

Literaturas hispánicas



ENTRE A VIDÊNCIA E A MÃO ARTESÃ

Ana Cristina Cesar e Alejandra Pizarnik

Graciela Ravetti
UFMG/CNPq

RESUMO

Estabelece-se aqui uma interlocução entre duas poetisas: Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar, evitando acumular interpretações que se explicitem com um tipo de raciocínio e de força analítica que sutura inconsistências. Considero o discurso dilacerado e pouco confiável das poetisas mediante duas imagens: a mão trabalhadora da artesã e a visão inspirada. Interessa verificar se conseguem “nomear forte”, sem cair no sentimentalismo nem na facilidade, exercendo a contento a função catacrésica da literatura. Mão artesã, vidência e a memória que se confunde com a saudade de um ser infante, presente na subjetividade e perdido para a experiência.

PALAVRAS-CHAVE

América Latina. Poesia. Literatura contemporânea.
Alejandra Pizarnik. Ana Cristina Cesar.

I

Vou começar usando duas metáforas, a da vidência e a da mão artesã. O poeta organiza sua via, ao que parece, guiado por um acurado faro que lhe serve para reter a passagem fugidia dos fenômenos e das experiências vitais e, em movimento simultâneo ou posterior, transformá-los em palavras. Essa organização e retenção é o que eu gostaria de comparar com o que é do artesão. Do trabalho artesanal, que no pintor passa pelo estudo das formas da natureza, da geometria, das circunvoluções do espaço material e, em paralelo, da submissão às habilidades tradicionais da arte que pratica, no caso do poeta, o labor consiste no esforço por adquirir o domínio da linguagem poética da tradição e no estudo das formas que lhe permitam aprisionar os fenômenos e as experiências e revelá-las mediante a linguagem. Portanto, ele ocupa o lugar do artesão e também o do falcoeiro que pode ou não manter o controle sobre o falcão, dependendo de sua perícia.¹

¹ “Rodando e rodando no giro que se alarga/O falcão já não ouve o falcoeiro;/ As coisas se desfazem, o centro já não sustém.” Fragmento do poema “A segunda vinda”, de William Butler Yeats, originalmente publicado em *The Dial*, em novembro de 1920.

O artista transforma o que foi experiência em obra sempre que ele tenha o poder de domínio dos materiais que farão possível essa empreitada.

Ele pode, ainda, partilhar de uma disseminada crença na função cognitiva da literatura em geral e da poesia em particular, crença especialmente popular durante o século XX e que direcionou grande parte da batalha experimentalista. A poesia da modernidade, desde o romantismo, além de se propor como uma ferramenta duvidosa e evidentemente insuficiente para alcançar o conhecimento, carrega uma plasmação das saudades da completude e seduz como arena de uma mística da experiência de plenitude na qual os temas e os tropos *ausência* e *vazio* têm papel protagônico. É o que Foucault eternizou com aquela célebre frase: “A ficção consiste não em fazer ver o invisível mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível.”² Isso tem a ver com um déficit da linguagem que o poeta descobre pronto em sua vida de artesão da palavra. Sem poder dar conta do mundo, a linguagem comparece voltada para si mesma, reagindo à incapacidade de dar expressão à totalidade e se oferece, humildemente, como início e chancela da própria existência, como prova de um *plus* de humanidade. A mera palavra, a palavra encantada e recortada do fluxo do discurso, a palavra sem ilusões de dar conta de mimeses de origem mas que se desvia em um vislumbre de futuro. Palavra que, como diz Alejandra Pizarnik, produziu espanto em Artaud quando o poeta percebeu a impossibilidade de sentir o ritmo do próprio pensamento ou o da vida da linguagem humana.

Assim se cruzam as duas metáforas: o artesão e o vidente, que acabam produzindo um monstro que contém as duas energias e os dois vetores, o poeta. Pela vidência, a poesia é aquele discurso entre o necessário e o utópico, entre o hermético e o banal, mais próximo da fala da loucura que do saber racional, feito saber clandestino e sem lugar de legitimação. Não se pode exigir do visionário que ele produza uma obra da qualidade do artesão, porém a poesia moderna tentou acercar as duas linhas, ainda que se constituindo em permanente paradoxo. Porém, acontece que, no caso do poeta, muitas vezes a crítica pretende domesticar esses contrastes, sem entender que são a própria razão de ser da poesia. Veja-se, se não, o intercâmbio de ideias entre Foucault e Magritte sobre as condições de teorização da arte do século XX e da arte como um todo.

Contudo, o que o poeta faz é recolher e encaminhar aquilo que vem das profundezas da natureza, das cavidades da experiência de subjetividade, da força da linguagem vista em si mesma como energia inexplicável por sua origem e, finalmente, do conhecimento e domínio das formas poéticas tradicionais.

II

Outra imagem para pensar o poeta moderno e nossas duas poetisas: em meados da década de 1980 do século passado, Juan José Saer, escritor argentino radicado na França, publicou o romance *A ocasião*. No capítulo quarto, conta-se a história de Waldo, um menino que, depois de um trauma, se torna ao mesmo tempo mudo temporário e enunciatador de um discurso hermético, que emana dele com a dicção da poesia

² FOUCAULT. *O pensamento do exterior*, p. 30.

gauchesca, de cunho popular, em versos octossílabos, e, além disso, o rapaz possui a condição de oráculo. Esse episódio aparece como um extravio digressivo que acompanha o arco temático do romance: a barbárie e a ignorância visitada pelos “positivistas”. A história de Waldo produz um efeito perturbador em dupla chave: por um lado, parece uma digressão incompreensível; por outro, cria um contraponto farsesco com a história tanto dos positivistas como de seus inimigos, capaz de evidenciar uma constelação de motivos que se apresentam ao leitor como imagem fugaz de uma possível figura misteriosa, que na obra de Saer não se explicita.

O comentário acima já traz consigo parte dos problemas que abordarei neste trabalho. Na dramatização tensa de Saer, o poeta e o visionário se reúnem na figura deforme e medonha de Waldo, patética e monstruosa. Paródia macabra da figura do poeta? Ou, pelo menos, a do intelectual?

O que quero recortar é uma cena tipicamente forjada por uma imaginação poético-teórica, como a de Saer, com uma considerável carga de dramaticidade, que pode sustentar e comunicar a pertinência de se sondar o nexos – entre a loucura monstruosa e incompreensível, ao mesmo tempo enunciadora de um discurso a todas luzes inarticulado e *desregrado* (para introduzir o Rimbaud de *Carta à vidente*) (e destacando que esse inarticulado na verdade se expressa em octossílabos, conhecimento da tradição) e a clarividência, que justifica a demanda desesperada e tumultuada do público, que se submete a tudo para receber a *palavra*. Com bastante reserva sobre aquilo que aí está subentendido, e que tende a chocar-se frontalmente com a imagem mitificada que permanece, póstuma e radiante, dos poetas que, como Waldo, na verdade convivem com uma imagem muito menos próxima da irradiação magnífica da poesia e mais de uma potência malévola ou, melhor, molesta e incongruente, impossível de classificar.

Logo após ter-se instalado em Ocidente, o que Foucault designa como a episteme *clássica* (séculos XVII e XVIII), que impõe uma proliferante dinâmica de ordenamento, baseada em sistemas de nomeação e de classificação do mundo, surge um tipo de romance de aprendizado ou formação (*Bildungsroman*) e um tipo de poesia, bastante praticada por mulheres, ainda que não só por elas, que encena as tensões entre o indivíduo e a natureza³ no sentido de aprendizado de vida e seu correspondente testemunho. As derrotas, os declínios, as pobres e minguadas conquistas e, em todos os casos, ocupam nesse tipo de literatura os percursos de aprendizado para a vida e para a arte e o contínuo digladiar-se com as misérias epistemológicas. Não raro, os sujeitos ficcionais desses aprendizados são artistas. O retrato do artista quando jovem (Joyce parodia), o diário da poeta quando menina (Helena Morley), o poema do escritor ainda adolescente (Rimbaud, Lautréamont)... Só para referenciar com Foucault, estas inflexões poéticas girariam cegamente em torno ao que *deve permanecer invisível mas ser enxergado como tal*.

Abro aqui a interlocução entre as duas poetas, modernas e periféricas, se contrastadas com os modelos que elas mesmas escolheram. Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972) e Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983). A coerência ou não da escolha dos textos está somente, ainda que eu ache decisiva, no ato performático

³ Indivíduo, tal como utilizado aqui, implica necessariamente as noções de sociedade, comunidade e pertencimento político.

que tenta se incorporar a outras escritas cujas intensidades se entrecruzam, (as poetisas entre si e eu com elas), interessada como estou menos em acumular interpretações que se explicitem com um tipo de raciocínio seca-lacunas, atos da força analítica, e mais em simplesmente considerar o discurso-dilacerado e pouco confiável da poesia de ambas, uma escrita que se deixa minar por suas próprias aporias. A mão trabalhadora da artesã caprichosa e a visão fantasmagórica da lírica inspirada são duas inflexões iniciais.

Não há como estabelecer um viés sincrônico estrito entre elas. Outra tentação: opor, para juntar, afinidades com o movimento *beatnik* e as iluminações de um Rimbaud, a escrita automática de um surrealismo já extinto embora vigente como espectro, entre as demandas acadêmicas frustradas e frustrantes e a escrita em solidão, a busca permanente de um espaço textual ambíguo limitado pela autoreferência, a postulação de uma (auto)biografia literária e a montagem de cenários rituais de aprendizagem, de observação, de realocação, de leituras, de morte, de cópia, de vinganças.

As duas conseguem uma simpatia intensa de um tipo de leitor, especialmente das leitoras, pela figuração reiterada de sentimentos facilmente compartilhados pela maioria, aspectos amplamente trabalhados pela poesia moderna. Com isso, somado às leituras críticas que se enredam com a obra em sucessivas ondas interpretativas geracionais, lança-se a rodar o novelo quase impossível de desembaraçar que muita crítica estereotipada alimenta, e se facilita a criação de potentes mitos pessoais que ressignificam o nome próprio, a obra e o devir incessante do corpo poético. As duas poetisas têm em comum a aura de mito pessoal a partir do poder convocatório e autosugestivo da linguagem que utilizam (a sedução), das leituras que foram feitas de sua obra ao longo do tempo (especialmente sobre as zonas de opacidade) e, por fim, da consciência da condição retórica da linguagem e do poder que esta detém sobre a realidade que elas transfiguram em seus textos porque a poesia é corpo linguístico, espaço de folha de papel, memória de milagre secreto, está no que se diz e no que não pode ser dito, no aqui que se desliza e no que fica.

Mas o que importa, para mim, é verificar se conseguem “nomear forte”, sem escorregar no sentimentalismo, ou mais ainda, nomear forte para não cair no sentimentalismo nem na facilidade. A duas interessam pelo que escreveram e também pelo que deixaram de escrever, ainda que fique em evidência perturbadora a carência de autoridade social e intelectual das enunciatóricas. Sobre os dilemas de autoridade, me refiro a que Alejandra foi apresentada ao mundo literário por escritores consagrados e prestigiosos, como Octavio Paz e Julio Cortázar, só para mencionar autores mais conhecidos no Brasil. Ana C. apareceu na famosa antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetisas hoje*, no grupo dos poetisas considerados “irredutíveis a movimentos”, junto com Geraldo Carneiro e Afonso Henriques Neto. Esses fatos não fazem outra coisa que avivar a questão do cânone, a vigência e construção de uma instituição que dá ou nega o espaço de consagração e, ainda mais, que proporciona os caminhos da inteligibilidade. Se isto aqui é poesia, da boa, é porque é assim que se lê.

Tanto uma como a outra foram importantes na vida intelectual de suas épocas e comunidades; fascinadas pelas artes plásticas e elas mesmas autoras de desenhos; fizeram com muita expectativa a viagem à Europa (Londres, Ana; Paris, Alejandra); escreveram muita correspondência, postais, mensagens e diários (mutilados, cerceados pelos

consignatários dos arquivos); dedicaram tempo e esforço a adquirir uma considerável bagagem de leituras; forjaram uma intimidade na escrita que não acho que se possa chamar de confidencial; alimentaram amizades importantes para estabelecer diálogos poéticos. No caso de Alejandra, Julio Cortázar, Antonio Porchia, Silvia Molloy, Octavio Paz y Olga Orozco. No de Ana Cristina, os poetas “marginais”, Cacaso, Heloísa Buarque de Hollanda, Paulo Leminski, Armando Freitas, Ítalo Moriconi.

Os livros de poesia que Alejandra Pizarnik publica em vida são: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1952), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968) e *El infierno musical* (1971). E o que foi publicado na França em periódicos literários. Entre 1960 e 1964 morou em Paris, perambulou por diversos trabalhos, passou fome. Dentre outros, colaborou na revista *Cuadernos* e fez bicos em editoras francesas, traduziu Artaud, Michaux, Aimé Césaire e Yves Bonnefoy. Mario Roberto Pelicó realizou uma interessante Antologia e recopilação, disponível em *De la Red*. Pela correspondência de Alejandra com seus amigos, sobretudo durante os quatro anos que morou em Paris, é possível rastrear seus interesses teóricos e críticos, seus prazeres poéticos e suas intenções intelectuais.

Ana Cristina Cesar começa a publicar poesias em periódicos em 1959; desenvolve um trabalho jornalístico, cultural, de agito estudantil, docente e de tradução (Silvia Plath, Emily Dickinson, Katherine Mansfield). Em 1979, publica *Cenas de abril* (poesia) e *Correspondência completa*, no Rio de Janeiro. Na Inglaterra, *Luvás de pelica* (edição da autora, 1980), em 1982, *A teus pés*, que reúne inéditos e publicados (editora Brasiliense). *Inéditos e Dispersos* é um livro que reúne trabalhos seus escritos entre 1961 e 1983. Deste último houve, no final dos noventa, uma nova edição da editora Ática e do Instituto Moreira Salles, acrescido de material iconográfico.

Todo e qualquer ato performático-cultural têm um lastro espaço-temporal que é inexorável ponto de suspensão da leitura, engasgamento do comentário e, ainda mais, da interpretação. E o reconhecimento crítico que estas poetisas têm recebido até agora não pode nos converter em reféns de seus achados e derivações. Com isso quero dizer que a utilização aqui ou lá dos poemas e dos *insights* críticos que elas suscitaram, não por terem sido colocados como emblemas de certas interpretações, devem considerar-se decisivos e continuar passando adiante. Digamos que não descarto, mas quero ficar fora da interpretação feminista, da política, da institucional, da canônica, da marginal, da mística e da existencialista, ainda que não perca de vista nenhum dos *insights* conseguidos até agora. E sem invalidar os trabalhos realizados, incluídos aí os meus de outras datas, não se trata de sobrepor ou assimilar uma figura a outra. Sem negar que a tentação é forte: é tentador pensar uma Alejandra Pizarnik como uma proto Ana C., intervir para criar certas coincidências não-essenciais das obras, supor uma Pizarnik sobrevivendo em Ana C., medir a articulação da distância entre uma e outra, relacionar o Paulo Leminski de uma ao Antonio Porchia da outra, a Silvia Plath e o Rimbaud comum às duas e com ele um horizonte de poesia jovem para sempre... Em uma, Alejandra, não há grandes possibilidades de vestir a pele de uma fenomenóloga materialista para atrair – mundo material nem de dar entrada, em sua poesia, aos materiais do momento anterior à poetização. Pretender *pegar* a poética de Pizarnik parece levar a uma rua sem

saída: só referencialidade em dissolução, um saltar de poesia em poesia, um deambular por livros e papéis, pela palavra já poetizada – a polêmica cratílica sempre candente –, a catacrese do tempo. Em Ana C., ao contrário, é difícil ignorar o apego materialista porque parece que a própria figuração aí nasce e se desenvolve, no mistério das coisas e das ações das pessoas comuns e seus atos banais. A certeza de uma, Alejandra, nos poderes da poesia, rompida sem consequências graves a rede de interdependências com o mundo prosaico, mantidas as fidelidades às poéticas e às concepções artísticas, especialmente às pictóricas da modernidade (a Klee, a Magritte); a certeza da outra, Ana C., na inviabilidade mesma da aspiração a qualquer base sólida para a sobrevivência da escrita. A morte na poesia e a morte da poesia, duas faces para refletir que apontam para o que, para muitos leitores, seria a maior epifania do sentido desta poesia, aquilo que lhe daria sua coerência e ao mesmo tempo a instabilidade. As acerca também tudo aquilo que as aproxima da poesia escrita por mulheres segundo a maior parte da crítica que recebem, comumente fundamentada em intenções autobiográficas declaradas muitas vezes por elas mesmas, o que autorizaria a relação direta do poético com a discriminação, a doença, anulando a incerteza constitutiva da poesia. Relação que muita crítica estabelece entre o texto e o contexto social e biográfico, ainda reconhecendo que o poema, ou o ato de enunciação pode não “contar com” nem “precisar da” presença plena do objeto a que alude. Que enfocam, que dizem, a que se refere a poesia destas duas poetisas? Qual o objeto: a voz da consciência? A consciência de si como pura percepção sem objeto, a intimidade observada, desdobrada?

O *corpus* escolhido mostra inflexões poéticas diversas, mas que coincidem no impulso que, por momentos, parece ser autobiográfico e, em outros, envereda no esforço por gerar uma área do imaginário poético, na qual o não-dito (ainda), o não-representado (ainda) emerge e se deixa perceber. Está claro que iniciar, fundar caminhos para o imaginário, significa também abrir a cultura como um todo para tentar outras vias de conhecimento. Pelo ritmo? Pela língua que, muitas vezes, se volta à infância, *laloc* (como diz Alejandra)? Pela extrema abstração do pensamento que, na volta ao chão, encarna nos objetos comuns? Pelas lembranças do que não se pôde registrar por não saber, por não poder, mas que estão aí na invisibilidade do invisível?

A poesia é ocupada pela encenação performática e fictícia de uma história de si, pelo biografismo que prolifera como testemunho e em intervalos de objetividade. Os espaços de inteligibilidade vestem-se da normalidade que os próprios ritos parodiam. Poder-se-ia perguntar, como hipótese: Os rituais de morte e as *performances* de suicídio seriam estratégias, ainda que em grande parte inconscientes, para furar a muralha da pouca legitimidade da escrita lírica feminina? O tom vingativo de muitas imprecações com que as duas preenchem algumas de suas poesias seria também um achado nesse sentido?

Pensar a funcionalidade poética do traço fulcral da poesia de Alejandra é descobrir um tom trágico, que estaria na suposição inocente do eu enunciador que expressa se sentir alijado de uma suposta (imaginada) relação perfeita entre mundo e sentido; em Ana C. o traço relevante parece ser o da dor causada pela paisagem moderna crispada e, mais que intensificação da autoconsciência, o que se sobressai é uma ironia dramática na demonstração de que a única possibilidade de sobrevivência é se ater a si mesma. Em ambas, a ficcionalidade poética do sacrifício testemunhal e da expiação, sempre

contida, explicitamente, no artifício da arte. Dessa perspectiva, na poesia de Alejandra não dá para identificar personagens nem situações concretas se se quer, como termo de comparação, referentes históricos, nomes, paisagens conhecidos; na de Ana C. há uma quase disposição física e uma topologia proliferadora dos cenários, dos objetos e das pessoas, ainda que em uma exemplar anulação dos limites de gêneros – canção, teatro, lírica, narrativa. As assinaturas das duas, os nomes, têm já categoria de relíquias, nomes que já não são próprios – Alejandra e Ana C. são de domínio público, funcionam como personagens em narrativas (*Teatro*, de Bernardo Carvalho) (*Alexandra*, de Osvaldo Lamborghini), em instalações (Laura Erber), em filmes –, e os desfechos das obras, uma espécie de *moral da história*, a crítica parece querer recolher fora da literatura, desfecho desolado, reiteradamente (auto)encenado na poesia como comédia e como drama, como tragédia e como divertimento. A ironia disruptiva, um dos tropos fortes de Ana C.; o sarcasmo, de Alejandra. A fúria vingativa, nas duas.

Trata-se de uma poesia que está marcada por um dramatismo mórbido, certo glamour *kitsch*, que se articulam entre objetos e circunstâncias convocadas na escrita como *performances* nas quais se dramatiza, com ritmo obcecado, a morte espetacularizada, a dissolução da identidade entre objetos que podem ser bonecas ou livros, o desajuste por superioridade de percepção, a visão do mundo como impossível de habitar, o fim das ilusões, a incompreensão, a solidão, o enigma da existência, o desamparo intelectual e afetivo, a intempérie existencial. À primeira vista, ninguém estaria mais distante de Pizarnik que Cesar. Pode-se mostrar, contudo, com que real intenção a poesia desta última prende-se, como analisava Sócrates no *Crátilo*, à procura pela exatidão das palavras para fazê-las proliferar até o ponto do estranhamento, com o que a invisibilidade do invisível (Foucault) fica tanto ou mais exposto que na poesia mais hermética e (des)referencializada de Pizarnik. Não seria suficiente que a convocação das cenas da vida tivesse certos paralelismos facilmente reconhecíveis. Estamos ante uma poesia empenhada em *mostrar* os objetos e os ordenamentos fora do controle racional, até o extermínio (a exaustão) das possibilidades do pensamento (Cesar) frente a frente da outra poesia que chega ao mesmo ponto, mas pelo apagamento insistente da palavra, a afirmação constante da negatividade e do não-reconhecimento (quase absoluto) do referente, pela rasura repetida. Assim, lidas em contraste, as obras de uma e da outra poetisa parecem delinear uma *figura* ao mesmo tempo oposta e complementar: uma oposição bastante frequente na arte moderna (um Magritte e um Klee, um Andy Warhol e um Pollock, por exemplo).

Sabe-se que a arte deve mais à própria arte que à observação direta da natureza. A obra literária está conformada por blocos de acumulação de princípios formais convencionais assim como por conjuntos de temas articulados com diversas perspectivas, por um lado, e recomposições da convenção no intercâmbio com outras artes e disciplinas, por outro. Uma espécie de história literária e de arquivo dos diversos achados da arte através do tempo pode ser entrevista em cada corpo de textos que se estuda. Em grande parte, a história reconhecível nos textos, os diálogos com a tradição (ou as tradições) revelam o empenho e a energia concentrados no trabalho, a mão do artesão.

No *Crátilo*, Platão parece delinear as duas matrizes que desenvolvemos aqui. Na esteira de Rimbaud e de Artaud é que se configuram com mais clareza as linhas mestras da vidência profética como atributo da poesia.

No *Crátilo*, Platão faz Sócrates traçar um paralelismo entre atividades artesanais, o instrumento, o artesão que o utiliza, e o fabricante que o constrói, para chegar à conclusão de que a ação de nomear tem um instrumento, que é o nome, um artesão, que é o *dialético*, e um fabricante, que é o legislador-nomeador. No final da primeira parte do *Crátilo* fica claro que “pode que (...) não seja banal a imposição de nomes (...) com que Crátilo teria razão (...) o artesão dos nomes não é qualquer um, só aquele que enxerga no nome que cada coisa tem por natureza e é capaz de aplicar sua forma tanto às letras quanto às sílabas, com o que se esboça um sentido (talvez nesse raciocínio assistimos ao estágio inicial da *mimese* de Platão). O nome em si que se pode encarnar em diferentes formas linguísticas. Sócrates se preocupa pela *exatidão* que o nome deveria ter, razão pela qual o nomear nunca poderia ser obra de um homem qualquer, é necessário algo a mais. Descartados os sofistas como oficiantes privilegiados do ato de nomear – uma ironia de Sócrates –, o filósofo propõe, então, recorrer aos poetas, quer dizer, ver que é o que Homero fez a respeito do *nomear*. Sócrates lembra que são muitas, belas e grandiosas as passagens nas quais Homero distingue os nomes que, aos mesmos objetos, dão os homens e os deuses. Depois disso, e de forma não muito diferente à da que Octavio Paz ensaia como prefácio a um dos livros de Pizarnik, como veremos adiante, o diálogo se embrenha por uma disparatada conversa sobre etimologias, o que afinal abre o caminho para outra sutileza de Sócrates, abrindo uma distância entre *conhecer* e *buscar ou descobrir* os seres. Com que nomes conheceu ou descobriu as coisas o nomeador, pergunta Sócrates, se os nomes primevos ainda não existiam? Como aceitar tranquilamente isso, indaga Sócrates, se parece que estamos de acordo em que é impossível conhecer ou descobrir as coisas, salvo conhecendo seus nomes ou descobrindo seus significados? Resulta, assim, que a própria nomeação está presa a uma aporia (toda relação com o tema foucaultiano do caráter performativo do discurso que, aparentando definir, na realidade programa e controla, não é mera coincidência). Quer dizer, a palavra, por si só, não poderia ser, de forma alguma, um instrumento para o conhecimento (aquele suposto poder epistemológico da poesia de que falávamos no início apareceria aqui descartado). Sócrates postula que tem que haver um médio, distinto do nome, tanto para conhecer quanto para buscar os seres. O nomeador pode se enganar no seu julgamento sobre a realidade. Inclusive parece claro que Sócrates abre bem a possibilidade de que o engano inicial pode até ser inocente, só que a natureza humana tende a esconder o erro e a adaptar a realidade à linguagem, e não o contrário (a uma noção idêntica chega Lacan, séculos depois). No *Crátilo*, afinal, conclui-se que a linguagem é, efetivamente, um caminho incerto e enganoso para aceder ao conhecimento, nada confiável. Sócrates, com efeito, não desfaz a aporia, mas a formula.

Essa é, também, uma das aporias que está na base da poesia das duas artesãs e nomeadoras que são Pizarnik e Cesar. A poesia tem, para elas, uma função catacrésica, fundada na vidência poética e no trabalho artesanal, atividades que se revezam para dar conta do que se sabe de antemão impossível: conhecer, nomear com exatidão, dar conta do mundo. O artesão nomeador e o vidente unem-se para dar feição a um tipo de poeta ao qual grandes nomes nos têm acostumados.

III

Gostaria agora de considerar, já introduzido o tema da morte, que é uma forma tangencial de falar do tempo, uma dimensão temporal que se vincula fortemente a um tipo de figuração na poesia moderna: a infância. Vidência e infância, na poesia moderna, são imediatamente assimilados às figuras de Rimbaud e de Lautréamont. Nas artes plásticas, é Paul Klee um dos exemplos e modelos mais à mão, porque ele muitas vezes expressou a sua adesão modelar à infância. “O mito da infantilidade dos meus desenhos certamente tem seu ponto de partida naquelas composições lineares, nas quais tentei ligar uma representação objetiva, digamos um homem, com uma apresentação pura do elemento linear.”⁴ Klee fala na necessidade, para a criação artística, de se reverter aos primórdios da arte, buscando inspiração nas imagens feitas por crianças, pintores populares e naïf assim como pelos loucos.

Na *Carta a Georges Izambard* e na *Carta a Paul Demeny*,⁵ Rimbaud afirmou o que para ele era o sentido do poetar: tornar-se vidente. E os procedimentos necessários para conseguí-lo passavam pelo desregramento de *todos os sentidos* sem que pudesse se contar com remédio nenhum para curar a dor que o exercício desse fazer produziria inexoravelmente. Sofre o poeta, exposto ao reconhecimento das forças do mundo, à linguagem, ao desmascaramento dos mantos de certeza e de força retórica estendidos por sobre os enigmas da existência. O poeta está entregue ao poetar, o escritor não escolhe: é escolhido pela poesia. Não pensa, é pensado pelo pensamento. *EU é um outro*, repete o poeta quando se assume como instrumento do que se conhece como arte; ele é propriamente a madeira que se descobre violino. Na Grécia, afirma Rimbaud, à diferença dos tempos atuais, a poesia *ritmava a Ação*, não como na contemporaneidade em que a poesia se reduz a simples jogos e passatempos. Ação no mundo, intervenção, *Performance*, acrescento eu. Porque o desregramento dos sentidos se consegue na experimentação em si mesma, convertidos o corpo e a mente em laboratório poético que, ao mesmo tempo em que tortura, produz o prazer não só da criação como o da procura de conhecimento. É assim como a grande literatura ruma ao desconhecido, o poeta desce *a la cueva de Montesinos*, com dom Quixote, ou ao desvão de Carlos Argentino Daneri, com o Borges de *El Aleph*, o Dante da *Comédia* vai ao próprio inferno, e tudo para ver, conhecer, saber, apreender. O senso de responsabilidade o faz carregar consigo a humanidade (inclusive os animais, diz Rimbaud) para que também sinta e aprenda com ele, entenda a língua que ele achou com tanto esforço, língua de dicionário ilimitado e incessante que se pretende em direção à língua universal, materialista, visível, que levará a poesia a passar à frente da ação, já não ritmando com ela e sim a carregando a tiracolo. O progresso não consistirá no novo por si mesmo, porém, paradoxalmente, a vidência e o encontro com o desconhecido exigem formas novas, portanto, o domínio das velhas formas que serão desconstruídas e reconstruídas.

⁴ KLEE. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 67.

⁵ RIMBAUD. *Poesia completa*, p. 152 et seq. A tradução e os dados sobre esse texto foram tomados de: RIMBAUD. *Carta a Georges Izambard*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517106X2006000100011&lng=&nrm=iso>. Acesso em: mar. 2008. doi: 10.1590/S1517-106X2006000100011. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ).

O tema da infância é reconhecível como habitualmente utilizado em tropos poéticos, desde o Barroco fundador dos tempos da Colônia, na América Latina, tanto pelos intelectuais da cidade letrada quanto nas produções beligerantes e conflituosas das novas sociedades formadas ao calor das guerras de conquistas e colonização, geralmente para referir-se ao estado da aquisição de uma *voz* – escrita, oral ou performática – reconhecida por uns e outros. A carência de ser alguém, de ter um lugar no mundo, de posicionar-se em um espaço de poder a partir do qual articular um discurso que possa ser levado a sério é habitualmente adjetivado no discurso crítico como: precoce, infantil, ingênuo, simples, tonto, puro, inocente, entre outros, dependendo dos ideologemas defendidos na ocasião. A aquisição de um discurso representacional e direcionado, objetivo e científico, que consiga estabelecer simbologias inteligíveis quando não alegorias legais das subjetividades individuais, ou de comunidades, dentro de um cenário multicultural e heterogêneo como é o da América Latina desde seus inícios, foi adjetivado frequentemente com essa metáfora. Como forma de resistência e de autoidentificação, assumindo a dicção de autobiografias de diversos tipos ou de autoficções identitárias – individuais ou comunitárias – a escrita de poesia com fatores mais ou menos evidentes de infância adquire significados diferentes ao longo da história cultural de América Latina, sobretudo na época de formação dos Estados Nacionais, no século XIX.

Diferentes e não poucas vezes contraditórios, os alcances significativos da metáfora da viagem (associada às lembranças das viagens reais) assume a forma de noções epistemológicas ou de conceitos-ferramentas de impacto ideológico. A força de inserção e a produtividade desta matriz derivam, em grande parte, de sua fácil assimilação e de sua enganosa obviedade, em qualquer contexto em que seja utilizada. É uma matriz tão antiga e com aspecto tão referencial que costuma contar com a anuência e aprovação dos leitores de todas as épocas, talvez porque toca em algum ponto da memória coletiva e relembra a sensação de intempérie e de medo que acompanha a infância. A representação da infância ou sua simples menção metafórica – tangencial ou direta – é uma reconhecível forma de intervenção simbólica em espaços de elaboração de identidades. Em oportunidade da invocação da infância, a própria ou a de outro, o poema – assim como o relato – parece conter e desdobrar os grãos, as cifras que, de alguma enigmática forma, oferecem respostas a interrogantes que assombram de forma obsedante a posição no mundo que alcança o sujeito adulto, sugere a esperança de recuperar um passado que ilumine e potencie o presente. Pode, também, deixar entrever a força de certos impulsos de vingança (raiva) pela emergência de um passado que revela o projeto social hegemônico de transformar meninos e meninas indômitos, criativos, com desejo e nostalgia de liberdade, em adultos que servem voluntariamente o sistema e garantem assim sua continuidade, eternizando as contradições. Em relação às artes em geral e à literatura em particular, a metáfora da infância se articula à rememoração de *origens*, às aventuras da paternidade e da maternidade e também às noções familiares como pátria, razão pela qual se fala em infantilização da arte, por exemplo, como uma espécie de percepção pejorativa e julgamento de valor geralmente ligado à consideração do tempo como uma substância de desenvolvimento linear, palpável e cujas magnitudes podem ser medidas com certa exatidão. Uma região como a latino-americana muitas

vezes é definida e descrita como de história recente, passando totalmente despercebido todo o passado anterior à conquista, na tentativa de dar conta de uma posição infantil se comparada, por exemplo, às ocupadas pelas literaturas da velha Europa. Assim, a arte (e a literatura) é apreciada com argumentos que podem muitas vezes se parecer algo incomodamente com um ciclo vicioso analítico, onde não se sabe mais se o território simbólico em processo de crescimento (periférico, em outras denominações ainda mais cegas) seria o mesmo que dizer infantil ou imatura, ou, pelo contrário, que desafia previsões sobre um futuro incognoscível. Recentemente, o tema da infância tem sido tratado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, mas considerar essa vertente, ainda que produtiva, nos levaria para outro caminho e não temos espaço aqui para tanto.

Na obra de Pizarnik, a figuração da infância funciona como um estilete pronto para furar a superfície lisa do poema. Aparece não só nas bonecas e nos desenhos infantis, mas na voz de uma menina que, dialogando com o eu do poema, pressiona para sair da prisão; menina que se materializa e que tende a carregar uma teoria sobre o tempo. Veja-se este fragmento de “Infierno musical”: “La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular”.⁶

A isso há que acrescentar um olhar marginal construído como um buraco panorâmico e uma enunciação que fala de bonecas estripadas, de torturas, de condessas sangrentas, de máquinas de tortura, da objetivação de dores muito físicas e muito artificiais ao mesmo tempo. As bonecas parecem signos-simulacro da vida acenando para a enunciação, assim como a escrita um simulacro-suplemento da existência à qual pode ser dado um sentido, ainda que embaçado. Em atos rituais que muito se parecem, as bonecas dão um toque de horror sinistro, mas também se oferecem como uma garantia contra a destruição por ser menos vulneráveis, remédios de corpo. Como a Condessa sangrenta, cuja história a fascinou até o ponto de escrever sobre ela, Alejandra dá voz a um eu lírico que recusa as forças benéficas que de algum modo poderia receber do meio em que mora; prefere a altivez do confronto mortal com a sociedade e com a vida.

No caso de Ana Cristina, poemas como “Atrás dos olhos das meninas sérias”, “Recuperação da adolescência” (*É sempre mais difícil/ancorar um navio no espaço*) oferecem uma figuração semelhante, com a imagem de uma menina por trás tanto da voz poética quanto do que essa voz consegue explicitar quando observa mulheres e as reinventa na poesia. Ou em versos como os que praticamente fecham *A teus pés*: (p. 118) “O posto 6,/ onde passei minha infância e minha adolescência, /como está mudado! ou este outro, ouçam só /fico tentando te mandar um pedacinho de onde / estou mas fica faltando sempre”, onde a memória da infância é uma forma de dimensionalizar o tempo. A grandeza da infância oferece medidas de tempo e se propõe como *aleph* do conhecimento intuitivo que da acuidade do olhar para trás depende a incapacidade de captar o presente.

⁶ PIZARNIK. *Obras completas*. Poesía completa y prosa selecta, 158.

IV

Penso nos legados destas poetas propostos basicamente de argumentos a favor de certa negação / negatividade. Do trabalho constante pela rememoração do conhecido, do vivido e do desejado, em contraste com o que se espera da vida, se chega à verificação das expulsões, das marginações permanentes, do aparecimento do não-dito (não-existente, não-possível, não-entendível, não-permitido) que compõe a palavra do corpo desejante e perecível – a terra, o sexo, o cadáver, os sentidos – no perpétuo movimento do existir no tempo histórico. Ao todo, posso pensar que estas poetas desenham mapas de áreas de conhecimento e funcionamento epistemológico (social, cultural, afetivo etc.) muitas vezes (quase sempre) percebidos pelos leitores como herméticos, ainda que com poder convocatório e tons que se querem proféticos, derivados do diálogo ou do confronto, que esses poemas estabelecem com os mapas que os leitores desenham de seus próprios mundos perceptivos. Definitivamente, um trabalho pelo nomear «forte» e constante que refunda, a cada verso, a função catacrésica da literatura. Afinal, a poesia dá forma a quê?

As duas poetas se utilizam de imagens de anjos, que resultam em formas etéreas e de feição metafísica, quimeras que de repente assaltam e que muito lembram os anjos benjaminianos. Ana C. esboçou certos anjos, muito materiais, por certo: aquele que registra, o que extermina a dor, o anjo encouraçado, as Charlie's Angel (as panteras), entes que deslizam e escorregam, inefáveis e muito materiais, pela superfície da cultura, procurando fincar pé, mas encontrando só os buracos entre os objetos visíveis e os rastros e resíduos da civilização, os reflexos nos espelhos onde *a outra, que sou eu* assombra. Kerouak e os poetas *on the road* comparecem para realçar “os sentimentos do eu empírico que a poesia dilata, complementa ou até substitui por sentimentos fictícios”, a fim de “explorar a realidade e estabelecer identidade plena de seus eus múltiplos e referenciais”, como seus textos explicitam.

E esse duplo de estranhamento e desespero, esse *sou outra* de Ana C. me traz Alejandra, quase toda ela, para o mesmo vacilante espaço. Que contém o *Eu sou o outro*, os outros de Magritte; o *Eu é um outro*, de Rimbaud; o *Borges e o outro*. A artesã e a vidente.

V

São quatro as etapas que a crítica encontra em Alejandra, bastante óbvias, por sinal. A de seus escritos juvenis. A da que escreve durante sua estada na França, em Paris, de 1960 a 1964, basicamente *A árvore de Diana* (1962). A terceira, já de volta a Buenos Aires, *Los trabajos y las noches* e a última, *Extracción de la piedra de la locura* e *El infierno musical*.

No *A árvore de Diana* – escrito na Europa – não é pouco significativo que seja então quando se revela com maior intensidade a experiência do duplo, o eu não consistente, a palavra furiosa e vingativa, a elaboração de uma enunciação da margem. A intensificação da saudade da infância precisamente na viagem. A memória como

resgatando um Paraíso perdido e as memórias do futuro, as visões, com o terror de não poder nem saber nomear, a enunciação minada (*este canto me desmente*). Um exercício de desprendimento de si, de estranhamento do que poderia se considerar o íntimo que se faz objetividade, o passado que passa a se confundir com o futuro. É desse tipo de visão que se alimenta a clarividência poética? De ver o futuro no passado?

Em *Los trabajos y las noches*, livro no qual o referente, que antes era enigmático ou inexistente, agora se identifica com um TU no que parece uma intensa parábase. Como em um estado entre o dormir e o velar fundem-se passado e presente, o concreto e o alucinante, dilatada ao máximo a capacidade de percepção, projetada como visão.

Em *Extracción*, o duplo é bem *eu é um outro*. A metáfora do canto, prosopopeia. É a música, é a morte, o que eu quero dizer nas noites variadas como as cores do bosque. O estado de interfases vai enunciando, em prosopopeia, um progressivo desprendimento da realidade a partir do qual analisa seu entorno físico e mental.

Acredito que o legado específico de Pizarnik é o momento do fim, de clausura, essencialmente moderna ainda, presa aos pressupostos das vanguardas históricas, que foram possíveis até os anos 1960, ainda que seja extremamente reducionista despachar Alejandra como um remanescente de poéticas francesas. No prefácio ao livro *Árbol de Diana* (1962), Octavio Paz escreve:

Árvore de Diana de Alejandra Pizarnik. (Quim.): cristalização verbal por amálgama de insônia passional e lucidez meridiana em uma dissolução de realidade submetida às mais altas temperaturas. O produto não contém uma só partícula de mentira. (Bot.): a árvore de Diana é transparente e não dá sombra. Tem luz própria, cintilante e breve. Nasce nas terras ressecadas da América. A hostilidade do clima, a inclemência dos discursos e a gritaria, a opacidade geral das espécies pensantes, suas vizinhas, por um fenômeno de compensação bem conhecido, estimulam as propriedades luminosas desta planta. Não tem raízes; o talo é um cone de luz ligeiramente obsessiva; as folhas são pequenas, cobertas por quatro ou cinco linhas de escrita fosforescente, pecíolo elegante y agressivo, margens dentadas; as flores são diáfanas, separadas as femininas das masculinas, as primeiras axilares, quase sonâmbulas e solitárias, as segundas em espigas, espoletas e, mais raras vezes, puas. (Mit. e Etnogr.): os antigos acreditavam que o arco da deusa era uma rama desgarrada da árvore de Diana. A cicatriz do tronco era considerada como sexo (feminino) do cosmos. Quiçá se trata de una figueira mítica (...). O mito alude possivelmente a um sacrifício por desmembração: um adolescente (homem ou mulher?) era destrojado cada lua nova, para estimular a reprodução das imagens na boca da profetisa (arquetipo da união dos mundos inferiores e superiores). A árvore de Diana é um dos atributos masculinos da deidade feminina. (...) (Fis.): durante muito tempo se negou a realidade física da árvore de Diana. Com efeito, devido a sua extraordinária transparência, poucos a podem ver. Solidão, concentração e uma agudização geral da sensibilidade são requisitos indispensáveis para a visão. Algumas pessoas, com reputação de inteligência, reclamam que, apesar de sua preparação, não veem nada. Para dissipar seu erro, é suficiente recordar que a árvore de Diana não é um corpo que se possa ver: é um objeto (animado) que nos deixa ver além, um instrumento natural de visão. Além disso, uma pequena prova de crítica experimental desvanecerá, efetiva e definitivamente, os preconceitos da ilustração contemporânea: colocada frente ao sol, a árvore de Diana reflete seus raios e os reúne em um foco central chamado poema, que produz um calor luminoso capaz de queimar, fundir e até volatilizar os incrédulos. Recomenda-se esta prova aos críticos literários de nossa língua.

Octavio Paz
Paris, abril de 1962 (PIZARNIK. *Obra completa*. Poesía completa y prosa seleta, p. 67-68).
(Tradução minha)

Paz lê esse livro de Alejandra como uma provocação ao estado contemporâneo da crítica literária, aos impasses das leituras técnicas parasitárias e, ao mesmo tempo, como desafio às (im)possibilidades de compreensão. O poema é visto como um instrumento de visão, e não como representação em espelho de objetos referenciados ou históricos. O poema, como tal, pode ou não ser percebido, e isso dependerá da disposição do leitor e das possibilidades de tradução da linguagem figurativa que o ele possa realizar.

O próprio título do livro *Árvore de Diana* introduz, em certa forma, a polêmica cratiliana e deixa o leitor na mesma inconclusão, como não podia ser de outro modo. As possibilidades de leituras começam pelo título do livro e são bastante diversas, como estabelecer uma relação direta de *Diana* com a mitologia, passando pelas possíveis confluências entre Octavio Paz e Alejandra Pizarnik, amigos e poéticamente afinados, até a resignificação do título lembrando que a árvore de Diana era o nome com que se conhecia a *Arbor filosofica* dos alquimistas (fenômeno que se produz quando se força um metal a sair de uma solução de um dos seus sais usando um metal menos precioso. Já no século XV há descrições de uma experiência onde uma gota de prata-viva é introduzida em uma solução de nitrato de prata e se observa a separação da prata num desenho semelhante às agulhas de um pinheiro e a outras formas arbóreas que crescem e se movimentam), tudo leva a colocar em tensão o ato de nomeação em si (neste caso, nomear o livro), nomear as coisas, escrever os nomes, figurar, poetar.

Em alguns livros, como *Árbol de Diana* e *Los trabajos y las noches*, Alejandra experimenta, nos limites do gênero, poemas breves que revelam sua filiação a algumas linhas da vanguarda europeia dos anos 1920 e 1930, especialmente o surrealismo e a poetas como Artaud, Rimbaud e Mallarmé (da aprendizagem deles, o artesanato). Deste último, a experimentação com a página em branco, com textos nos quais o não-escrito se sobressai. A brevidade e a concentração como figurações do universo fraturado e a experiência da desordem e da desintegração progressiva: a ausência, o nada e a destruição pela assunção do sentimento da morte. Tudo acompanhando a luta ferrenha pela palavra (*O inferno musical*) que a ocupa obsessivamente até a morte. Não é o que se fixa, é o que há entre duas detenções.

Entre *A árvore de Diana* e *Os trabalhos e as noites*, poderíamos sugerir certa passagem entre a percepção de uma realidade sombria, hermética, onde pseudo-sujeitos marcados pelos pronomes pessoais sem referentes possíveis a cenários e imagens mais familiares.

1
He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace
2
Éstas son las versiones que nos propone:
un agujero, una pared que tiembla...
3
sólo la sed
el silencio
ningún encuentro
cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra

(PIZARNIK. *Obra completa*. Poesía completa y prosa selecta, p. 69-70.)

O jogo de pronomes pessoais se equilibra entre um *eu* que não se corresponde com um corpo unificado referencial e que parece propor uma designação estranhada, um *nós* e um *ela* que alterna com o *eu*. A narratividade inicial transforma-se em apóstrofe ou vocativo e se refere a atividades do sujeito lírico, o que fala no poema. Não é um trabalho metafórico estrito, mas conclui o fragmento, que ocupa as três primeiras partes, com três fortes imagens que poderíamos ler com certo caráter alegórico: a silente no deserto, a viajante com o copo vazio e, finalmente, a mais inumana de todas, a sombra de sua sombra. O uso do tempo pretérito perfeito dá uma impressão de artificialidade por se tratar de uma poeta que teoricamente utilizaria a variação linguística do Rio da Prata, na qual o uso desse tempo verbal é menos significativo que na Espanha, por exemplo, embora seja utilizado em muitas situações, sobretudo na escrita poética. Digo *artifício* porque o uso reiterado cria um distanciamento de qualquer coloquialismo, pela insistência no uso do *pretérito perfecto*, evidentemente escolhido por sua sonoridade e efeito de passado recuperado. O estranhamento se acentua com o isomorfismo semântico na estrofe: *sede* se continua com *deserto* e com *ningum encontro* para, à continuação, dar lugar à sequência de apóstrofes compostos por alegorias em sequência. Qualquer uma das alegorias poderia se constituir em figurações ou *mise-en-abyme* do eu lírico de toda a obra de Alejandra.

Em *Los trabajos y las noches*:

POEMA

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.

Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura.

REVELACIONES

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.

El deseo de morir es rey.

Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones.

EN TU ANIVERSARIO

Recibe este rostro mío, mudo, mendigo.
recibe este amor que te pido.

Recibe lo que hay en mí que eres tú.

DESTRUCCIONES

en besos, no en razones

Quevedo

Del combate con las palabras ocúltame
y apaga el furor de mi cuerpo elemental.

(PIZARNIK. *Obra completa*. Poesía completa y prosa selecta, p. 91-92).

Nesta, que é a sequência inicial de *Los trabajos y las noches*, os poemas nos deixam em uma paisagem mais familiar, ainda que as imagens sejam construídas por figurações baseadas em oxímoros: *hablar el silencio, entregar o que na verdade se pede*. Há um *tu* que supõe ou deixa imaginar um *eu* que fala no poema. Para o leitor acostumado a ler poesia e até para aquele que tem o hábito de prestar atenção às letras de música, o cenário do amor sensual, do amor humano surge com certa nitidez. Porém, aparece, insidioso e velozmente, o tema da linguagem voltada sobre si mesma, o do combate com as palavras.

Contudo, a inumanidade persiste no livro, como o uso de pronomes e de nomes que convocam monstruosidades referenciais, como os vigias, as sombras, os perdoadores, os que *cometieron mil rostros míos*, em *História antiga*:

HISTORIA ANTIGUA

En la medianoche
vienen los vigías infantiles
y vienen las sombras que ya tienen nombre
y vienen los perdonadores
de lo que cometieron mil rostros míos
en la ínfima desgarradura de cada jornada
(PIZARNIK. *Obra completa*. Poesía completa y prosa seleta, p. 108).

É falta ou é excesso o que revolta? Identidade, mesmidade, mesmice? O espaço povoado de signos encontrados, de significação muito pautada, um espaço que em Ana C. parece atormentar com o peso da mesmice e em Pizarnik é mais leve, leveza provocada pela própria incongruência dos signos que têm a espessura de uma selva de (in)cognoscência. O espaço existente povoado de seres incorpóreos, vazio para a percepção normal, de Pizarnik, em Ana C. é vivido como demasiado cheio. Desnudar ou preencher o espaço, não será esse trabalho de Sísifo que dá a medida da cultura na constante procura de sua dimensionalidade? É na linguagem que está já dada de por si essa dimensionalidade?

A poesia dessas duas poetisas fala, predominantemente, do próprio poeta. E que função é essa? A de procurar saídas, a de cavar caminhos, deixar sair o selvagem que habita o ser, permitir o descontrole do infante que permanece sempre à espreita. Poetar é liberar. E liberar tem consequências políticas. A excentricidade é uma doença mortal. Condena a ser lido, como dizia Sousândrade, pelo menos daqui a cinquenta anos. Poetar é um desregramento da convenção, dos sentidos, do espaço marcado e legalizado.

Ana C. deixa em seus últimos poemas uma espécie de testamento, documentário, marcas que lega como testemunho de uma vida, rastros possíveis, como o faria um preso na cadeia marcando as paredes, substantivos banais, cenas triviais, o mundo em seu peso máximo. Testemunho e premonição, visões do futuro, *todo sinal é uma profecia*, escreve. Para ser lida só por quem tenha coragem e sabedoria para isso, como um desafio. Com a determinação de tecer uma filigrana antimontagem – não se juntam as coisas, os seres e as experiências para construir uma dialética de interpretação compulsiva – que, se utilizada como ponto de comparação com outros discursos, ficam parecendo formas primitivas, esboços, tímidos ou enfáticos ensaios condicionados a uma objetividade problematizada.

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. *A teus pés*, p. 90).

Na poesia de Ana C. há um evidente ritmo truncado e quem enuncia é o *anjo que registra, anjo que extermina a dor*. A enunciação entre a trivialidade dos atos do cotidiano e as percepções mais agudas dos vazios vai realizando uma pesquisa sobre as possibilidades

da linguagem. Mas, que pode a poesia, que pode o poeta? Ainda que profetize. Qual o autêntico labor do poeta? O fogo do final? Se for papel que desistiu de dar recados, é papel para quê?

Preciso começar de novo o caderno terapêutico.
Não é como o fogo do final. Um caderno
terapêutico é outra história. É deslavada. Sem
luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de
dar recados. Uma imitação da lavanderia com
suas máquinas a seco e suas prensas a vapor. Um
relatório do instituto nacional de comércio,
rípido mas ditoso, inconfessadamente ditoso.
Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós.
Digo tudo com ais à vontade. E recolho os restos
das conversas, ambulância. Trottoir na casa.
Umhas tantas cismas. O terapêutico não se faz de
inocente ou de rogado. Responde e passa as
chaves. Metálico, estala na boca, sem cascata.
E de novo.

(“Fogo do final”. In: Cesar. *A teus pés*, p. 53).

A luta entre a gramática e a figuração em Ana C., especialmente em *A teus pés*, se joga entre as diversas formas de enumeração sobre as que essa poesia se ergue, como uma dinâmica de *input* que desenha a figura da etapa da modernidade na qual os significados se constroem no fragmentário, no contraditório, no fluído, no deslizante. Entre a enumeração e os processos identificatórios intermináveis, a recusa a ser petrificada como profética. A metafísica é triturada no liquidificador das imagens da mídia, mas não se descarta, ou é um pesadelo do qual é preciso acordar. A poesia de Ana C. transforma, filtra, engole, vomita a percepção de um real impossível. É a expiação da modernidade. Poesia urbana que paira sobre a cidade moderna, da perspectiva da sofisticação intelectual que deixa um gosto amargo e a mirada irônica e rasante sobre a superfície esnobe. Um pensamento da contaminação como tentativa de encarar os múltiplos conteúdos do saber contemporâneo, da ciência e da técnica até as artes e a esse saber midiático, para reconduzi-los de novo a uma unidade, a qual já não teria nada de dogmático ou de verdadeiro; é, antes, um saber explicitamente residual que têm muitos caracteres da divulgação, um saber que se coloca como uma verdade fraca e nada totalizante ou explicativa, é a verdade da inconsistência e precariedade dos saberes possíveis sobre o mundo. Simultânea, a passagem do tempo convoca o arco da memória, que se revela com a forma da morte e da dissolução das coisas e das experiências, dos seres vivos e do próprio conhecimento, com a nostalgia e o medo de perder o que nunca se teve. Todas as idades têm encontro marcado no sonho e na vigília, em breves *alephs*, seções da memória cujo acesso é totalmente enigmático ainda que surjam como epifanias nos mais insólitos objetos, como reminiscências inesperadas que aparecem, fugazes, e que perduram como lembrança da lembrança, livres da obrigação de comunicar, com a única meta de se subsumir como um objeto a mais na correnteza da poesia. Objetos sobre os quais, pelo menos, é possível passar os dedos.

Ana C. opera como um regente de vozes que falam nos poemas mas cuja identificação, desmaterializada a referência, abre um fenda para o leitor: quem, o que

e quantos falam nesses poemas? A literatura não conta, a poesia não diz, a literatura faz. O poeta é mesmo a madeira que se descobre violino.

O que é a literatura, o que é poesia, o que não é? O que é isso de literatura? Que texto maluco é esse, que conta e, ao mesmo tempo, não conta, que tem um assunto e, na verdade, não tem um assunto e é diferente do nosso discurso usual, que é diferente da correspondência, que é diferente do diário? Mesmo que eu pegue um diário, como tentei fazer, mesmo que eu pegue um diário e coloque ali como literatura, mesmo assim continua a haver uma história que não pode ser contada. É um tormento e, de repente, é engraçado também. Você não pode contar (...) (Cesar. *A teus pés*, p. 262).

Sem progressos argumentativos, as sentenças dos poemas, ao redor de dois ou três pontos do início ao fim, com movimentos similares, às vezes idênticos, vão se produzindo ao ritmo da repetição. A repetição parece, então, mais que um elemento de estilo, uma consequência inevitável, algo que provém de uma grande força negativa, de uma tenaz resistência a se deixar engolir por uma realidade que já chega em forma de imagem digerida, que já existe como clichê. A repetição poderá ter um efeito de repique, de espelhamento, de devolução, de não-assimilação, ao mesmo tempo em que é quase musical, um ritmo persistente, dissonante, estranhado. Trata-se da nomeação constante, da enumeração gaguejante. A escrita parece renovar constantemente, palavra por palavra, o acordo com o leitor, como se de repente a memória tivesse sido extinta e o olhar procurasse, como com fome de conhecimento, que é que é? Que é que era? Como era? Era isto? É isto? Mas, que é o que vejo?

Ou a aparente simples encenação que se descontrola na sintaxe e oblitera a coerência e a coesão, as palavras impõem sua materialidade e travam a narração, a narração supera os obstáculos e acaba dizendo mais do que prometido. Trata-se de uma oposição entre o evidente e o oculto, o secreto combate entre a compreensão de um conteúdo além de seus conceitos, a estrutura da verdade do percebido como um conceito filosófico, mas cuja demonstração é impossível. A musicalidade da poesia, sua sonoridade, viria a proporcionar um sentido vedado à palavra prosaica (nos dois sentidos de prosa e de banal), o *papel que não quer mais dar recados*, ainda que essa palavra seja a da poesia que, em um sentido mais profundo, é sempre insuficiente. Isso parece postular um paralelismo, uma *mimese*, uma correspondência de ordem superior. A que paralelismo incompreensível se referem tanto Alejandra quanto Ana Cristina? A que semelhança material acenam?

A *performance* escrita destas poetisas é a da mão que sofregamente, preguiçosa e lenta, realiza o trabalho manual da escrita, o artesanato lento e inequívoco de ir nomeando o mundo e se performando entre o eu biográfico, a imaginação cujos objetos são compartilhados em uma cultura específica, a invenção literária que de todas as fontes se alimenta e a procura, nunca cínica ainda que quase sempre irônica, mas que reconhece que ainda que se saiba da impossibilidade do conhecimento integral do mundo, ou mesmo se tenha apenas um relance da limitação humana para conhecer, ainda assim, a mão continua o traço. A mão artesã é mão com luva, luvas de pelica; é a mão que desenha, recorta e cola; é a mão que pinta, articula e estripa as bonecas. A visão é a que se faz poesia, o instrumento que serve para desvendar o pouco que se pode almejar como conhecimento. O poder poético da morte é a mais forte consciência de

um devir-aniquilação. A paisagem da infância, paisagem da vida, paisagem da morte em simultâneo. O trabalho, o artesanato ardente e excitante, a sensação de estar criando, como um peregrino que vai atrás de uma ilusão redentora, e não sabe se o caminho que está seguindo é o verdadeiro.

E finalizo com Sócrates no *Crátilo*: Definitivamente, Crátilo, quiçá as coisas sejam assim, ou quiçá não.



RESUMEN

Se establece aquí una interlocución entre dos poetas: Alejandra Pizarnik y Ana Cristina Cesar, evitando acumular interpretaciones que se expliciten con un tipo de razonamiento y de fuerza analítica que suture inconsistencias. Considero el discurso-dilacerado y poco confiable de las dos poetas entre las dos imágenes: la mano trabajadora de la artesana y la visión fantasmagórica de la inspirada. Me interesa verificar si consiguen “nombrar fuerte”, sin caer en el sentimentalismo ni en la facilidad, ejerciendo a contento la función catacrésica de la literatura. Mano artesana, videncia y la memoria que se confunde con la nostalgia de un ser infante, presente en la subjetividad y perdido para la experiencia.

PALABRAS-CLAVE

América Latina. Poesía. Literatura contemporánea.
Alejandra Pizarnik. Ana Cristina Cesar.

REFERÊNCIAS

- AIRA, Cesar. *Alejandra Pizarnik*. Ediciones Omega S.A. Barcelona, 2001.
- BORDELOIS, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral, 1998.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1993. [1ª ed. 1982].
- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos* (poesia/prosa). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles/ Ática, 1998.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles/Ática, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Prefácio e notas, Günther Regel. [1987]. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

- MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- PIZARNIK, Alejandra. *Antología poética*. Colección Quinto Centenario. Bogotá: Editorial Tiempo presente y la Fundación para la investigación y la cultura, 1990.
- PIZARNIK, Alejandra. Antonin Artaud: el verbo encarnado. *Magazin Dominical*, n. 462, Bogotá, Colombia, 1º mar. 1992.
- PIZARNIK, Alejandra. *Obra completa*. Medellín: Editorial Árbol de Diana, 2002.
- PIZARNIK, Alejandra. *Obras completas*. Poesía completa y prosa selecta. Edición preparada por Cristina Piña. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993.
- PIZARNIK, Alejandra. *Semblanza*. Introducción y Compilación de Juan Graziano. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- PLATÃO. *Crátilo. Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da Universidade do Pará, 1973.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2006.