

Reexistências Ou Sobre Modos de Reler, Reescrever, Reviver Duas Poetas Suicidas¹

Luciana María di Leone

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)/ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)/ Programa Nacional de Pós Doutorado (PNPD)

Resumo: Este texto se propõe analisar o modo paradoxal pelo qual certa crítica literária – seja acadêmica, seja de cunho mais jornalístico – tem dado atenção aos poetas malditos, os marginais ou, principalmente, os suicidas da segunda metade do século XX, abordando os casos específicos de Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar. Esse modo define-se como paradoxal já que insiste em *identificar* as figuras da *inadequação* que esses mitos colocariam em cena, ou seja, acaba congelando as características dinâmicas de devir e dispersão que pretenderia elogiar. A partir daí, o texto busca mostrar outras formas de abordagem desse “mito” que levem em conta a sua qualidade de sobrevivência, principalmente no trabalho da artista Laura Erber sobre as duas poetas, com o qual se problematiza a fronteira entre vida e morte, entre literatura e artes visuais, entre técnica e natureza, entre procedimento e gesto, entre singularidade e comunidade.

Palavras-chave: Poesia contemporânea, crítica literária, suicídio, sobrevivência, Laura Erber

Abstract: This article analyzes the paradoxical way in which some literary critics – academic or journalistic – has given attention to the *maudit*, *marginal*, or *suicide* poets in the second half of the twentieth century, addressing the specific cases of Alejandra Pizarnik and Ana Cristina Cesar. This way of read is defined as paradoxical as it insists on identifying the figures of inadequacy that these myths pose in the scene, or just freezing the dynamic characteristics of becoming and dispersion that would seek to praise. From that point, the paper wants to demonstrate other ways to approach this "myth" that take into account their quality of survival, especially in the work of artist Laura Erber on the two poets, in which he there is a discussion about the boundary between life and death, between literature and visual art, between art and nature, between procedure and gesture, between uniqueness and community.

Keywords: Contemporary poetry, literary criticism, suicide, survival, Laura Erber

*Por eso cada cuatro años algunas niñas
ya vienen muertas.*

Francisco Ruiz Udiel, "Cada cuatro años nace una poeta suicida".

Reexisto

Ana Cristina Cesar (manuscrito em *Antigos e soltos*).

No artigo "As vozes e os corpos", de *Políticas da escrita*, Jacques Rancière constata, como ponto de partida para a sua análise, que a figura do poeta francês Arthur Rimbaud se viu congelada na imagem mitificada da fuga. Paradoxalmente, essa figura tão celebrada por sua inadequação a um dogma, viu-se detida como uma definição unívoca, e Rimbaud passou a ser lido de uma vez e para sempre como o menino fujão ou como o poeta excepcional, iluminado, outro tipo de saída ou afastamento do seu tempo. Aponta Rancière que a bibliografia sobre o poeta está marcada, então, por "duas grandes maneiras de não pensar essa fuga", ou de não pensá-la de forma crítica: de um lado, uma leitura biográfica, atada à imagem do jovem fugitivo – que Rimbaud efetivamente foi – e que teve particular sucesso em textos comemorativos; e, do outro, uma segunda forma de praticar "o congelamento da imagem: o fujão é também o vidente [...] visionário ou poeta" (Rancière 1995: 141). Rancière insiste em apontar o perigo desse tipo de leitura e, por meio de uma sutil releitura dos poemas, tenta ver como a fuga, sem deixar de ser tal, pode e deve ser repensada e descongelada.

Tal como acontece com o "Rimbaud fugitivo", muitas outras imagens do movimento congeladas habitam a historiografia literária. O próprio francês Tristan Corbière, junto com Baudelaire, o conde de Lautrèamont e tantos outros, é membro inabalável do "grupo" de poetas malditos, um dos mais prestigiados mitos poéticos da passagem dos séculos XIX e XX. O mote *malditos* foi utilizado pela primeira vez pelo próprio Verlaine, em seu ensaio "Les poètes maudits" (1888), encenando certa vontade "classificatória" que, talvez além da sua própria vontade, se revelou como uma poderosa maquinaria significativa, fez escola e criou adeptos repetidores. A canonização de certos poetas como "malditos", e o prestígio que dela resulta, se dá por diferentes variáveis: a imagem autoconstruída de uma vida de excessos, acontecimentos efetivos (embora cheguem até nós através de escritas

interessadas, já dentro de uma narrativa mitologizante) como mortes, doenças, relacionamentos apaixonados e tortuosos e, finalmente, toda uma série de apropriações posteriores desse legado já complexo. Nesse sentido, é importante observar como exatamente no mesmo momento em que esses poetas e seus escritos parecem propor um tipo de experiência e uma escrita de desvio, que afasta o poeta de uma concepção romântica para a qual ele seria a tocha iluminadora, que guiaria a humanidade para o sucesso – mesmo que ele viva os dramas de se sentir na beira do abismo, como queria Hugo, no prefácio a Cromwell –, esse desvio é domesticado. Domesticado em parte pelas mesmas categorias românticas que estava questionando: esses malditos seriam os verdadeiros gênios. Escrita poética, vida ao limite, experiência controlada das margens e excepcionalidade se tornam um *continuum* literário que dá forma ao mito, mas que, no entanto, torna paradoxalmente ilegível o cruzamento radical desse limite. É notável como, para Verlaine, a poesia de Rimbaud, a sua excentricidade e seu gênio são facilmente compreensíveis e analisáveis, mas o seu abandono da escrita escapa a esse mito bem articulado, tornando necessário um parêntese na sua apresentação do poeta:

Ici une parenthèse, et si ces lignes tombent d'aventure sous ses yeux, que M. Arthur Rimbaud sache bien que nous ne jugeons pas les mobiles des hommes et soit assuré de notre complète approbation (de notre tristesse noire, aussi) en face de son abandon de la poésie, pourvu, comme nous n'en doutons pas, que cet abandon soit pour lui logique, honnête et nécessaire (Verlaine 1888: 16).

Quase um século depois, no Brasil, aparece a necessidade de tentar compreender uma produção que parecia – ao menos naquele momento, aos olhos da crítica – se opor à estética da geração de 45 (seja pelo viés do compromisso drummondiano de *Rosa do povo*, seja pelo viés mais construtivista de João Cabral de Melo Neto), mas também à vanguarda concreta. Essa genealogia evidentemente pode e deve ser discutida, no entanto o que me interessa apontar é como a etiqueta “marginal” foi uma tentativa de classificação que tanto deu visibilidade como congelou a reflexão sobre a poesia e a narrativa dos anos setenta, já nos anos setenta, como mostra Ana Cristina Cesar em um ensaio bastante lúcido, “Malditos, marginais, hereges”, de 1977². No texto, Ana Cristina aponta de que modo esses adjetivos do título, mais do que atrair um efeito repressivo ou repulsivo, se transformam em grifes,

identidades de um produto no mercado, tal como se deduz da análise de uma antologia recentemente publicada:

Batalhadores, sofredores, resistentes, contestadores, irreverentes, cáusticos, teimosos, colecionadores de broncas com a censura, malcomportados, impossibilitados de viver do próprio trabalho literário, atrelados ao vagão dos empregos [...] são alguns dos predicados biográficos que introduzem heroicamente os autores da coletânea de contos *Malditos escritores* (25 mil exemplares vendidos no primeiro semestre de 1977). [...] Desde a capa, os escritores são adjetivados com um garrafal MALDITOS que lhes anuncia o *status* marginal. Todos tem o 3x4 datado ali na frente [...]. Os adjetivos de maldição e marginalidade, os retratinhos e as feias broncas não foram às bancas para atrair repressão. Mas para embalar ideologicamente o produto a ser vendido. (Cesar 1999: 205)

Embalar ideologicamente um produto a ser vendido. Colocar em um nicho de mercado a grife do marginal, mostrando as aporias da mercantilização e da massificação de movimentos de resistência. A maquiagem ideológica associada à certa função exemplar e pedagógica desses escritores “malditos” ou “marginais”, não viria, no entanto, a discutir nem desafiar nenhuma norma real ou sentimental em vigência, nem evidenciaria um funcionamento fascista da linguagem, como diria Roland Barthes. Pelo contrário, estaria reinstalando uma lógica realista, naturalista, pela qual a linguagem é capaz de retratar seu referente de forma fiel, permitindo “compreender”, “entender” a marginalidade. Segundo Ana Cristina, essa literatura seria conivente com os sistemas de exclusão e, o que importa destacar, com os mesmos sistemas de consumo e legitimação da literatura que pretenderia criticar, exercendo o que alguns anos depois Flora Süssekind chamaria de “band-aid” naturalista que permite cobrir a ferida social (Süssekind 1984: 174).

Ao lado dos “malditos” e dos “marginais”, mesmo que com particularidades, podemos observar um terceiro exemplo desse congelamento da fuga e da interdição da saída de coordenadas identitárias fixas, operada pelas armadilhas dos modos de leitura, sobre o qual quero me deter. Ele é o das poetisas suicidas do século XX, entre elas Sylvia Plath, Anne Sexton, Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar, cujas biografias marcadas pelo sofrimento apontariam para uma característica inata: a de ter a cisma e a sina da morte prematura. Esses modos de leitura tornaram-se lugares comuns que explicam uma “paixão pela morte” e que, em decorrência, levam a uma leitura de seus poemas apenas como

exemplos, representações ou “comprovações” desse *fato*³. Biografias e poemas são, desse modo, associados em um desenvolvimento cronológico e teleológico que, ao mesmo tempo, facilita os estudos comparativos dos textos dessas escritoras, já que todas compartilhariam uma trajetória e uma questão poética comum.

Na Argentina e no Brasil duas são as poetisas canonizadas nas suas literaturas nacionais, com uma forte ancoragem no suicídio, instância que retrospectivamente forneceu a chave explicativa linear, homogênea e coerente a todos os seus textos – que em ambos os casos tiveram uma circulação ampla antes e depois do falecimento – e às suas biografias: elas são Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar. No caso de Pizarnik, a crítica mais conhecida e as suas biografias mais divulgadas partem do suicídio para explicar, como premonitória ou determinante, a insistência em um paradigma semântico de tom explicitamente lúgubre e a afiliação aos poetas “malditos”. No caso de Ana Cristina, o suicídio vinha reintegrar em uma totalidade de sentido as diversas figuras da dispersão presentes em seus escritos – as diversas vozes, a problematização das fronteiras genéricas, a heteronomia como concepção da relação arte/vida e seus flertes com o “marginal”. Os suicídios, em lugar de permanecer como operadores de uma não significância, como gestos de desistência de construir o sentido, passavam a ser utilizados – de forma explícita ou não – como inscrições finais de um projeto poético coerente, constituindo uma única imagem final e imóvel.

Se aceitarmos o desafio – ou desabafo – do paradoxo que Foucault propõe ao dizer que “a fonte da liberdade humana é não aceitar nunca que alguma coisa seja definitiva, intocável, óbvia, imóvel” (Foucault *apud* Jay 2003: 83), e tentarmos desdefinir, tocar, desnaturalizar e mobilizar essas figuras canonizadas, será necessário entrar em uma reflexão também instável. Não parece consequente tentar, então, propor uma “nova leitura” dessas classificações, mais pertinente, que exclua o fato do suicídio; tarefa, por outro lado, já realizada em várias ocasiões pela crítica acadêmica, a partir de diversas perspectivas, e que acaba caindo num esteticismo purista, que pretende infrutuosamente negar o dado significativo e extratextual, reinstalando uma concepção de texto enquanto forma resultante de um domínio do autor (autor que, evidentemente, não consegue “dominar(-se)”). Deveríamos, ao contrário, mostrar em que medida mesmo leituras que tenham o suicídio como ponto de partida – e que decidam investir nesse paradoxo do fim enquanto começo –

podem, ainda, ser produtivas. Com a mesma intenção que move a releitura de Rimbaud proposta por Rancière, tentarei aqui cotejar alguns modos de leitura desses mitos próximos, cujos estudos críticos se debatem entre os extremos do “puro eu suicida” ou o “puro texto”, para propor – com a ajuda dos trabalhos da artista carioca Laura Erber – uma via de sobrevivência ou de *reexistência* dos trabalhos e das figuras de Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar⁴. Nossos monumentos suicidas precisam, ainda, de olhos que os despertem, que os deixem sobreviver, espectralmente.

Alejandra Pizarnik: “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”

Em 1972, a escritora Alejandra Pizarnik ingere uma alta dose de barbitúricos que lhe provoca a morte. Depois de ter cultivado com afincos sua vinculação aos poetas malditos e depois de sua morte prematura e, se não intencional, ao menos tensionada, nada foi mais simples para a crítica argentina que lhe dar razão e repetir o gesto final: provocar a morte de Alejandra Pizarnik. Realizando, com isso, mais uma escrita cúmplice e de homenagem que uma postura crítica, isto é, política. É verdade que a associação de poesia e suicídio está estabelecida tanto na poesia de Alejandra quanto nos seus textos críticos e diários, que voltam uma e outra vez sobre as figuras dos malditos. É verdade que foi ela a primeira a querer atar-se aos

sacrifícios célebres: o sofrimento de Baudelaire, o suicídio de Nerval, o precoce silêncio de Rimbaud, a misteriosa e fugaz presença de Lautréamont, a vida e obra de Artaud... Esses poetas têm em comum ter anulado – querido anular – a distância que a sociedade obriga a estabelecer entre poesia e vida.
(Pizarnik 2002: 269)

É verdade, ao menos numa leitura superficial, que a poesia de Pizarnik é monotemática – e, por isso, entre outras coisas, altamente poderosa e incisiva – montada sobre um paradigma de palavras de longa tradição poética: *noite, silêncio, medo, amor, infância* e todo um leque semântico em torno da “grande palavra” *morte*. Um catálogo fechado desde o começo, como apontará Cesar Aira.

São essas “verdades”, essas “evidências” ou “insistências” nos seus textos, as que facilitam a aproximação de sua poética ao evento central da construção do mito, o suicídio, e ainda permitem vincular, sem estabelecer mediações, a mão que escreve e a voz que fala no texto, a vida da poeta e as figuras de sujeito presentes na poesia: *a pequena naufraga, a namorada do vento, a menina muda, a pequena esquecida*, a sonâmbula, a autômata etc. Como acontece, só para citar um exemplo, na biografia de Cristina Piña, em que o suicídio de Pizarnik re-significa e sobre-significa cada uma das ações e textos de sua vida: “Quero me deter na emergência, já desde a primeira juventude, de uma fascinação que se converterá na cifra de sua escritura, e de certa forma no signo de sua vida: a morte” (Pina 2005: 37).

Talvez tenha sido necessário que um crítico extremasse uma estratégia oposta de leitura para tirar Alejandra Pizarnik – sua poesia e sua biografia, isto é, um dispositivo – da leitura suicidada que proliferou como seu rosto mais conhecido. Cesar Aira (escritor também e alvo de uma canonização então incipiente e hoje evidente), em 1996, ministra uma série de quatro conferências no Centro Cultural Ricardo Rojas, de Buenos Aires, editadas pouco depois no pequeno livro *Alejandra Pizarnik*. Diz ali, explicitando seu “projeto” para esta reapresentação de Pizarnik:

Ella no escatimó metáforas autobiográficas, pero eso no es excusa para usarlas contra ella, sobre todo porque al hacerlo se está confundiendo la poesía ya hecha y la poesía en tren de hacerse. En este segundo caso, la metáfora del sujeto sirve para poder seguir haciendo poesía [...]. Para constituir el sujeto que necesita para escribir, el poeta echa mano, entre otras cosas, a la metáfora. Pero la metáfora, por vistosa que sea, no es un punto de llegada. Si lo fuera habría un congelamiento, una museificación, nos quedaríamos con un catálogo de objetos. (Aira 1998: 10)

Aira aponta uma leitura pré-concebida (já feita, já pensada, já sentida) da poesia de Pizarnik, congelada, baseada numa ideia de poesia como corpo morto, enquanto seria possível ver, ao contrário, uma poesia em movimento, sempre se fazendo, ou seja, morrente ou, o que é quase a mesma coisa, nascente: “Extraño desacostumbrarme/ de la hora en que nací./ Extraño no ejercer más oficio de recién llegada” (Pizarnik 2005: 117 [de *Árbol de Diana*]) ou “entrar entrando adentro de una música al suicidio al nacimiento” (*idem*: 421 [de *Textos de sombra*]). Talvez essa seja a colocação mais importante do texto de Aira que, no entanto, numa força onívora por desativar esse mito baseado nas metáforas mortuárias,

acaba por entrar em outro terreno instável e escorregadio: o da poesia alicerçada em procedimentos automáticos da tradição surrealista, associada à ideia de pureza da palavra poética.

Por um lado, Aira explica, sem solenidades, como fazer poemas segundo o estilo pizarnikiano a partir de uma breve fórmula, que permitiria atingir uma “pureza” como se não houvesse um processo de escrita, e daria, ao mesmo tempo, um ar “acabado” ao poema. Aira lê em Alejandra Pizarnik uma “exigência de pureza que, para nós pós-modernos, parece um capricho insano. (Ela) foi a última encarnação do poeta ‘maldito’ da tradição moderna” (Aira 1998: 86). Uma pureza problemática, afastada de um expressionismo romântico, e aproximada do ritual, do cerimonial, ligado ao mito e a uma origem sempre vazia. Como diz a própria Pizarnik: a linguagem (presumivelmente invocada por um *tu* recorrente nos poemas, como se fossem endereçados a esse *tu*, em primeiro lugar, à linguagem) se torna uma “ceremonia demasiado pura” através da qual se procura de forma incessante um silêncio: “atesoraba palabras muy puras/ para crear nuevos silencios” (Pizarnik 2005: 175). Nesse sentido é evidente que a proposta das combinações previsíveis de Pizarnik não se limita a uma questão formular nem a uma ideia de pureza em termos de contundência ou homogeneidade da morte, mas aponta a uma renúncia paradoxal ao controle da linguagem pelo sujeito que, ao mesmo tempo que é formado pela autora, participa de uma lógica aleatória, e, no final das contas, *resiste* a ser interpretado.

Se o vínculo com os surrealistas destacado por Aira é a ausência de uma ideia romântica de expressão, substituída por uma ideia de documentação da experiência, então é possível abrir caminho para a pergunta sobre os vínculos entre poesia e vida propostos nos textos de Pizarnik.

Apesar do alinhamento explícito de Alejandra Pizarnik com os poetas malditos, da sua afinidade com a temática da morte e com as metáforas de detenção, sua proposta não compactua com as leituras canônicas desses movimentos, com o rótulo de maldição ou o de suicida. Pelo contrário, em poemas menos conhecidos, como no texto “O poema e o leitor” (1967), Pizarnik está mais preocupada com as continuidades, com a travessia vital da palavra poética, do que com os congelamentos:

Somos tres: yo; el poema; el destinatario. Este triángulo en acusativo precisa un pequeño examen.

Cuando termino un poema no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema ya no es mío o, más exactamente, el poema existe apenas.

A partir de ese momento, el triángulo ideal depende del destinatario o lector. Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentido, agregarle otros nuevos. *Terminar* equivale, aquí, a dar vida nuevamente, a re-crear. (Pizarnik 2003: 300)⁵

Ou:

Yo canto.

No es invocación.

Solo nombres que regresan. (Pizarnik 2005: 149)

Vários elementos nos permitem reconhecer uma circulação, uma abertura em direção ao diferente, ao outro dessa pretendida “pureza” da palavra poética, uma palavra que se apresenta, desde o começo, como re-criação. Nos textos de Pizarnik, tomados em extenso, encena-se a heteronomia da palavra ao aproximar, dividir, reformular e repetir elementos seja nos poemas propriamente ditos, seja nos diários ou na prosa. Nos diários se pode ver a repetição de versos dos poemas ou trechos do diário que depois fazem parte dos poemas, de modo que neles há um trabalho de leitura, como se esses textos fossem um caderno de leituras críticas, no qual acontece um trabalho “literário” da palavra, digamos, não meramente “informativo” ou “comunicativo”.

As fronteiras do poético e do não poético se apagam, se é que alguma vez existiram. As formas vão se deformando: “Morreram as formas apavoradas e não houve mais um dentro e um fora” (*idem*: 217). Apaga-se a fronteira que separava arte e vida, numa explícita confusão de textualidades. “Por querer fazer de mim um personagem literário na vida real, fracasso no meu desejo de fazer literatura com a minha vida real, pois ela não existe: é literatura” (*idem*: 200), e vice-versa.

Esse gesto de abertura encenado nos seus textos não deve nos fazer obliterar as declarações da própria Pizarnik quando explica o seu trabalho como uma procura – artesanal e trabalhosa – de uma palavra pura, isto é, de uma palavra silêncio; nem negar o peso do mito do autor, original, como uma máquina ainda ativa no dispositivo Alejandra Pizarnik.

Mas, como percebe Aira, certamente, parece mais produtivo apontar o caminho da reescrita enquanto sobrevivência, uma característica poucas vezes notada. Referindo-se a alguns textos em prosa como *A condesa sangrenta* (que reescreve o texto de Valentine Penrose), e outros textos da última etapa em que a presença da *Alice* de Lewis Carrol é notável, Aira diz que os mesmos são realizados sob a chave da cópia, do plágio: “El trabajo de A.P. con Carrol entra en la categoría de reescritura. El trabajo de reescritura, contiene una promesa de infinito” (Aira 1998: 82). É como promessa de infinito, como enfrentamento dos fantasmas, como heteronomia da linguagem, portanto, que pode ser lido um poema muitas vezes citado como prefiguração do suicídio (“me pruebo en el lenguaje en que compruebo el peso de mis muertos” (Pizarnik 2005: 450):

Yo voces.

Yo el gran salto.

Cuando la noche sea mi memoria

mi memoria será la noche. (Pizarnik 2005: 447)

Ana C.: toda segredos biográficos, toda literatura

“Em vozes” e marcada pelo “grande pulo” é a poesia de Ana Cristina Cesar que, como sabemos, em 1983, pula do sétimo andar para o vazio. A queda, final da vida física de Ana Cristina, abre a possibilidade do nascimento do mito “Ana C.” – assinatura pela qual é hoje conhecida – ou, no mínimo, imprime um novo viés à figura de autor que ela mesma tinha construído tanto quanto suportado até então⁶. Durante os dias que seguiram a sua morte, artigos em jornais e revistas colocavam uma mesma pergunta com diferentes palavras: “Por que saltou para a morte uma autora tão bonita, refinada e talentosa?” (*Isto É*, 9 de novembro 1983, nº 359). *Bonita, refinada e talentosa* são características que se desprendem de uma imagem pública – construída desde sua infância – e que – na contraposição retórica ao destino trágico (suicídio e beleza se enunciam como inconciliáveis para subir o preço e o absurdo da perda) – alimentam o “nome literário” já em franco crescimento depois de A

teus pés (1982), reforçando-o com a publicação de textos póstumos em *Inéditos e dispersos* (1985) e nas outras publicações sucessivas.

Frente a essa marca de leitura eminentemente biográfica que o mito da poeta ia adquirindo, inclusive na sua dimensão oral (como lembra José Castello com “A deusa da zona sul”), a crítica acadêmica tentou contornar o caminho do suicídio. Na maioria dos textos escritos na década de 90 (como os de Maria Lucia de Barros Camargo ou de Ana Claudia Viegas), parte-se do reconhecimento da importância que o fato do suicídio e o biográfico adquiriram na fortuna crítica de Ana Cristina Cesar para, em seguida, explicitar um programa de escrita que se atenha ao texto, observando as suas apostas estéticas em uma voz heterogênea e uma subjetividade dispersiva, derivante. Embora os resultados dessas pesquisas sejam interessantes e dignos de comentário, o que me interessa é marcar a separação que se estabelece entre duas opções conflitantes: uma de clave biográfica e outra de clave estetizante.

Dicotomia de leitura já anunciada em *Correspondência completa* por Ana Cristina:

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. (Cesar 2002: 120)

Ana Cristina define nesse trecho dois leitores equivocados, pois, diante da imbricação explícita de experiência e artifício no gênero da correspondência; o leitor se vê frustrado tanto ao procurar dados biográficos, como ao acreditar que se trata simplesmente de um conjunto de artifícios poéticos que se realizam sobre a superfície da linguagem, tal como fazem Gil e Mary.

Esse apontamento da dicotomia não é inédito, e quase todos os estudos sobre o trabalho de Ana Cristina Cesar apelam a esse impasse utilizando o mesmo trecho de *Correspondência completa*. Porém, podemos observar que não é casual que essas duas leituras coincidam com as duas formas de congelamento da fuga da poesia e do poeta Rimbaud considerada por Rancière: a fuga concreta do suicídio, a saída do mundo físico

(sintoma dos puros segredos biográficos) e a saída do sujeito poético das constraces da enunciação (pura literatura).

Nesse sentido é que essas operações de leitura devem ser olhadas em sua diferença, mas também nos seus pressupostos comuns. São duas formas de *interpretação* do texto que se revelam erradas para a autora da carta, não tanto pelo que colocam em jogo, ou seja, não tanto pelas ferramentas que utilizam para fazer a interpretação, mas porque a procura de um sentido final anula a possibilidade de vida, ou de sobrevivência, do texto. Mesmo que se pense, como tem sido proposto pelas leituras menos constrictoras, em uma combinação (dialtica) das duas leituras, que tente entender o texto, digamos, na sua indecidibilidade entre a “pura literatura” e as “referências diretas”, o perigo permanece no horizonte na medida em que se pretende, ainda, encontrar uma chave de leitura “mais pertinente” ou “mais adequada”, no caso, aos valores canonizadores, não já de uma perspectiva político-teórica-formalista nem realista ou engajada, mas “pós-moderna”.

No volume *Antigos e soltos, que* pode ser encarado como uma espécie de “túmulo luxuoso”, são reunidos os textos que ficaram na famosa pasta rosa de Ana Cristina Cesar, achada algum tempo depois da morte, e nele podemos encontrar o que procurarmos. Seja no sentido da perícia poética, seja no sentido dos dados biográficos – se quisermos manter a dicotomia. Ou podemos encontrar textos que militantemente solicitam outras genealogias de leitura, uma renúncia ao sentido final e  obliteração de formas fixas de canonização. Além de textos que dialogam com João Cabral de Melo Neto (em tese, o autor banido pela geração marginal, como a própria Ana Cristina comenta em entrevista para a revista *José*), podemos encontrar um texto com uma epígrafe de Murilo Mendes, do poema “Texto de consulta”. Lemos em Murilo:

[...]

2

O texto deriva do operador do texto

Ou da coletividade — texto?

O texto é manipulado

Pelo operador (tico)

Pelo operador (cirurgião)
Ou pelo ótico-cirurgião?

O texto é dado
Ou dador?
O texto é objeto concreto
Abstrato
Ou concretoabstrato?

O texto quando escreve
Escreve
Ou foi escrito
Reescrito?

O texto será reescrito
Pelo tipógrafo / o leitor / o crítico;
Pela roda do tempo?

Sofre o operador:
O tipógrafo trunca o texto.
Melhor mandar à oficina
O texto já truncado.
[...]

9

Juízo final do texto:
Serei julgado pela palavra
Do dador da palavra / do sopro / da chama.

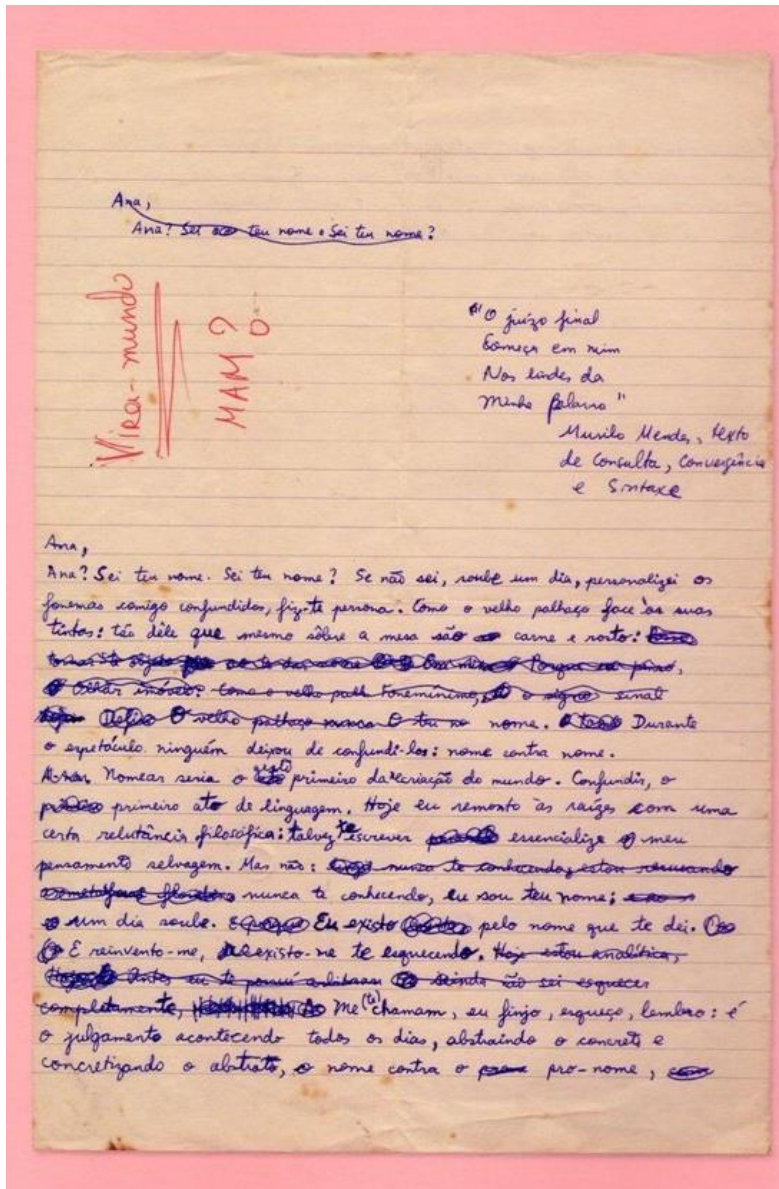
O texto-coisa me espia
Com o olho de outrem.

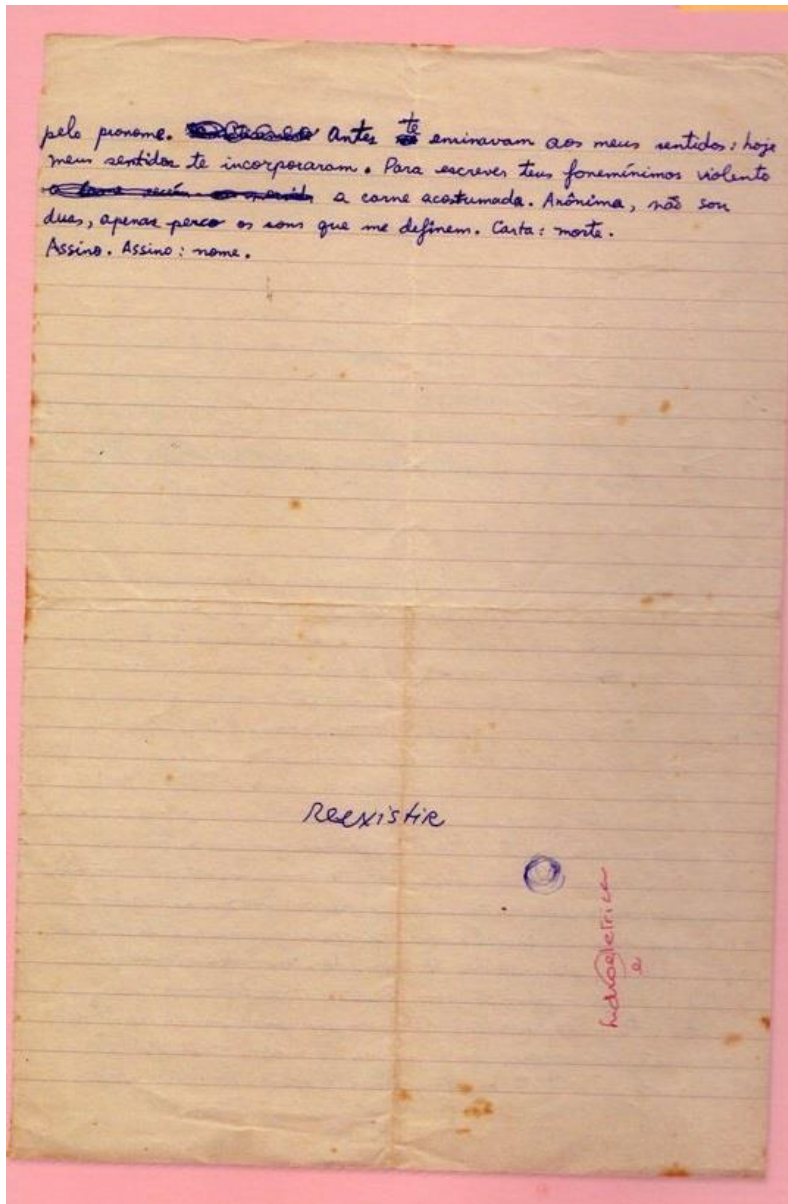
Talvez me condene ao ergástulo.

O juízo final
Começa em mim

Nos lindes da
Minha palavra.

Mesmo que toda a produçao de Ana Cristina possa ser lida como uma enorme ressonância dessas questoes – tanto pela pergunta pelo texto, seu autor, seu leitor; quanto pela pergunta pela técnica, pela intervenao do tipógrafo (ou do carteiro, no caso dela), e mesmo pela associaao da leitura ao juízo final –, quero me deter nos últimos quatro versos. Eles são os utilizados por Ana Cristina na epígrafe de um texto sem título que faz parte da seao “Rascunhos/ Primeiras versoes”.





O texto tem um primeiro começo que é riscado para, algumas linhas depois, inscrever uma outra voz através da epígrafe que “recomeça” o texto, por sua vez, com uma nova “origem” que, sem apagar o primeiro início, ainda se expande em outro fim/ começo (“o juízo final/ começa em mim”). Mas esse *diferimento* da origem e do começo da “própria” escrita, pela encenação de uma palavra riscada, é ainda sublinhado pelo fato de que o texto se apresenta como uma carta para ela mesma, onde o endereçamento, essa abertura ao outro está sempre assombrada pelo fantasma do eu, e vice-versa. O movimento de

recomeço vai se dispersar ao longo de todo o pequeno texto, instalando perguntas sobre a natureza da linguagem, a relação de propriedade e apropriação, tomando como centro o drama entre o nome e o pronome, entre a pessoa e a persona (o mesmo drama, agora sim a comparação deslavada, de Alejandra Pizarnik): “Ana,/ Ana? Sei teu nome. Sei teu nome? Se não sei soube um dia, personalizei os fonemas comigo confundidos, fiz-te persona [...] E reinvento-me, reexisto-me te esquecendo. [...] Não sou duas, apenas perco os sons que me definem” (Cesar 2008: 257-259).

Insistamos, não são duas as opções de leitura, nem a sua mistura; trata-se de propor a saída de um paradigma de leitura enquanto compreensão, enquanto interpretação. Ainda que o sujeito do texto se posicione no impasse, ele nos convoca ao movimento de saída. Em outras palavras, toda operação de leitura que saia de um paradigma finalista, escatológico ou interpretativo, entenderá que nos lindes, naquela interface, aquele limiar onde eu sou um outro, a morte coincide com o nascimento. Como se lê ainda no manuscrito, umas linhas mais abaixo, em letra destacada: *reexistir*. A forma como Ana Cristina se relaciona com os textos que lê e reescreve, em vozes, não é nesse sentido a de uma compreensão do texto, mas a de lhe outorgar uma sobrevida – fantasmática, espectral e, por isso, assombradora e incontrolável.

Reexistências: Alejandra Pizarnik, Ana Cristina Cesar, Laura Erber

Rancièr enuncia em “A revolução estética e os seus resultados” o trabalho que, a seu ver, deveria ser feito com a tradição, como um exercício ético de leitura e escritura:

As obras do passado podem ser consideradas formas para novos conteúdos ou matérias primas para novas formações. Podem ser revisadas, reelaboradas, reinterpretadas, refeitas [...]. As obras do passado podem ficar dormidas, deixar de ser obras de arte; podem acordar e adotar nova vida de diversas formas. (Rancièr 2002: 127)

Nesse despertar, o que se coloca em primeiro lugar é uma revitalização, ou uma sobrevida, que é o ponto de fuga ao congelamento dos significados. Analisando as imagens dialéticas benjaminianas em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman diria que

Existe de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*. (Didi-Huberman 2006: 114)

Essas imagens são originariamente dialéticas, já que não são feitas como simples transcrição senão como permanente constituição daquele elemento do passado trazido a uma nova obra. Já não é possível nem a novidade absoluta nem uma volta pura às fontes, só se reconvoca aquilo que foi visto, lido, aprendido, para ultrapassá-lo. Reconvocado em sua potencialidade performática, para produzir formas em formação. Ao fazer uma obra revivendo a tradição, o artista lança uma nova forma de discurso capaz de transformar e inquietar os campos discursivos circundantes de modo duradouro. Em outras palavras, as formas em formação são modos de se relacionar, dramaticamente, com o próprio tempo.

Embora Didi-Huberman ainda reconheça um dispositivo dialético (mesmo que em suspenso) e a existência de uma estrutura (mesmo que precária e provisória) nas imagens bárbaras e resistentes convocadas por Benjamin, podemos pensar que a nossa leitura contemporânea de Alejandra Pizarnik, ou de Ana Cristina Cesar, deve entregar-se a essa permanente formação para tirá-las do congelamento tumular da crítica, deixar de procurar formas fixas (mesmo que estejamos frente a “formas fixas”, como no caso das fórmulas de Pizarnik). Certamente já existem trabalhos que permitem desbravar e ir acordando aos poucos essas figuras⁷, mas as suas caras mais visíveis, veiculadas nas edições comerciais ou na crítica acadêmico/ jornalística, tornam a reflexão sobre os modos de consagração ainda necessária.⁸

A arte, certamente, não deixa de ser uma forma de crítica, uma forma de escrever a leitura, e também de propor relações com outros textos que podem ser congelantes ou vitalizadores. A produção de Laura Erber, artista e crítica carioca, desde seu *Diário do Sertão* até suas videoinstalações com silhuetas dançantes que cobrem e descobrem poemas com seus “corpos”, são uma mostra clara da realização das propostas que estão na mira de Didi-Huberman: formas em formação, que se constituem como um comentário à arte anterior, mas que visam efeitos duradouros no nosso – anacrônico – tempo.



História antiga não escapa dessa atitude. Trata-se de uma videoinstalação apresentada em 2005⁹ e que toma seu título de um poema de Alejandra Pizarnik, no qual já se coloca em evidência a proposta do trabalho que, conforme a própria Laura assinala, “procura interrogar as relações entre texto e imagem na contemporaneidade. O objeto livro é abordado como espaço de experiência-limite, onde um corpo vivo se debate. [...] Interessa aqui a qualidade agonizante das imagens e a qualidade mutável do texto” (apud Chiara 2006: 83).

Agonia, vida, morte: experiência-limite, de lindes. A instalação consiste em um livro virgem, em branco, que o participante (não o espectador do vídeo, infelizmente) pode tocar, passando as páginas que servem, ao mesmo tempo, de tela onde é projetado o vídeo. A sequência mostra um peixe laranja e brilhante, que se agita sobre as páginas de um livro, sufocado pelo ar que impede a sua respiração. Por trás do peixe, podemos ler – apesar da interposição momentânea da imagem desse belo corpo agonizante – os títulos de alguns poemas de Alejandra Pizarnik na sua edição da *Poesía completa*. “El infierno musical”, “Historia antigua” etc.

Durante a agonia, a mesma mão que manipula (tortura) o peixe, toma uma caneta e, sobre as folhas do livro, tenta traçar o contorno do animal como se fosse a mão do perito da polícia federal que desenha o contorno do corpo. Porém, o contorno nunca se completa, nunca se fecha em um círculo, pois o peixe, no seu estertor, sempre consegue dar um último

e brilhante pulo para fora de uma escrita que só escreve a morte. A escrita que mata e a energia disforme da sobrevivência se apresentam na sua cruel dinâmica.

Quando peixe e espectador – que, embora podendo mudar a página com as suas mãos, não pode retirar a imagem do peixe agonizante do livro na sua frente – estão exaustos, a imagem começa a mostrar água, que invade a superfície das páginas. Tradicionalmente a água e o fogo são os grandes inimigos dos livros, mas o peixe nada, agora, sobre letras que se tornaram fantasmáticas, deformadas. Surge, então, nesse final, um meio habitável e respirável, embora sob a condição de deformar os poemas de Pizarnik, que ainda transparecem, mas vão se deformando com a umidade e as ondas mínimas.



“Y cuando por la mañana temes encontrarme muerta (y que no haya más imágenes)” (Pizarnik 2000: 267), Laura Erber repotencializa a imagem. As imagens congeladas da morte dos poemas dispneicos de Pizarnik começam a respirar com um outro sistema de imagens deformadas, arruinadas também, como tudo o que sobrevive. Nesse sentido, o trabalho de Laura Erber se apresenta como um modo de ultrapassar a condição imóvel do paradigma fechado da poesia de Alejandra Pizarnik, como mencionava Aira, mas também de não repetir a “beleza sempre morta” encenada pela crítica. O poema deformado pela água é um novo poema, uma tradição molhada, erotizada, acordada sem dogmatismos. Como comenta Ana Cristina de Rezende Chiara, “diferentemente da representação desoladora do abandono e

do vazio (da poética de Pizarnik), o espaço para Laura Erber é tratado como um campo imantador de possibilidades eróticas” (Chiara 2006: 85).

Num poema de seu livro *Insones* (2002), “Sequência”, Laura Erber se debruça também sobre a mítica Ana Cristina Cesar. Talvez menos denso do que o trabalho com os poemas de Pizarnik em *Historia antiga*, o poema não desiste de se embrenhar no terreno escorregadio da mais nova poeta cannica. “Sequência” – que declara ser “d’aprs Ana Cristina Cesar” –  um poema publicado na página de forma horizontal, o poema está *deitado*. Por um lado isso insiste numa leitura seriada dos versos, que se apresentam como pequenas colunas ou barras dentro de um gráfico, solicita que uma sequência seja acompanhada, como num filme, ou como no poema “Travelling” de Ana Cristina, que imita o *travelling* fílmico, procedimento que aparece em vários dos seus poemas mais emblemáticos:

Esta é a minha vida .

Atravessa a ponte.

É sempre um pouco tarde.

Não presta atenção em mim.

[...]

Estamos parados.

Você l 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. (Cesar 1998: 35-36)

Diz Erber, em “Sequência” (2002: 13):

nenhuma teoria obscura do desejo

nenhuma teoria

tudo tão simples como isto

tiros na noite

cochilo entre um pensamento e outro

atravesso pontes

[...]

desfaço o trato ou finjo que esqueço?

esmerilho o corpo
anoto a palavra que congela
esqueço o caderno no passeio público
tento acompanhar a sequência sem perder o pique:

diga que neste calor
 diga que estes olhos
 nesta falta de luz
 diga-me agora mesmo
 diga-me que nunca mais

a trama é tão simples
tão simples que
adormeço

Laura Erber faz, ironicamente “adormecida”, um poema “de amor”. A simplicidade da trama está em mostrar uma leitura para a qual não se almeja uma interpretação: “tão simples como isto”, mas uma reação mesmo que discursiva “diga”, “diga”, “diga”. “Sequência”, nesse sentido, não opta por uma leitura estetizante (não é um verso ou um poema, mas toda a encenação poética de Ana Cristina o que aqui é retomado) ou biográfica (não há uma narração cronológica nesta sequência, como há, por exemplo, nos ensaios fotográficos que interpretam os poemas de Ana Cristina nas edições póstumas), mas mostra as entranhas de sua poesia, que solicita, ansiosamente, que a acompanhem. Frente ao imperativo de um dizer, só se diz “isto”. Laura Erber assume o desafio, ou respeita o trato, porém não sem dúvida: “desfaço o trato ou finjo que esqueço?” O poema abdica de um saber e opta por “isto”, uma lógica das imagens aleatórias marcada pelo ir e vir entre o sono e a vigília, entre a vida e a morte. O poema e sua autora morta, sem grandes alardes, mais uma vez, *reexistem*.

Bibliografia

Aira, César (1998), *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Antelo, Raúl (2013), “Diana splende, e pare”. Conferência pronunciada na Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina, dezembro.

Cesar, Ana Cristina (1985), *Inéditos e dispersos*, Rio de Janeiro, Editora Brasiliense.

-- (1998), *A teus pés*, São Paulo, Ática.

-- (1999), *Crítica e tradução*. São Paulo, Ática.

-- (2008), *Antigos & Soltos. Poemas e prosas da pasta rosa.*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles.

Erber, Laura (2002), *Insones*, Rio de Janeiro, Sete Letras.

Chiara, Ana Cristina de Rezende (2006), *Ensaio de posseção (irrespiráveis)*, Rio de Janeiro, Caetés.

Didi-Huberman, Georges (2006), *Lo que vemos lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

Mattoni, Silvio (2003), “La promesa”, in *El cuenco de plata. Literatura, poesía, mundo*. Buenos Aires, Interzona: 121-128.

Muschietti, Delfina (1992), “Ana Cristina Cesar/ Alejandra Pizarnik: dos formas de utopia”, in *Travessia*, nº 24, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina: 105-112.

Pereira, Carlos Alberto Messeder (1980), *Retrato de época. Poesia Marginal. Anos 70*, Rio de Janeiro, Funarte.

Pizarnik, Alejandra (2003), *Prosa completa*, Barcelona, Lumen.

-- (2000), *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.

-- (2005), *Diarios*, Barcelona, Lumen.

Piña, Cristina (2005), *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor.

Rancière, Jacques (1995), “As vozes e os corpos”, in *Políticas da escrita*, Rio de Janeiro, Editora 34.

-- (2002), “La revolución estética y sus resultados”, in *New Left Review*, nº 14, 118-134, España, Akal.

Santiago, Silviano (2002), “Singular e anônimo”, in *As malhas da letra*, Rio de Janeiro, Rocco.

Siscar, Marcos (2011), “Apresentação”, in CÉSAR, Ana Cristina. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*, Rio de Janeiro, EdUERJ.

Süssekind, Flora (1984), *Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé.

-- (2007), *Até segunda ordem não me risque nada* (1ª ed 1993), Rio de Janeiro, 7Letras.

Verlaine, Paul (1888), *Les poètes maudits*, Paris, Leon Vanier Editor, <<https://archive.org/details/lespotesmaudits00verlgoog>> (último acesso em 14/06/2014).

Luciana María di Leone nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1980. Formou-se em Letras na Universidad de Buenos Aires. No Brasil, obteve os títulos de doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense e de mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Hoje, dá aulas de Teoria Literária e realiza pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina. Publicou o livro *Ana C.: as tramas da consagração* (7Letras, 2008) e, entre outras organizações, conta-se *Experiencia, cuerpo y subjetividades* (Beatriz, Viterbo, 2007) realizada junto a Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar.

NOTAS

1 Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no II Simpósio de Literatura Contemporânea, promovido pelo Grêmio Cultural Ana Cristina Cesar, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 31 de maio de 2007, com o nome “Reviver textos, reviver mortos: como reler e reescrever duas poetisas suicidas”.

2 Cesar, Ana Cristina. “Malditos marginais hereges”, in: *Crítica e tradução*, São Paulo: Ática, 1999.

3 Os exemplos desse culto aos “poetas suicidas” na grande mídia são muitos, frequentemente lidos com a categoria homogênea de uma “genialidade sofrida”. Mencionemos, apenas, a existência de inúmeras antologias – virtuais ou em papel – de “poetas suicidas” (cf. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos. 33 poetisas suicidas* sel. Luiz La Hoz, Perú: Ediciones de los lunes, 1989; *Antología de poetisas suicidas*, José Luis Gallero org., Madrid: Ardora Ediciones, 2009; *Antología poética del suicidio*, Toni Montesinos Gilbert org., Sevilla: Ultramarina Cartonera, 2014. “Escritoras suicidas: pasión por la muerte”, organizado por Cristina Aparicio, <http://www.literaturas.com/v010/sec0310/opinion/col0310-01.htm> ou “Una docena de escritoras suicidas”, de María Nogueira, <http://unadocenade.com/author/marienoeyer/>).

4 Neste sentido, tenho consciência de que a comparação entre Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar não é inédita. A crítica acadêmica, geralmente, parte do reconhecimento de um dado comparativo externo (o suicídio) ou superficialmente comum (uma poética que trabalha com as figuras do espelho e da desidentificação, como aponta Delfina Muschietti), em seguida passa a uma análise que deixa de fora o contexto ou aprofunda o que se mostrava superficial, apontando mais diferenças que semelhanças. Aqui, no entanto, a comparação não pretende partir de um elemento comum, biográfico ou poético, mas de um dado crítico: comparar os modos das suas capturas discursivas.

5 Apesar da aposta em “dar nova vida”, cuja prerrogativa é a comunidade, também é verdade que em muitos dos seus textos teóricos e críticos, ou em depoimentos, Alejandra Pizarnik explicitamente se afasta de uma ideia de “comum”, ou de “comunidade” no poema. No entanto, apesar dessas explicitações, nos parece que uma palavra “comum”, tanto no sentido de corriqueira quanto no de comunitária, é procurada no trabalho de combinatória.

6 Resulta imprescindível, para não pensar no processo de canonização da poeta como uma operação exclusiva ou homogênea da crítica literária, observar as implicações de discursos familiares prévios ao suicídio e à própria reflexão sobre a consagração como escritora da própria Ana Cristina. Neste sentido, no Instituto Moreira Salles, onde hoje se encontra seu arquivo, há periódicos dos anos 60 com fotos de uma Ana Cristina de 8 anos empunhando uma caneta e “declarando” para *Bem-Te-Vi. Revista mensal para crianças*:

Fiz meus primeiros versos quando tinha quatro anos. (...) Eu fiz que escrevi, mas como eu não tinha ainda aprendido todas as letras do alfabeto, ninguém podia ler os meus versos. Então a mamãe disse:

- Você não gostaria de falar em voz alta o que você está pensando e deixar que a mamãe escreva isto na máquina do papai?

Foi o que fizemos. Quando eu dizia um pedacinho do verso a mamãe ia téc-téc-téc na máquina e escrevia o que eu ditava.

Vários anos depois, em 1978, numa entrevista com o antropólogo Carlos Alberto Messeder Pereira, Ana Cristina fala criticamente dessa construção de infância. E, por sua vez, se faz eco da pose antiliterária que também tinham seus amigos poetas da chamada geração marginal, diz: Eu era assim tipo... eu fui uma 'menina prodígio'. Esse gênero, assim, aos seis anos de idade faz um poema e papai e mamãe acham ótimo (...) A literatura ficou assim associada a tudo isso, quer dizer, a uma coisa excepcional, a uma coisa que te dá prestígio, a um artifício para você conquistar pessoas (...) um dos desbundes, também, é perder essa ideia de que eu era uma escritora. (Pereira 1978: 191)

7 No caso de Ana Cristina Cesar, os textos de Florencia Garramuño (2009), ou o de Marcos Siscar (2011) e o clássico de Flora Süssekind, *Até segunda ordem não me risque nada* (1993) evitam a dicotomização e não pretendem ir ao encontro de um sentido final do texto, mas de uma aproximação ao texto que, nas suas ressonâncias, fale de como a literatura se posiciona historicamente no mundo, de forma *irresistível*. No caso de Alejandra Pizarnik, podemos mencionar como tentativas de descongelamento o texto "La promesa", de Silvio Mattoni (2003), e, principalmente, um texto de Raúl Antelo que, a partir do totem, reflete sobre o livro *Árbol de Diana* (2013): "La ceremonia de Pizarnik supone un teatro de personas y papeles. Lo que es sujeto deviene objeto y los objetos, en cambio, se esfuman invisibles porque el lenguaje balbucea glosolalias, "se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas", porque el mimo dadá se danza y se llora a sí mismo, en numerosos funerales. Ni activa ni pasiva, media, *se danza y se llora*, la voz dice que el sentido se va".

8 Tanto no caso de Alejandra Pizarnik, quanto no de Ana Cristina Cesar, o século XXI tem sido extremamente monumentalizador desde o ponto de vista editorial, de modo que é o nome do autor, já consagrado, que guia e homogeniza (tornando ilegíveis, e quase irrevivíveis) os textos. A megalomania editorial, em ambos os casos, organiza volumes da obra reunida (completa, porém sempre incompleta, já que seus organizadores não percebem – nem permitem perceber "faltas", de textos ainda inéditos). Essa vontade totalizadora, homogeneizadora – tipográfica e editorialmente – e monumentalizadora é um claro exemplo da negação do fragmento, da ruína, do resto (logo, da sobrevivência) que banha esses textos.

9 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=8Sz-onTVslw.