

ANA CRISTINA CÉSAR: A IRONIA COMO SALVO CONDUTO

Cleide de Fátima Simões*

Resumo

A leitura crítica da obra de Ana Cristina César obriga a um aprofundamento em relação à prática da ironia e auto-ironia como recursos de linguagem, para apreensão do sofisticado discurso poético da pós-modernidade. É sob este foco que apresento este trabalho.

Persona poética: o engodo

Existe uma certa glória em não ser compreendido.
Baudelaire.

A literatura contemporânea tem-se valido de uma constante em relação ao itinerário linguagem/sujeito da escrita: a metalinguagem. O debruçar-se sobre o texto, o uso consciente e ao mesmo tempo emocionado da palavra, possibilitando a desmistificação do seu produtor, aproximando-o do leitor - agora crítico - são itens extremamente valorizados e apontam para várias direções: uma delas é a ironia.

Seja enquanto recurso estilístico, tom narrativo ou poético ou fim de um processo construtor da textualidade, a ironia revela uma busca

* Aluna do Curso de Pós-Graduação em Letras e Estudos Literários - Mestrado em Teoria da Literatura, em regime de Disciplina Isolada.

de autenticidade entre o emissor, sua mensagem e o interlocutor/leitor.

Esta é uma das hipóteses que espreitam os limites da atual produção de linguagem. Muitas vezes, refletir sobre este fenômeno no espaço literário significa deparar-se com o silêncio ou com o vazio diante da insuficiência do dizer/escrever e, mais ainda, com a perplexidade do leitor/decifrador. Esta é uma verdade e uma vertigem dos poetas desde a modernidade de Baudelaire, Mallarmé, Lautreamont, até a pós-modernidade de Ana Cristina César¹:

As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios(p.17).

O silêncio enquanto recurso na poética de A.C.C. inscreve-se como uma transcendência, refúgio e reflexão última do artista, que procura suplementar a linguagem quando ela se torna inautêntica. É dentro dele que se sabe de outro discurso: o da consciência da não-plenitude da linguagem, de seus desvãos e, obviamente, do seu desejo de morte do discurso, na medida em que se torna realidade escrita e, portanto, objeto alheio:

Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos com os olhos, do silêncio que não é mudez (p.25).

Ana Cristina César pertence a uma geração de poetas que busca a plenitude da linguagem poética, a perfeita identificação entre o vivido e o poético, ironicamente denominados "marginais". A.C.C. está historicamente vinculada a este grupo de poetas que vergaram seus versos a uma contigência político-cultural. Os chamados "marginais" são um grupo que procurou resistir intelectual e fisicamente a uma força ideológica absurdamente repressora, no Brasil dos anos 70.

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão.²

A questão político-ideológica é um contraponto, mas além desta encontra-se outra razão para essa terminologia: o desencontro de propostas com a poética experimentalista dos concretos, representada por João Cabral de Melo Neto e os irmãos Campos & Pignatari, que

preconizaram a morte da subjetividade e ressaltaram o rigor com a linguagem.

Os marginais vão apôr-se a esse duplo consenso da negação do subjetivismo e experimentalismo da linguagem; o caminho poético deles é a valorização do cotidiano ("momentaneidade")³, da coloquialidade, experiência e síntese, bem ao gosto modernista/oswaldiano. Uma linguagem que se constituiu a partir das fórmulas modernistas, resguardando sua arquitetura imaginária em oposição ao modelo 'real'.

Poesia é, então, uma mistura de acaso cotidiano ("pego a palavra no ar") e registro imediato ("no pulo aparo") submetidos, no entanto, a uma instância todo-poderosa que (...) se apresenta oculta: o "eu". (...) Não importa a elaboração literária; composição é jogo rápido, pulo, flagra, *take*, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, "sincera", coloquial, desse ego que escreve e que "se escreve todo o tempo."⁴

Mas é aí que se inscreve a *diferença* entre a poética de A.C.C. e a dos de sua geração, a de 70:

Recomendo cautela. Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada(p.12).

Desde a primeira linha poética de *A.T.P.*, torna-se evidente o grau de elaboração do discurso, que se volta, muitas vezes, para si mesmo: epaço onde se reconhece a ficcionalidade do EU.

Isto não é um livro, sou eu,
Sou eu que você segura(p.111).

Esse "eu" é propriamente um efeito do discurso. Uma persona entre as várias que A.C.C. coloca nas mãos do leitor. Encontra-se aí uma tentativa de engodo e sedução através de uma verdade contestável. A tentativa dessa persona de corporificar-se através da linguagem tensiona a relação poética/pragmática do discurso.

Nada, esta espuma

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus ouvidos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia(p.67).

Na *Odisseia* de Homero (Canto IX) a narração ocupa-se da estratégia do herói Ulisses, que se faz acorrentar no mastro do navio e obriga seus marinheiros a colocarem cera nos ouvidos para não sucumbir ao canto das sereias. Leia-se também uma referência direta de A.C.C.: o título é homônimo ao primeiro verso de um soneto de Stephen Mallarmé, onde o poeta não teme os tormentos nem as sereias, pois o fazer poético justifica toda sorte de atropelos.

Já A.C.C., em versos exemplarmente métricos e sonoros, o que confirma o rigor na construção da sua poética, demonstra claramente o *desejo* da escrita, metaforizado nas sereias, belas e fatais. Mas existe uma "amurada" entre a persona lírica e o objeto do desejo. A linguagem poética volta-se, nesse instante, para seu destino: a representação.

Os versos que compõem *A Teus Pés* incitam a todo instante a essa procura da correspondência, dos ouvidos e cumplicidade do leitor, invariavelmente distante, indiferente, inacessível:

Falar sem ser ouvida.
Desfraldar pendengas: te desejo.
Indiferença fanática ao ainda não(p.48).

A falta de correspondência, essa condenação de viajar, viajar à cata de portos e musas, esse fascínio pelo nada, transposto nesse lance intertextual com Mallarmé, e confirmados nos versos-diários que recortam uma solidão, um vazio, apontam para um silêncio próprio da pós-modernidade.

o erro, centro do poeta é rondar indefinidamente aquele noturno que é o vazio, o nada. Desse nada, o poeta tira um "estranho poder de afirmação": Mallarmé arranca dele o instante, Rilke o espaço.⁵

Instante e espaço parafraseados na poesia de A.C.C. que

compactua com este "Spleen"⁶:

Fico quieta.

Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila
que não me pertence. (p.79)

Buscar refúgio na linguagem e ao mesmo tempo reconhecê-la como um jogo de engano não é senão o princípio da ironia, que inverte o elogio à linguagem como suporte da realidade do sujeito, e não de si mesma. "E veja: não passo, ai de mim! de uma bela página de literatura" (Valery).

Muito provavelmente esta seja a ambigüidade do discurso, este estar não-sendo, que se revela por isso mesmo um desdobramento para a vertigem, a interrogação, a dor:

Olho muito tempo o corpo de um poema
Até perder de vista o que não seja corpo
E sentir separado entre os dentes
Um filete de sangue
Nas gengivas(p.53).

Em princípio é o que fascina e arde na poesia de A.C.C: sua obscuridade, promovida pelos ilogismos, a escrita fragmentária e caótica: "a poesia pode comunicar-se antes de ser entendida" (T.S.Eliot.), o que provoca a leitura-desvendamento do texto.

Incomunicabilidade e fascinação deságuam num discurso cheio de tensão e dissonância. Ecos baudelairianos.

As audácias da poesia lírica moderna ecoam num conceito de poesia como transgressão da lógica e, nesse sentido, podem até ser chamadas "loucuras". A poesia moderna é, mais claramente do que as anteriores, continente de todas as dispersões possíveis do 'eu' e da 'alma' em direção ao mundo do desejo e da utopia. Aquela dimensão do 'eu' aprisionada pela lógica liberta-se através do poema. O poema é um espaço possível de liberdade.⁷

A atração e o repúdio que o universo propicia ao poeta, enquanto realidade possível de ser poetizada e colocada à disposição dessa persona-lírica, muitas vezes o fazem sentir-se traído pelos

excessos, pela multiplicidade de signos, que inibem uma referencialidade e a instauração de uma verdade poética totalizadora:

Comprou carteira no Detran? E suicidaram-se os operários de Babel. Isso foi antes. Agora irretocável, refiro ficar fora, só na capa de seu livro (p.53).

Diante dessa afirmação irônica, que aparentemente negligencia a busca da síntese do mundo com o sujeito poético, vislumbra-se na poética de A.C.C. uma nova tentativa de captura: a do eu-empírico e a da persona-lírica.

A.C.C. apresenta *A Teus Pés* sob diversas personas poéticas. Uma que encena várias outras, simula outras linguagens e caminhos numa tentativa de "soldar" definitivamente essas duas instâncias.

Quisera dividir o corpo em heterônimos —
medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo (p.61).

Braudrillard ensina que dissimular é fingir não ter o que se tem.

O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência.⁸

E as personas poéticas de A.C.C. fingem. Fingem escrever diários, cartas, postais. Quanto ao diário é possível perceber uma "pseudodestinação", pois, "o narratário é o destinatário inscrito no texto".⁹ Assemelha-se, portanto, a um auto-retrato. Mas a composição desse processo não é efetivada de maneira tranqüila, "porque na tentativa de olhar-se de dentro, o auto-retratista percebe que o "eu" lhe escapa, formando-se e deformando-se sem cessar na superfície caótica do texto".¹⁰ Trata-se de uma forma literária insustentável ou que, quando muito, sustenta-se através das super-posições, justaposições e montagem.

Uma experiência frustrada e fadada ao vazio, ou a de um "eu" que ao deparar consigo próprio vê um tu. Novamente percebe-se o amparo da ironia nessa tentativa frustrante da captura ou amalgamento de EU-lírico e EU-empírico:

A conversão do EU em TU é uma imagem que compreende todas as imagens poéticas. Assim, a imaginação poética não é invenção, mas descoberta de presença, ela implica em dar presença aos outros.¹¹

Esse Eu que não se atinge é (re)buscado em várias instâncias na poética de A.C.C., seja no plano formal — um misto de experimentação de linguagem e repúdio dos discursos "consagrados" — seja na alternância de personas, que mediatizam essa vida simulada e o próprio discurso. Essa persona configura-se como o emissor da obra, que encontrará a todo instante intervenções do discurso com o seu referente:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. Agora, silêncio, silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça de asas batendo freneticamente (p.7).

Do nada, esta espuma

A radicalidade da escrita de A.C.C. encontra valioso suporte na auto-ironia. A impossibilidade de (des)velar-se na escrita é um pressuposto para a sua composição poética. Aparentemente, apresenta-se aí um paradoxo: a insuficiência da linguagem é denunciada através da própria linguagem:

Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do que fiel, oh tão presa! (p.9)

Nessa disfunção, nesse espaço, irrompe o tom irônico como um agente que ocupa o intervalo de silêncio rumoroso da linguagem. Uma via onde transpore a perplexidade.

O texto falsamente biográfico, as cartas e fragmentos de diário, dessa persona-lírica em contínuo trânsito, são recursos elucidados pela própria autora, enquanto crítica e tradutora.

Escrever cartas é mais misterioso do que parece. Na prática da correspondência tudo é supostamente muito simples. Não há narrador fictício nem lugar para o fingimento literário, nem lugar para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino das cartas seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu verdadeiro, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar um pouco mais sobre

essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do eu.¹²

O texto poético de A.C.C. confirma sua reflexão teórica: não há réplica e, quando há replicante ele não é mais que uma imagem virtual — real, nos domínios tortuosos da linguagem — representação, inatingível, insuficiente ao mesmo tempo que fascinante, como uma sereia de papel.

A história está completa: Wide sargasso sea, azul azul que não me espanta, e canta como uma sereia de papel (p.21).

O exercício de colocar "uma frase em cada linha. Um golpe de exercício" (A.T.P., p.7) torna-se um jogo, uma ânsia de falar-se, de socializar-se junto à escrita, e a cada tentativa frustrada surge uma âncora: a ironia. A subjetividade pretendida e fugidia deixa rastros nos versos impregnados de dor e perplexidade.

Não estou conseguindo expressar minha temura, entende? (p.90).

O diário retorna à cena como um campo de experimentação, denunciando também o grau de elaboração desse discurso aparentemente desconexo, onde a palavra torna-se poética e não é. A coincidência entre narratário e destinatário — condição para a produção de textos desta natureza — obriga a uma outra categorização, a do texto que se lê, e não propriamente num exercício metalingüístico, mas num ato de *reflexividade*.

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas (p.90).

Essa confissão, esse momento de "verdade" faz contra-canto com vários outros, onde a persona-lírica excita e convida o leitor à uma troca de confidências.

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, que guardei a sete chaves... (p.11)

A auto-ironia aliada aos chavões ("sete chaves") reafirma a tentativa de captar a cumplicidade do leitor, com a finalidade de resistir ao *aniquilamento* que ronda, atrai e subjuga.

Não escrevo mais. Estou desenhando
numa vila e que não me pertence.
Não penso na partida. Meus garranchos
São hoje e se acabaram (p.95).

A tentativa de substituir a palavra pela imagem é constante, principalmente no caderno *Luvras de Pelica*. Mas também no percurso da linha, do desenho, da palavra, existe a possibilidade do *apagamento* da subjetividade, uma incrível atração pela irracionalidade e distanciamento.

Ataque de riso no Paris Pullman numa cena inesperada de
Preparem Seus Lencinhos — a falação entregando tudo pela
mãe do menino que Solange seduziu (p.97).

Em *A Teus Pés* o poema é um campo de atrito, onde é evidente a relativização do ato da escritura. O verso torna-se um *espaço* onde o desejo de constituir-se através do outro e do leitor é uma constante, é uma tentativa de recuperação da memória das palavras.

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
o copo d'água
a espera do café. (p.34)

Notas

1. Os versos de Ana Cristina César que ilustram as reflexões teóricas neste trabalho estão inseridos na obra *A teus pés*, de que cito, de agora em diante, apenas as páginas referidas.
2. HOLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem*, p.68.
3. O termo "momentaneidade" foi usado por Heloisa Buarque de Holanda referindo-se à "poetização da experiência do cotidiano" como condição para produção poética da geração marginal, no Brasil, nos anos 70.
4. SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*, p.68.
5. PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica, escritura*, p.88.
6. "Spleen" - termo usado pelo filósofo Walter Benjamin para designar o tom poético de Charles Baudelaire, o poeta que inaugurou a modernidade, na França, séc. XIX.
7. LEMINSKI, Paulo. In: *Video Assaltaram a gramática*, dir. Ana Maria Magalhães, 13 minutos, 1983.
8. BAUDRILLARD. *Simulacros e simulações*, p.9/10.
9. MIRANDA, p.35.
10. Idem, ibidem.
11. LIMA, Regina Helena S.C. *O desejo na poesia de A.C.C.*, p.109.
12. CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos do Rio*, p.105.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Editora Relógio D'água: Antropos, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Iluminuras, 1993.
- BOURGEOIS, André. Préface, introduction et l'inversion ironique ou l'apprentissage du spectateur. In: *L'ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974. p.7/43.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- . *Escritos do Rio: ensaios*. Armando Freitas Filho (Org.). São Paulo: UFRJ/Brasiliense, 1993.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, revolução e literatura. *Ensaços de semiótica*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 22-24, 1989. p. 92-113.
- FERRAZ, M. Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: IN-CM, 1988.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: epc vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2.ed., São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- LIMA, Regina Helena S.C. *O desejo na poesia de A.C.C.* São Paulo: Editora Annablume, 1993.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida Literária: polêmicas, diários & retratos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.