

a caça de ana c.

dedicado à Cecília Rosas
com quem ainda escreverei
a autobiografia de Ana Cristina –
e para Marcos Visnadi, caçador.

“Quem caça mais o olho um do outro?” e a seguir “caça, caça”¹ dizem-nos dois versos do meio do primeiro poema do *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar. Sem título, diafragma que separa o que ainda não era livro do corpo de poemas que se segue, o primeiro poema do livro publicado em 1982, um ano antes do suicídio de sua autora, contém e antecipa *A teus pés*. Isto quer dizer que poema e livro estão elaborados em unidade, feito um bicho, vá, para não exagerar em lebre que se caça e come, feito um besouro que caminha e inquieta na sua organização animal. Creio que podemos caçar a força que assina Ana Cristina Cesar escutando e vendo sua movimentação.

São dois os problemas que aqui me perseguem: a enunciação do “eu-lírico” enquanto diálogo instável entre escrita e leitura; e a poesia como caça da significação e do sentido. Na escrita de Ana C. faço a hipótese de que estes problemas se dão das seguintes maneiras: a primeira é a capacidade de sobrepor em fusão pronominal quem lê, criando a sensação de que “eu poderia ter escrito/pensado isto” e a decorrente necessidade de separação, quase um asco do excesso de intimidade. O segundo problema é o do *A teus pés* movimentar em tensão o sentido, inventando um difícil eixo entre ficção e sinceridade.

Quem caça mais o olho um do outro?

Dizer uns versos é ouvir a sintonia de uma estação, tão funda rádio da superfície terrestre. A caça da palavra começa, entre os ruídos do redor, ou o redor que é tudo em nós. O poema vai imantando seu corpo de fantasia e fabricação. Vamos lê-lo:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando
uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico,
produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das
asas batendo freneticamente.

Apuro técnico.

Os canais que só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

Suborno no bordel.

Eu tenho uma idéia.

Eu não tenho a menor idéia.

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.

Memórias de Copabacana. Santa Clara às três da tarde.

¹ Este ensaio foi inicialmente apresentado no sexto dos encontros XYZ, em 29 de setembro de 2011, na Universidade Nova de Lisboa. As apresentações no XYZ têm como característica a escolha de uma palavra-guia por cada um dos três debatedores de um mesmo texto. A minha palavra para discutir o *A teus pés* foi “caça”, a de Cátia Pereira “ilha” e Bernardo RB escolheu “cortante”.

Autobiografia. Não, biografia.
Mulher.
Papai Noel e os marcianos.
Billy the Kid versus Drácula.
Drácula versus Billy the Kid.
Muito sentimental.
Agora pouco sentimental.
Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu amor de ontem.
Gertrude: estas são idéias bem comuns.
Apresenta a jazz-band.
Não, toca blues com ela.
Esta é a minha vida.
Atravessa a ponte.
É sempre um pouco tarde.
Não presta atenção em mim.
Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio.
Estamos em cima da hora.
Daydream.
Quem caça mais o olho um do outro?
Sou eu que admito vitória.
Ela que mora conosco então nem se fala.
Caça, caça.
E faz passos pesados subindo a escada correndo.
Outra cena da minha vida.
Um amigo velho vive em táxis.
Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não chora.
Não esqueço mais.
E a última, eu já te contei?
É assim.
Estamos parados.
Você lê sem parar, eu ouço uma canção.
Agora estamos em movimento.
Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três barcos colados imóveis no meio.
Você anda um pouco na frente.
Penso que sou mais nova do que sou.
Bem nova.
Estamos deitados.
Você acorda correndo.
Sonhei outra vez com a mesma coisa.
Estamos pensando.
Na mesma ordem de coisas.
Não, não na mesma ordem de coisas.
É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).
Quando a memória está útil.
Usa.
Agora é sua vez.
Do you believe in love...?
Então está.
Não insisto mais.

O poema é também sumário da sua instrumentação. “Apresenta a Jazz-band./ Não, toca blues com ela”, para além de mostrar, tem que participar. Este jazz é mais um blues, lamento experimental de dignidade. Como uma moldura narrativa, há música tocando de fundo, o violino que se ouve acompanhando a dor de dentes no romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, aqui é um piano misturado com vozes. Irônico, sentimental, *saloon* de western, o poema é um bordel - que além de ser casa de putas, onde se paga pelo desejo, é uma bagunça, um amontoado de restos.

Se calhar todo poema é uma carta em que remetente e destinatário se misturam. Ou é um mapa: perambulação que leva pra onde? Sem dúvida para dentro de sua própria encenação, o poema se faz filme desde a entrada: com seus créditos, recortes que recolhe e esconde, sem protagonista, como quem nos diz que para além dos atores centrais, existiu até uma senhora fazendo o café para a equipe e que, se fosse outra, o filme todo mudaria nas mãos da realizadora. Isto se a diretora não desistir do filme, duvidando de que o filme seja mesmo um filme. Mas não. A sabotagem é o filme da poética de Ana Cristina.

Note-se que vai acontecendo um acúmulo de versos linha a linha, lances soltos, até aparecer uma “idéia” que logo se nega, muito pelo seu contrário: a idéia se perde em “Eu não tenho a menor idéia”. O vazio da falta de idéia inventa reflexão mais demorada, dobram-se os versos de uma frase só, em um verso de duas frases: “Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.”. Verso que é explícita auto-análise, reflexão que sabota e clarifica a forma do poema, estancando a barganha de vozes. A partir de então o poema começa a ter atos e reflexos, comentários, diálogos, imagens: até parar: “Então está./ Não insisto mais.”

Anunciar a trilha de fundo é denunciar os efeitos, assim como analisar o tecido do poema na sua construção é desconstruir a fabricação. O procedimento de criar uma narrativa dentro da narrativa é tática comum em literatura, talvez tão antiga quanto a descrição do escudo de Aquiles em Homero. A capacidade de sobreposição de tempos narrativos é uma inteligência elástica da memória e explícita a capacidade plástica dos textos e da imaginação. De maneira similar, evidenciar a constituição do poema é fazer escrita e leitura comentarem o gesto entre si. É transmitir ritos de caça, dividir com o leitor as armas, afinal, mostrar que os efeitos literários também são escolhas é levar a atividade do leitor ao cerne do fazer poético. São seus próprios olhos, leitor, que dizem a escuta: “quem caça mais um o olho do outro?”.

Como responder? A escrita e a leitura criam condição de possibilidade para a impossível transubstanciação entre os seres. A separação, a distinção entre um e outro, “eu”, “tu” e “ele/ela”, são realidades gramaticais que acompanham a matéria do cotidiano. A poética de Ana Cristina, debruçada sobre o escrever enquanto diálogo, da correspondência, da intimidade revelada ou forçada, que tanto se desdobra da prática do diário como se inventa nela, enuncia “eu”, “tu” e “ela” a todo momento, como movimento de mistura. Com quem a poesia de Ana Cristina fala? De quem?

Quem caça mais o olho um do outro?/ Sou eu que admito vitória./ Ela que mora conosco então nem se fala./
Caça, caça./ E faz passos pesados subindo a escada correndo./ Outra cena da minha vida./ Um amigo velho
vive em táxi./ Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não/ chora./ Não esqueço mais./ E a
última, eu já te contei?/ É assim./ Estamos parados./ Você lê sem parar, eu ouço uma canção./ Agora estamos
em movimento.

A não-fixidez referencial permite e obriga o imaginário a encenar-se, o corpo da linguagem é um lugar de todos, bordel de confluência onde se revela que as separações pronominais não são tão claramente divididas no pensamento, ou na sensação do pensamento. Ou o que seria então o amor, o desejo, ou mesmo a amizade, além dessa espécie de raptos, onde o discurso de um “eu” é vivenciado pela capacidade incapaz de tornar-se outro? Ou o que são os encontros além de transformações de rumo que nos levam (ou a quem estiver suficientemente disposto para perceber) a outro? Leio agora um poema que me encanta pela vivência:

Segunda história rápida sobre a felicidade – descendo a colina
ao escurecer – meu amor ficou longe, com seu ar de não ter
dúvida, e dizia: meus pais... – não posso mais duvidar dos
meus passinhos, neste sítio – agora você fala até mais baixo,
delicada que eu reparo mais que os outros depois de um tempo

fora – é como voltar e achar as crianças crescidas, e sentar na varanda para trocar pensamentos e memórias de um tempo que passou – mas quando eu fui (aquele dia no aeroporto) ainda havia ares de mistério – agora, é agora, descendo esta colina, sem nenhum, que eu conto então do amor distante, e não imito a minha nostalgia, mas a delicadeza, a sua, assim, feliz.

Há uma cena do re-encontro de quem é “delicada”. Este “eu” que percebe na outra a delicadeza e a imita, por delicadeza. Uma espécie de transtorno que havia se resolve quando o gesto se junta ao acontecimento mais próximo, como se a distância tivesse que ficar à distância e os gestos de partilha fossem não exatamente a revelação de uma memória, ou de uma mensagem que a outra ignora, mas um acompanhamento do estar. O outro é uma causa de atualização. E a poesia, ou o canto, penso eu, é, por excelência, atualização.

Com estes efeitos de alternância e cumplicidade a poesia de Ana Cristina amplifica e estremece a noção central da voz poética, já que o “eu-lírico” é uma impessoalidade radiante de eu, uma espécie de lugar de confluência entre vozes, que em sua condição de serem distintas, se tornam a mesma. São um sonho do “em comum”. Lembro da generosa música que Mercedes Sosa canta:

Gracias a la vida que me ha dado tanto/ Me ha dado la risa y me ha dado el llanto / Así yo distingo dicha de quebranto/ Los dos materiales que forman mi canto/ Y el canto de ustedes que es el mismo canto/ Y el canto de todos que es mi propio canto.

Espécie de transe do livro, ler poesia é cantar, eco da voz, voz que se faz em si. Mas a poesia de Ana Cristina acontece neste lugar ancestral, arcaico? Não e sim. Sim: porque é comum na sua escrita o rapto de versos de outros. Procedimento comum em poetas, de constituir o próprio verso na caça dos de outros, estes registros novos dos velhos, criam uma espécie de comunidade. Tais gestos certamente são homenagens, piscar de olhos para os leitores que reconhecem, são modos de convívio. Mas também contam a violência dos ecos dos mortos, que teimam em restar, subir à fala, permanecer. E não, a poesia de Ana C. não se constrói numa aceitação *gracias a la vida*, por mais que eu gostasse que o inevitável canto seja de todos, ela quer é sabotar o impossível, modernamente na *tradição da ruptura*: “Pirataria em pleno ar./ A faca nas costelas da aeromoça.” (do “Instruções de Bordo”). Sendo assim, “quem caça mais um o olho do outro?”, mostra também uma competição: “Sou eu que admito vitória”, a relação não é pacífica. É inclusive uma ilusão (fabulosa) da leitura a impressão de que se pode escrever com quem escreve.

Caça, caça

Agora falaremos da poesia de Ana Cristina Cesar enquanto caça da significação, do sentido. Com “sentido” quero dizer fluxo e também significado. Sua força não está, como por vezes acontece em poesia, no conhecimento compartilhado que silencia, transmite o que ensina. O modo como este problema vive em A teus pés se insere num quadro maior, também chamado de literatura moderna e coloca alguns problemas. Para isto voltemos ao primeiro poema.

Penso com muita frequência no par do verso: “Autobiografia. Não, biografia”: e me pergunto: o que será que isto quer dizer? A resposta mais convincente que já cheguei é de que não se trata de escrever sobre si, mas de fazer falar uma biografia de tudo, que alcança amplidão, como se assim alcançasse o “bio”, o natural, no que se investe o termo seguinte de particularidade: “Mulher.” A primeira partícula sozinha do poema, uma palavra que em si é só um verso, sem alteridade, ou pelo menos sem a duplicação que vinha acontecendo nos versos que a antecipam e seguem. Palavra que, aproximada dos irrealis “Papai Noel e os marcianos”, tem a sua alteridade não na natureza, não em “homem”, mas no fato de ser uma categoria que, vista assim, de perto e sozinha, pode muito bem ser só ficção, ilusão vazia, discurso, uma possibilidade-impossível. O que se discute é tanto a possibilidade de “mulher” existir em si, como a possibilidade de estabilizar discursos sobre “mulher”.

Como dissemos, o primeiro poema de *A teus pés* encena cinema, seus versos são fotogramas em continuidade que simulam movimento. A definição de Nietzsche de que a verdade é um exército de metáforas móveis parece funcionar na poesia de Ana Cristina Cesar com paralela perfeição. Mas então eu pergunto: mas a poesia não trabalha com o verossímil? Sim.

Em linhas gerais, “verossímil” é aquilo que parece ser verdade. A verossimilhança é a relação que se estabelece entre o discurso da ficção e outros discursos considerados verdadeiros. Assim como a verdade, o verossímil também é um acúmulo histórico. E variável. É histórico o fato de pensarmos “verdade” no plural: “verdades” enquanto variáveis temporais, culturais, referenciais e com uma possível arqueologia sempre por se fazer. Nas letras antigas, as obras são feitas nos gêneros em que se escrevem correspondendo a uma série de normas internas a sua própria execução. A verossimilhança, neste sentido, funcionava enquanto legitimidade interna à execução da obra, mas também correspondia a um sistema de regras determinado pelo que se considerava verdadeiro. A fusão e a implosão dos gêneros é um fenômeno relativamente recente, datado entre os séculos XVIII e XIX, quando também a secularização progressiva dos poderes instituídos destituiu Deus de sua maiúscula e tanto os sistemas de interpretação como os modos de construção discursiva se alteram radicalmente. Em crise, a verdade se multiplica e esvazia e é claro que, se o verossímil tem correspondência com a verdade, paralelamente a verossimilhança também entra em crise. Diz o verso

Gertrude: estas são idéias bem comuns.

Aproximado da ironia do desinteresse, o poema é palco para encenação de sua própria crise, afinal, a verossimilhança da representação moderna é a destruição do que seria possível e permitido dizer. Se o verossímil é aquilo que parece ser verdade, a oscilação contínua da poesia de Ana Cristina incide justamente no lugar fulcral do que parecendo ser, poderia ser outra coisa - balanço que se apóia no invisível e tomba, lúcida, na incapacidade das coisas terem essência.

Se, por um lado, essa poesia tem frescor pela autoconsciência, ao fazer da neurose da análise um procedimento literário, o inconsciente tem uma casca de cebola sempre por descascar e o inapreensível acaba por caçar a própria possibilidade de dizer. A necessidade de estar sempre atenta pode estiolar de extrema lucidez. Ana Cristina Cesar ousa dismantelar as possibilidades de significação estáveis, fazendo corpo forte da ficção, como se “ficção” fosse uma cidade para onde e de onde todas as rotas dos discursos chegam e partem. Isto me parece ser ainda necessário e contemporâneo. E um risco problemático, porque o fictício não pode virar um buraco negro que nos traga para dentro e onde, ao limite, tudo e nada significam. Creio que a movimentação que se gera da não-coincidência entre palavra e gesto é um perigo. Há a necessidade de não confundir personagem com gesto vivo, porque identificar o vazio que há no discurso com a vitalidade do que vive é cínico. E o cinismo interessa tão pouco quanto a afasia.

É curioso como a poesia de Ana C. resiste ao dismantelamento da significação justamente quando não propõe idéias, mas somente imagens ou sons em verso e então o poema produz efeitos de beleza próximos da redenção. Por exemplo:

A história está completa: wide sargasso sea, azul
azul que não me espanta, e canta como uma
sereia de papel.

Por fim, com a implosão dos gêneros em constante mutação e fusão, o verossímil se inventa em auto-referência e a coerência exigida de uma obra literária é interior a ela. Mas não está restrita nela. Primeiro por conta do código da língua continuar sendo a regra de verossimilhança por excelência da escrita (embora experiências poéticas consigam encontrar só em sonoridade poesia) parece que a escrita faz amálgama de tudo o que for re-incidência do gesto de escrever e a santa do século XX, a linguagem é a grande matrona do que é possível e permitido². Em segundo lugar, creio que a poesia de Ana Cristina levanta o problema da verossimilhança enquanto relação entre vivência e escrita. E nela não há paz possível para esta relação.

² Como sugerido no debate após a apresentação, talvez mais puta do que santa, a linguagem seja nosso bordel.

É notável a produção de Ana Cristina Cesar fazer do cerne do livro a escrita de diários, de correspondências, ou de poemas cujo tom é autobiográfico, confessional. Imagem, intimidade, cartas, sexo, relato, descrição, fantasia, invenção, realidade, etc.: todas as categorias pulsam de um mesmo núcleo cheio de veias: o caráter fictício da poesia. Mas isto assim bem resolvido não me convence. Era mais fácil dizer que sim, que em livro, com holofotes em cima, é tudo poema, cena, teatro. Mas acho que não. Justamente acho que a poesia de Ana Cristina Cesar equaciona sem resolver o problema da sinceridade no literário, ou da poesia enquanto resto da resposta do que se vive, decalque da percepção, caçada que procura o encontro do que dizer. Há violência nesta caça. E se repete a palavra caça, duplicada em verso: “Caça, caça” é na ação em si que os substantivos são imperativos necessários, em movimento.

A falta de sentido exterior ao verso coincide com a necessidade de encontrar o que dizer. Uma proliferação de símbolos que são em si, vazios, mas que comunicam. E se alteram uns aos outros, em barganha. É como se a simbolização excessiva, a tagarelice tentasse encostar em alguma coisa que ainda resta de perceptível, de verdadeiro, de em si. Mas como nada é um ser em si, no movimento da palavra a caça da significação é uma ruína. Significados implodidos, poesia sem transcendência, onde o eu-lírico vive um desejo inevitável por uma mitologia de si, que o salve. Porém o espelho, o reconhecimento de si enquanto imagem é um buraco por onde tudo comunica. É a tática do primeiro poema, ser um transmissor que recebe os acontecimentos vivos, retalha, faz fatos dos indícios e indícios dos fatos, movimentado por caçar na escrita uma correspondência. Cito: “Vacilo da Vocação”:

Precisaria trabalhar – afundar –
- como você – saudades loucas –
nesta arte – ininterrupta –
de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional –
me deixa sola – solta –
à mercê do impossível –
- do real.

Machado de Assis escreveu: “A melhor definição de amor não vale um beijo de namorado”. É como se o real, sendo a matéria da poesia fosse a condição da sua impossibilidade, ainda mais no contexto de uma saudade. Em que a matéria da realidade é tão impalpável, que o que a solidão consegue consumir enquanto realidade é o fazer poético, meia-dúzia de palavras vazias, que invejam o fazer de carne da pintura e que, pelas mesmas forças de impossibilidade - de ofício e distância - se consomem em poema. O real é impossível porque tudo é ficção, mas ao mesmo tempo, ele é a matéria poética. O real da ausência é o invisível. O real do poeta é o impossível. A poesia se inventa fazendo o caminho por onde não pode passar.

Júlia de Carvalho Hansen



Este é o Caderno de Leituras n. 6. Outras publicações estão disponíveis no site das Edições Chão da Feira. www.chaodafeira.com