uma forma de espelhar o esgotamento da linguagem lírica. Imagens cada vez mais fragmentadas e dispersas nos colocam diante da dificuldade de configuração de uma experiência “autêntica”. A natureza que na lírica romântica fornecera um solo seguro que testemunhava e assegurava a realização amorosa, dá lugar à paisagem urbana, “a cidade/ em construção”, onde a “pequena constrição / no teu peito/ angústia de felicidade” se reflete nas “luzes de automóveis” nos “canteiros de obras” que provocam o “reco da trama” ou a impossibilidade de sua configuração plena.

A entrega amorosa (seu livro se chama “A teus pés”), num primeiro momento parece absoluta. Ela interpela o leitor, sempre convocado nos poemas através de um “tu” quase onipresente. Mas aos poucos essa entrega aparece como um jogo de sedução, onde a poeta, à maneira de Pessoa (o poeta fingidor), faz da confissão uma máscara, onde brinca de ser muitas. Neste jogo, é a própria feminilidade que, volúvel e demasiado maleável, só pode existir como máscara ou discurso. À medida que esta voz feminina se dissolve, a promessa de plenitude da realização amorosa vai ficando cada vez mais distante, para terminar com uma carta de despedida onde a poeta declara: “espero qualquer chegada com uma frase: eu tenha me iludido!”

É no auge da ditadura que esta poesia encontra a força de se iludir milagrosamente para buscar uma nova vida. No momento em que a censura se instaura, é ela que talvez ofereça a melhor demonstração do que é de fato um regime político autoritário, aquele que impede com que outras formas de vida sejam sequer capazes de se enunciar; que essa poesia encontra um espaço de liberdade para florescer. A única explicação que nos permite compreender porque ela foi capaz de realizar e escapar da ditadura é justamente o que dá nome a esta geração: marginal. A poesia se encontrava de tal maneira à margem da vida social que por isso não oferecia perigo nenhum ao regime. E justamente por estar totalmente à margem, totalmente fora, ela era capaz de pensar de outra maneira, completamente distinta e criar, inclusive, no seu interior, um espaço de liberdade incondicional e irrevogável.

Referências

CESAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 2002.

DANTAS, V. SIMON, I. “Poesia ruim, sociedade pior”. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo. n.º 12, p. 48-61, jun. 1985.

LIMA, D. W. de S. “O entre discurso de Ana Cristina César: uma análise do poema *Arpejos*.” *Mafuá*. Florianópolis, ano 8, n. 14, setembro 2010. <http://www.mafua.ufsc.br/numero14/ensaios/danielwallace.htm>. Consultado em 02/02/2014.

PESSOA, F. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972.

RIVIERE, J. “La féminité en tant que mascarade”. In: HAMON (org.) *Féminité mascarade: études psychanalytiques réunies*. Paris : Seuil, 1994.

SÜSSEKIND, F. *Até segunda ordem não me risque nada – os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

Recebido em 05/07/2015. Aprovado em 01/10/2015.