

Ana C.: um arquivo

Doutorado Luciana María di Leone (UFF)

Resumo:

No Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro, desde 1998, tem seu domicílio o acervo de documentos da poeta carioca Ana Cristina Cesar. Desde a sua morte, o arquivo foi permanentemente modificado pela introdução de novos escritos – edições de inéditos, reedições, estudos, etc. - resultado eles mesmos de trabalhos feitos com o arquivo. Esse movimento duplo de leitura e escrita foi realizado, neste caso, por diferentes agentes, com diferentes motivações: família, amigos, pesquisadores, críticos, etc. Neste artigo pretendo percorrer as narrativas dominantes que surgiram, e de que forma essas narrativas encontram, no próprio arquivo, outras que as contradisseram. Mostrando, inclusive, de que forma a própria Ana tratou a questão do arquivável, fazendo evidente uma tensão entre a vontade de produzir arquivo e outra de apagar toda escrita.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar, arquivo, poesia, consagração, mito

O arquivo Ana Cristina Cesar

Rio de Janeiro, Gávea, Rua Marquês de São Vicente, jardins de Burlle Marx, edifício do Instituto Moreira Salles. Ali, no meio da modernidade carioca da década de 50, *no meio de tanta e tamanha companhia*, se abriga o arquivo oficial de Ana Cristina Cesar. Esse é o domicílio, desde 1998, de mais de mil documentos de – ou sobre – a poeta carioca, contando manuscritos, fotografias, correspondências, livros, artigos de jornais, traduções e teses, inéditos e publicados, bilhetes, cadernos da escola, rabiscos espalhados e etc., etc., etc. Eles conformam o acervo e desenham uma rede com cujos fios o pesquisador/leitor tentará tramar uma narrativa sobre Ana C..

Como sabemos, Ana Cristina Cesar era poeta, mas não apenas. Também foi tradutora, editora, professora, pesquisadora, crítica de literatura, de cinema e de teatro, escritora compulsiva de cartas, desenhista. Na visita ao arquivo, para quem ainda quiser procurar delimitações genéricas claras nesse magma, pode ser problemático estabelecer a que tipo pertence cada escrito ou, até mesmo, quem o escreveu, sendo necessário conhecer dados do tipo técnico para determinar datas e procedências dos materiais. Inclusive, ali se misturam documentos e livros que tanto pertenciam a Ana quanto a seu pai, Waldo César, mas não estão ali alguns originais de poemas publicados postumamente, nem alguns dos cadernos de Ana – por serem de índole muito pessoal, sem interesse literário, nas palavras do pai.

Expliquemos mais um pouco. Em 1983, depois do suicídio de Ana Cristina, os caderninhos foram *todos para vitrine da exposição póstuma, relíquias*. Mas essa vitrine, no começo, não se domiciliava em instituição oficial nenhuma. Todos os papéis que se encontravam no apartamento dos pais de Ana Cristina ficaram sob a custódia dos próprios pais – Waldo e Maria Luiza César – e Armando Freitas Filho, a quem ela deixara, explicitamente, seu legado poético.

O primeiro trabalho com o arquivo de Ana Cristina teve essa particularidade, então: foi uma atividade em que a família assumiu o papel de arquivista e editora, e não apenas de herdeira. Os frutos dessa intervenção familiar – *Inéditos e dispersos* (1985)¹ e as coletâneas *Escritos da Inglaterra* (1988) e *Escritos no Rio* (1993) – refletem um trabalho dirigido pelo amor – mas do que

¹ Como *ID* nas citações subsequentes.

o rigor – e pela imagem póstuma que os pais e os amigos procuraram construir, beirando a homenagem – e são edições que delinearão as primeiras versões póstumas de Ana C.: a versão oficial, a primeira dominante.

Com a colaboração de diferentes pessoas e estimulados pela editora, Waldo, Maria Luiza e Armando assumiram a tarefa de organizar uma publicação póstuma, que foi finalmente *Inéditos e dispersos*, apenas dois anos depois da morte de Ana. O trabalho, inexoravelmente, mexeu e alterou esse acervo que, não ordenado sob normas classificatórias senão com o caos próprio do escritório de escritor, perdeu ainda mais a sua organização. Por exemplo, datilografaram-se em várias vias, alguns manuscritos, mas também textos já datilografados por Ana, passados à máquina dessa vez por Armando ou por Maria Luiza, às vezes na do primeiro, outras, na máquina da própria Ana, confundindo ainda mais o trabalho arquivológico futuro. Dos poemas editados em *Inéditos e dispersos*, encontramos várias versões escritas a máquina – com marcas manuscritas da mãe – que têm uma versão em prosa e outra em verso, deixando transparecer a indecisão de quem levou a cabo a tarefa de datilografar. Também existem folhas com frases soltas cujos originais não estão no arquivo. Assim descontextualizadas, as frases tanto poderiam ter sido pensadas como fragmentos para futuros textos, ou como micro-poemas prontos, ou simples transcrição de frases alheias, de poesias ou músicas, sem intenção de se apropriar delas. Soltas, essas frases só desvendam sua genealogia por acaso ou perseguidas pelo pesquisador: “aqui meus crimes não seriam de amor”, editado como poema em 1985,² ao certo corresponde a uma frase de uma crônica de Clarice Lispector sobre a criação de Brasília, de 1970, reproduzida em *A descoberta do mundo*. Ana C. autora de Clarice? Poderia ser, é verdade que Ana em seus poemas não poupou citações veladas, mas não parece ser o caso. Outro deslize dessas edições póstumas está em *Escritos no Rio* (1993), pois a compilação de artigos e ensaios, de um lado, não se tem algumas das resenhas mais interessantes escritas por Ana - entre elas a primeira, e outra sobre o livro de Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época* (1981).³ Ao passo que publica, sob o título “Literatura Marginal e o comportamento desviante”, um texto que corresponde a um dos capítulos da tese de doutorado de Heloisa Buarque de Hollanda, defendida em 1978 e que depois seria o livro *Impressões de viagem* (1981).

No entanto, segundo Waldo Cesar, pelo fato de reconhecer as limitações da própria capacidade como editor, e levando em conta o perigo de que os documentos desaparecessem ou deteriorassem na sua casa, o acervo foi entregue para a custódia do Instituto Moreira Salles em 1998. No edifício da Gávea, os documentos se localizam numa pequena sala refrigerada, são organizados em pastas amarelas ou envelopes, ordenados alfabeticamente, segundo o sobrenome do autor. Dentro de cada grupo as folhas também são ordenadas alfabeticamente, segundo a primeira frase escrita no documento. Assim, na entrada “Cesar, Ana Cristina” encontram-se tanto poemas manuscritos quanto cópias, misturadas com bilhetes de infância, e qualquer tipo de escrito. A classificação explícita a arbitrariedade da ordem, e o pesquisador pode encontrar, juntas, folhas de papel de diferentes épocas e temas. Em separado acham-se os livros da biblioteca de Ana, que se misturam com alguns da família.

“Tudo vai parar no arquivo”, diz Raúl Antelo. No Instituto, acumulam-se todos os documentos que o pai entregara, inclusive, os que não pertenciam à Ana. Os materiais acumulam-se. Acumula-se a linguagem com a que se armam as narrativas desse arquivo e dessa autora. E, dessa acumulação, surge a transformação e a metamorfose do próprio arquivo, pois entrega diferentes possibilidades de traçar as narrativas do arquivo. “É a partir dos seus paradoxos (e não de

² Ana Cristina Cesar, *Inéditos e dispersos*, op.cit., p.125.

³ Os artigos de Ana Cristina Cesar são “Um rito de passagem” (resenha de “Fragmentos” uma performance/concerto sobre de Erik Satie), *Opinião*, Rio de Janeiro, 19 de nov. de 1975, p. 22; e “Contatos imediatos de 3º grau” (resenha de *Retrato de época. Poesia marginal: anos 70*, de Carlos Alberto Messeder Pereira), *Leia Livros*, n° 37, São Paulo, 15 de julho/14 de ago.1981, pp. 5-6.

suas coerências, meramente imaginárias) que a economia do arquivo deve ser analisada” (ANTELO, 2005).

Portanto, as tramas que o pesquisador pode traçar no seu percurso por esse arquivo, como em todo arquivo, são variadas. Isto é, então, que tanto as edições póstumas quanto os estudos feitos sobre a figura de Ana podem ser consideradas narrativas possíveis desse arquivo, e as imagens de Ana que dessas narrativas se desprendem serão diferentes segundo as *intenções* que dirigem cada leitura em particular.

Um arquivo não é apenas o local onde são estocados documentos susceptíveis de serem conservados como referentes de um passado que deve ser lembrado, e que existe/existiu independentemente desses documentos, como assinalava Jacques Derrida em *Mal de arquivo* (2001). O arquivo, as formas de arquivamento e de seleção, falam a respeito da construção desse passado, através de um exercício de memória, sempre seletivo, e que comporta uma escritura, um novo relato suplementar, uma narrativa – muitas vezes explicativa – desse conjunto. O novo relato estrutura o conteúdo pressuposto e, ao mesmo tempo, cria um passado. Ou seja, o arquivo não é natural nem orgânico, mas um universo fragmentário sujeito a narrativas, muitas vezes totalizantes y naturalizantes. Porque, como diz Reinaldo Marques, “o arquivo não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida ele é construído e desconstruído pelo olhar do sujeito que, ao cumprir nele um itinerário, deixa suas pegadas, seus vestígios, instituindo um certo roteiro de viagem” (MARQUES, 2000, p.34).

Deste modo, se toda narrativa referente ao passado – e qualquer narrativa em geral – está definida por uma estratégia de leitura/escritura particular, o mais legítimo e produtivo será assumir a tarefa de tornar mais transparentes os processos de arquivização, dado que a sua existência é indiscutível e iniludível.

Se perguntarmos, então, que intenções totalizaram o arquivo de Ana C. e, por tal motivo, deveriam ser desconstruídas e desnaturalizadas em uma perspectiva que tente não ser autoritária, veremos que não podemos, neste caso, falar de uma única narrativa, mas sim de uma série de narrativas dominantes e oficiais em cada um dos âmbitos nos que surgiram, e de outras narrativas que as contestaram. Pois, como continua Derrida, a economia do arquivo faz com que nele esteja contido aquilo que vai desconstruí-lo: o heterogêneo, as partículas não lidas que esperam um olhar que as acorde. Por tanto, embora contrapostas, essas versões divergentes, em geral, não se basearam em estratégias de descobrimentos de novos dados ou materiais reveladores, mas na importância do ponto de vista encarado para leitura que se faz dos materiais já existentes. Tanto o relato oficial construído quanto os alternativos têm fissuras, se lidos a contrapelo: não são homogêneos, deixam transparecer pontos de contato entre eles e revelam tensões internas.

Portanto, se toda narrativa referente ao passado – e qualquer narrativa em geral – está definida por uma estratégia de leitura/escritura particular, assumimos a tarefa de tornar mais transparentes os processos de arquivização, dado que a sua existência é indiscutível e iniludível. Ou seja,

desnaturalizar o que se toma como natural, orgânico, desconstruindo a intenção que totalizou um arquivo, e desvelando seu caráter de universo fragmentário, de artifício, de construção social, numa atitude típica da pós-modernidade, que desconfia do que se presume natural, da verdade absoluta (MARQUES, 2000, p.35).

Desnaturalizar, mobilizar a imagem de Ana C.. Superar os perigos do arquivista que Raúl Antelo pontua seguindo Didi-Huberman: de um lado, a *ilusão tautológica* segundo a qual “o texto conservado diz o que diz e que nele vemos o que se vê” (ANTELO, 2005). Nela o objeto é um objeto passivo que não modifica a quem olha, dado. De outro lado, a *ilusão na crença*, outra forma de preencher o vazio, fazendo o documento significar sempre além de si próprio. No entanto,

existem outras formas de entrar no arquivo, evitando esses ‘fantasmas do arquivista’, como propõe Antelo: tratar-se-ia de entender o arquivo como um “canteiro de obras”, que mantêm a tensão, o medo de saber que o objeto é sujeito, e que o que vemos, nos olha.

A história oficial: Inéditos e reedições.

Do trabalho oficial com o arquivo, as marcas mais evidentes são os volumes de escritos editados postumamente. Armando Freitas Filho, junto a Waldo e Maria Luiza César, e outras pessoas, colocaram desde o primeiro livro de edições póstumas uma intenção de preencher o “vazio” deixado. Como diz Armando na Introdução de *Inéditos e dispersos*: “A morte repentina de AC fez com que tudo o que se relacionasse a ela ficasse em suspenso, indefinido (...) Este volume pretende ser, contudo, um arremedo de resgate e consolo” (*ID*, p.7).

Horror vacui. Os documentos saíram à luz, muito cedo, para preencher o vazio, mas também, com isso, controlar a recepção da obra. As estratégias para alcançar esse objetivo vão se tornar evidentes no trabalho editorial propriamente dito, isto é, no projeto gráfico, na seleção de material, na ordem dada aos textos, nas ilustrações, na inclusão de textos de colaboração, etc.

Particularmente, teve muita importância nos livros póstumos a inclusão de fotografias, podendo assinalar este fato como o alvo do projeto editorial. A imagem que se desprende tanto de *Inéditos e dispersos* quanto das reedições de *A teus pés*⁴ feitas pela editora Ática (1998) – livros esteticamente nas antípodas do *design* discretíssimo de Waltercio Caldas para a edição original feita pela editora Brasiliense (1982) – constrói um relato biográfico e iconográfico: uma menina cuja sina é ser escritora, sina que vai se concretizando no percurso pelas instituições família, escola, igreja, finalizando a seqüência no lançamento do livro que a consagra e marca a sua profissionalização como escritora. Nesse mesmo sentido, as fotografias viriam acompanhadas por versos de alguns poemas que, por um lado, colam de forma definitiva a enunciação dos textos a uma imagem, a um rosto, ilustrando-se mutuamente; e, por outro, se constroem na forma de relato de vida, organizando os retratos e poesias cronologicamente, permitindo, aliás, a ilusão de estar assistindo ao percurso de aprendizagem e aperfeiçoamento de um talento que já estaria presente desde os primeiros poemas. Assim, uma vez que já ninguém pode fazer a pequena Ana posar, e quando a poeta Ana não pode estabelecer nenhum tipo de controle sobre os usos da sua imagem, a decisão editorial arma a figura também através do tramado dos ensaios fotográficos.

Destaquemos, nesse sentido, que, na edição de *A teus pés* da editora Brasiliense, além de não aparecer fotografia ou desenho nenhum, os poemas não estão organizados cronologicamente, e Ana, inclusive, corta alguns poemas do primeiro livro, *Cenas de abril* e realiza muitas modificações aos textos de *Correspondência Completa* e *Luvas de pelica*. As intervenções de Ana, portanto, iriam contra qualquer mitificação de uma pureza de origem: o ‘original’ pode ser revisitado e reformado, sem linearidade de formação. Como assinala Natalia Brizuela em “‘Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede’, Ana Cristina Cesar y la fotografía” (2007), “esta inscripción editorial de la poesía de Ana Cristina como autobiográfica – y de allí que la fotografía funcione como soporte material – sorprende ya que su trabajo poético constantemente minaría y socavaría toda referencialidad” (p.131). O ordenamento cronológico, então, parece contrário à organização que Ana, em vida, pretendeu dar aos seus trabalhos.

No entanto, para efeito da análise da consagração o fato mais importante, entendemos, seria outro. Não se trata simplesmente de ir contra a proposição que critica a possibilidade de um sujeito acabado, à qual os poemas se dedicam de forma programática. Nem da construção de uma idéia de progresso e aprendizado, frente a um anacronismo e cruzamento temporal que os textos encenam.

⁴ Como ATP nas citações subseqüentes.

Trata-se, principalmente, de que essa leitura cronológica e biográfica é uma leitura possível apenas retrospectivamente. *Inéditos e dispersos* se abre, em verdade, não com o nascimento de Ana Cristina, mas com sua “morte repentina” (FREITAS FILHO, in *ID*, p.7). Morte trágica, isca do interesse do leitor, se buscará explicar nesses textos por que a poeta saltou para a morte, pois são os *inéditos e dispersos* de alguém que não conseguiu editar nem ordenar a dispersão, que não teve tempo de ocultar os segredos nem apagar a intimidade desses papéis avulsos.

Esse vazio abrupto cria a necessidade de ser preenchido com uma narrativa de vida específica, que é, ao mesmo tempo, uma trama de leitura da produção e uma chave crítica ou teórica. Como diz Sússekind, o salto final

parece prefigurar o sentido de boa parte das leituras estritamente biográficas da obra de Ana Cristina Cesar, nas quais a morte prematura vira critério valorativo e se projeta sobre seus mais ínfimos aspectos, quase pré-determinando uma linha lutuosa de apreciação. (SÜSSEKIND, 2007, p.52).

Do suicídio nasce o mito literário Ana C.. Ou melhor, dois movimentos: de um lado, a partir dele se retoma a narrativa da menina prodígio; do outro, se reconfigura de forma radical a imagem de poeta por ela construída, passando a ser outro o prisma de leitura.

Correspondência Incompleta: a ambivalência do mito.

Não todas as imagens deixadas por Ana Cristina foram tão dóceis e, embora o utilizem, não se deixam capturar tão facilmente por um relato de linear de vida e morte. Vamos nos deter na edição das cartas, para ver de que forma as fotografias e os textos que aí se apresentam desestabilizam o mito que estariam, ao mesmo tempo, sustentando.

Organizado por Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda, *Correspondência Incompleta* (1999)⁵ seria o que podemos considerar o corolário do *boom* editorial dos textos de Ana. Conforme diz o editor na justificativa à edição, ela não passaria por um interesse ‘biográfico’ ou de revelação de segredos, mas pelo valor literário das cartas, pela certeza de Armando de que esses textos mostram a matriz da criação literária de Ana: “Se suprimíssemos o destinatário e o remetente, estaríamos lendo alguns dos seus poemas, se não acabados, pelo menos ensaiados” (FREITAS FILHO, in *CI*, p. 9). No entanto, nunca poderíamos suprimir o destinatário, e ainda menos o remetente, em cuja identidade insiste-se desde a capa.

Já ali, faz-se evidente a relação que se estabelece entre as cartas e a ilusão de confissão; entretanto, no interior do livro aparecem, inclusive, fotos de Ana Cristina sem roupas, como se pudéssemos ficar mais próximos da sua intimidade. No entanto, se o leitor procurar se aproximar através da correspondência da ‘verdadeira’ Ana C., sairá do volume com uma idéia no mínimo contraditória. Assim como o faziam os poemas e os ensaios, as cartas e as poses de cada uma das fotos, assim como o projeto gráfico da edição feito por Cecília Leal, não deixam de minar essa ilusão de verdade, mostrando o choque entre as diferentes versões sobre Ana.

O ponto de maior evidência ou violência desse choque está nas últimas páginas. Ali, se publica uma cronologia feita por Waldo César: uma narrativa do puro sucesso, dos reconhecimentos escolares, de sua trajetória bem sucedida pelas instituições – família, escola, igreja. Uma vida exemplar. A cronologia vira hagiografia. No entanto, deflagra sua não objetividade na assinatura de quem a fez: o pai. O choque de ‘versões’, porém, se dá ao virar a página: à moça socialmente bem comportada descrita por Waldo César, segue uma foto de Ana onde ela está nua.

⁵ Como *CI* nas citações subsequentes.

O volume de cartas como um todo reatualiza uma ambivalência presente nas fotografias e nos textos. De um lado, participa do processo de canonização, dando ao leitor mais imagens e textos sob o signo da ilusão documental, e, do outro, a encenação das tensões que – premonitoriamente, retrospectivamente – colocam o próprio mito em questão. Poemas, fotos e cartas reafirmam a imagem da filha, irmã, amiga e a imagem de uma dedicação à poesia até a morte, até a morte poética. Mas são os mesmos poemas, fotos e cartas que despertam a desconfiança nessa construção. Daqui que coloquemos que o arquivo encerra as narrativas canônicas que parecem não discutir a imagem mítica de Ana, no entanto, ao mesmo tempo tem a capacidade de fazer surgir e até acolher aquelas que vão contradizê-las. Ana se mostra mais verdadeira enquanto desconstrói a idéia de verdade. E essa ambivalência do mito percorre a imagem cristalizada de Ana, assim como percorria a imagem viva.

Arquivo no ar: poemas entre a relíquia e a desapareição

Por que foi tão necessário disciplinar as imagens de Ana? Controlar a proliferação de significações proposta pelos textos? Se, no caso da edição de *Inéditos e dispersos*, evidenciava-se a necessidade de preencher a ausência, é porque essa ausência era correlato da desapareição não apenas de Ana, mas também das identidades sólidas, dos textos classificáveis. Estabilizar a Ana e fazer de seus livrinhos artesanais perduráveis edições, solidificar uma assinatura e um rosto, canonizar a sua imagem transformando-a em relíquia, foram formas de conjurar a desapareição.

Caídas as paredes da casa do ser, também desmancham no ar as paredes de concreto e as conceituais que circundavam os arquivos, as bibliotecas e o saber com maiúscula. E a arte começa a se produzir no ar. A paradoxal construção de arquivos efêmeros parece ser uma característica própria de grande parte da produção artística a partir, especialmente, dos anos 60. Arte feita de material inconsistente ou perecível, como a dos poetas marginais com seus livros/não-livros de um artesanato precário – mimeografados, folhas soltas em envelopes – pouquíssima tiragem, e também uma linguagem datada, com referências a um momento histórico específico. Características evidentes se prestarmos atenção à impossibilidade de museificar essas obras, segundo técnicas clássicas, sem perder alguma coisa de essencial nelas. Obras concebidas para serem usadas, vividas. Ao ingressar no museu, ao tentar ser arquivados, esses objetos experienciais – parafraseando Lygia Clark – passam a ser uma relíquia, uma lembrança para carregar, de algo que já aconteceu. A marca da geração, em matéria arquivística, seria o efêmero.

“Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias” (ATP, p.126), contra essa possibilidade se colocam os artistas da experiência, tentando se fazer inapreensíveis, viajando – mas deixando impressões de viagem –, desaparecendo – mas deixando mitos suicidas. Como assinala Denílson Lopes, poderia se ler na geração, uma ética da desapareição: “Ser invisível numa sociedade consumista pode ser uma maneira de fazer uma diferença pela pausa e sutileza” (LOPES, 2007, p.176).

Percorramos algumas das tematizações explícitas que faz Ana C. sobre a problemática da canonização literária, especificamente, no que tem a ver com o perigo que implica para esses artistas o congelamento da museificação, o fato de virar ‘relíquia’ em exposição, tanto do corpo quanto da produção. Antes, no entanto, assinalemos que essas tematizações na produção de Ana se dão sempre com uma significação tensa. A possibilidade dos textos póstumos serem museificados é indicada como uma condição tanto intrínseca e inevitável quanto indesejada e contrária ao projeto de dissolução. Essa tensão, e não necessariamente uma contradição, vai percorrer a poética de Ana, começando nos primeiros poemas de infância publicados em *Inéditos e Dispersos*, como “Quando chegar” (ID, p. 27).

Quando eu morrer,
Anjos meus,
Fazei-me desaparecer, sumir, evaporar
(...)
Para que eu não fique exposto
Em algum necrotério branco
Para que não me cortem o ventre
Com propósitos autopsianos
Para que não jaza num caixão frio
Coberto de flores mornas
Para que não sinta mais os afagos
Desta gente tão longe
Para que não ouça reboando eternos
Os ecos de teus soluços
Para que perca-se no éter
O lixo desta memória
Para que apaguem-se bruscos
As marcas do meu sofrer
Para que a morte só seja
Um descanso calmo e doce
Um calmo e doce descanso.

Tentemos nos safar de qualquer leitura premonitória do poema de uma Ana de quinze anos, para determos no modo pelo qual a questão do póstumo se coloca no poema. De um lado, palavras do paradigma da desapareição ou a dissolução: *desaparecer, sumir, evaporar, se perder, éter*; do outro, palavras mais duras no som e nos significados, que remetem às ciências duras e à museificação pelas ciências: *exposto, necrotério, cortar o ventre, autopsia, caixão*. Mas, poderia se dizer que aqui não existe tensão nenhuma, dado que um dos pólos se coloca como positivo e o outro negativo, e o sujeito poético tem uma clara preferência – *descanso calmo e doce*, onde não se escutam as lamentações repetitivas dos enlutados; no entanto, embora não esteja colocada para o sujeito poético, a tensão entre aparecer e desaparecer existe para nós, leitores. Encontra-se, justamente, na convivência do pedido de desapareição, de apagamento de marcas e memórias, e o gesto de escrever esse pedido, constituí-lo em marca e testemunho, em poema. O sujeito não pára de aparecer no pedido de desapareição.⁶

Essa particular exposição da questão do póstumo ainda é explícita em textos posteriores, e vá ganhando densidade. Por exemplo, “Três cartas a Navarro”⁷ é um texto que, como diz o título, consiste em três cartas de R. a Navarro; desconhece-se, no entanto, a relação que os une. Diz a primeira das cartas:

Navarro,
Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo bibliográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura – roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o falar os signos.
R.

⁶ Cf., para completar a análise deste poema, o texto de Maria Lucia Camargo (2003, p.100-101), que levanta a referência a “Consoada”, de Manuel Bandeira, que também traz o tópico do corpo depois da morte.

⁷ Em Viviana Bosi (2004) e, em livro, em *Album de retazos* (2006, p. 262-264). Segundo Armando Freitas Filho o texto seria da época de *Cenas de Abril*, isto é, 1979.

A crítica a certo tipo de leituras – o obscurantismo bibliográfico – se faz de forma, em aparência tão clara, que o texto virou programa de alguns críticos que tentaram tirar da leitura da poesia de Ana qualquer traço de biografismo.⁸ Contudo, quando R. utiliza o termo *bibliográfico*, não se trata de *biográfico* – embora a associação entre um e outro esteja estimulada não apenas pela semelhança sonora mas porque o resultado dessas leituras teria uma conclusão de índole pessoal: considerá-los produtos de uma mente doentia. No pequeno texto, não se faz ressalva sobre o biografismo de forma direta, mas sobre as leituras ‘baratas’ dos textos. O falar dos signos, então, não estaria se referindo a um fechamento do texto; o falar dos signos é, justamente, ir contra do fechamento dos significados, do psicologismo, ou das analogias.

O tempo fez o jogo entre a produção de textos e a rejeição de leituras se utilizar, assim como a linguagem poética foi adquirindo matizes; sendo significativo o ingresso claro de conflitos relacionados à visibilidade, ao relativo sucesso poético próprio. Ana C. se inclina cada vez mais na colocação de dados que desestabilizam a fronteira com a própria biografia, situação que o R., indefinido e masculino, apagava ou diluía no exemplo anterior. Como podemos ler “Fama e fortuna” (*ID*, p.167).

Assinei meu nome tantas vezes
e agora viro manchete de jornal.
Corpo dói – linha nevrálgica via
coração. Os vizinhos abaixo
imploram minha expulsão imediata.
Não ouviram o frenesi pianíssimo da chuva
nem a primeira história mesmo de terror:
no Madame Tussaud o assassino esculpia
as vítimas em cera. Virou manchete.

O texto, segundo Armando, datado entre 1982 e 1983, traz à tona vários elementos que se relacionavam à vida de Ana Cristina, mas avancemos, primeiro, na questão do póstumo. O congelamento e a possibilidade de autópsia já não estão associados ao necrotério, como em “Quando chegar”, nem à instituição psicanalítica ou psiquiátrica que temia R.. Também não são associados à crítica literária. A autópsia – “o corpo dói” – é possível quando o corpo e com ele o nome são dessecados pela fama e a ‘manchete de jornal’, são abertos por um outro tipo de exposição, não a da mesa dos críticos cirurgiãs.

O dado faz explícito que não se trata de uma preocupação apenas com legado poético. Começa a entrar em jogo a figura como um todo complexo. A questão da museificação, não só continua a funcionar, mas também fico abertamente junto a idéia de assassinato, num complexo jogo de referências: o Madame Tussaud, embora museu londrino, não domicilia grandes obras de arte, mas cópias em cera, de pessoas famosas, famosas pela sua morte na guilhotina. O poema “Fama e fortuna” também ‘copia’ a biografia da própria Ana. O dado tem uma referência direta para quem conviveu com Ana, e para quem teve acesso a depoimentos de amigos: no ano 1982, Ana se muda para uma casa na Gávea, e o seu relacionamento com uma mulher provocou a indignação da vizinhança, que começou a se queixar e reclamar a sua saída da vila.

Resumamos, então, os pedidos quase explícitos de Ana C.: não fazer autópsia, não permitir o obscurantismo bibliográfico, não interpretá-la apenas pela assinatura que virou manchete de jornal, não lê-la como pura literatura, nem fazê-lo procurando verdades e referências diretas.

⁸ Annita Costa Malufe, especificamente, inicia seu livro, *Territórios dispersos*, com essa epígrafe. Voltaremos sobre o tópico no próximo capítulo.

No entanto devemos evidenciar um dado significativo: nenhum desses textos foi publicado por Ana Cristina. Esse tipo de textos, explícitos na questão do póstumo, não são maioria, e poucos ficaram em *A teus pés*. Poderíamos tentar dar uma explicação a esta vontade de Ana de deixar esse tipo de textos fora. De um lado, talvez, porque poderiam ser lidos como cartas de suicida, pedido de ajuda ou anúncios de saída de cena, e não é esse o tom predominante na escrita de Ana; como se esses poemas fossem o alvo mais fácil dos propósitos autopsianos.

Concentrar a leitura nestes poemas aparecidos em *Inéditos e dispersos* faz com que seja possível dizer – tal como afirmam vários textos – que a morte foi um tema caro a Ana Cristina e que tem peso na sua poética. Uma rápida olhada em *A teus pés*, no mínimo, matizaria a afirmação, porque se a temática da dissolução, da morte ou, inclusive, a questão do póstumo aparecem, o fazem de forma muito mais sutil e vitalizada, são colocados a circular: “olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo/ e sentir separado dentro os dentes/ um filete de sangue/ nas gengivas” (*ATP*, p. 89). Do lado contrário, o testemunho declarado, o discurso fechado vai para mesa de dissecação, não pode ser vampirizado, não escorre nas gengivas.

À explicitação autopsiável opõe-se o que podemos chamar uma poética do fluido, da circulação, do corpo morto e o resto corporal como rastro ou pegada. Captamos, como dizia Agamben em “O autor como gesto”, a Ana C. no seu modo de desaparecer.

Lá fora está sol, quem escreve deixa um testemunho. Reesquentando. Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar. É outro. (...) Que importa a má fama depois que estamos mortos? Importa tanto que abri a lata de lixo: quero outro testemunho. (...) Escrevo para você sim. *Da cama do hospital. A lesma quando passa deixa um rastro prateado. Leiam se forem capazes (ID, p.199).*

Só babas brilhantes, *las babas del diablo, blow up. Leiam se forem capazes.* Ler o rastro prateado da lesma, que com sua fulguração como resíduo viscoso e significante assinala para o corpo vivo, informe, que passou. Inútil a tentativa de estabelecer algum tipo de controle na escrita. Ela queria que não a mal-interpretassem. Mas nem declarando a necessidade de deixar um testemunho, a escrita de Ana C. consegue abandonar aquilo que determinou sua poética: o poema em travessia, des-autorizado.

Ana escreveu e viveu a/na tensão do desaparecimento e a construção de um legado. Tensão entre escrever para o outro – *é para você que escrevo, sim* – e o medo das interpretações do poema, da sua vida, da sua morte, medo do *obscurantismo bibliográfico*.

Voltemos, então, para a possibilidade de arquivar. No contexto clivado de uma geração desaparecente, Ana Cristina decidiu desaparecer e fez uma escrita que tende à desapareção, uma escrita errante – sobre experiências errantes, de procuras constantes – que vai sendo permanentemente contradita: “autobiografia não, biografia”, como cada movimento do *parangolé* deixa para traz, quase sem pegadas, o movimento anterior.

Se a obra se apresenta como um evento, em que o mais importante é o trânsito e não o resultado, o que arquivar? Ou melhor, que estatuto terão os elementos arquivados? Que relação com o evento passado a que se referem?

Walter Benjamin diz, analisando a poesia de Baudelaire:

A lembrança é a relíquia secularizada. A lembrança é o complemento da ‘vivência’, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. (...) A relíquia provém do cadáver, a lembrança da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência (BENJAMIN, 1989, p.172).

Se a colocação de Benjamin assinala para as formas modernas, alienadas, de arquivamento, como formas de matar a experiência, seria interessante procurar uma alternativa no exercício da memória que não fosse através da relíquia, ou que consiga torcer esse conceito para fazê-lo produtivo e não alienado. É ainda possível a memória de alguma coisa viva, ou apenas termos aceso a relíquias congeladas, intocáveis, em vitrines? Como analisar a experiência sem congelá-la? Como ser *capaz de ler* levantando a luva do desafio do último escrito de Ana?

A geração 70, que colocou em pauta de forma radical com as suas performances, instalações e obras experimentáveis, a idéia de obra como alguma coisa apreensível e museificável, parece não ter dado uma resposta vital àquelas perguntas sobre a possibilidade de lembrar dessa experiência. A passagem para a década de 80, e o começo da análise acadêmica, colocou esse tipo de obra e seus artistas numa encruzilhada, como transparece nos percursos biográficos dos anos que se seguiram: vários mortos jovens, ou o ingresso – captura? – desses artistas, e as suas produções pelo mercado e as capas duras.

Dar uma resposta vital parece ser, então, tarefa do arquivista, leitor, novo narrador. Pois quando esses restos, resíduos do passado são olhados sem procurar significados fechados, surgem – tal como o descreve Benjamin e como depois será continuado por Didi-Huberman – as imagens dialéticas: “as ressonâncias infinitamente múltiplas de cada lembrança em contato com as outras” (BENJAMIN, 1989, p.180) que recolocam os significados naturalizados em circulação.

Retornamos, então, à questão colocada por Barthes quanto aos leitores de mitos: a relíquia ou lembrança – no caso de Ana C., os poemas que ficaram e seus documentos – só podem deixar de ser uma mera referência a uma pessoa ou experiência morta através de um olhar que as acorde, que as reintegre ao uso. Tirar os poemas da vitrine póstuma. Escutar o palrar dos signos, as ressonâncias dos restos, fazer delas o nosso canteiro e não um altar. Que a relíquia de lugar a uma outra vivência, e não seja o mero eufemismo de uma experiência morta. Reviver. Dialectizar o passado, a partir dos restos. Ana encena a dialetização de seu próprio arquivo.

Referências Bibliográficas

- [1] ANTELO, Raúl. “Arquivo: morte e linguagem”, Palestra na Universidade do Estado de Rio de Janeiro, 20 nov. 2005. Inédito.
- [2] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol.III (José Carlos Martins Barbosa. Hemerson Alves Baptista trad.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- [3] BRIZUELA, Natalia. “‘Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede’, Ana Cristina Cesar y la fotografía”, in GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Luciana (orgs.). *Cuerpo, experiencia y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- [4] CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982. / São Paulo: Ática / IMS, 1998.
- [5] ----- . *Inéditos e dispersos*. (Armando Freitas Filho org.) São Paulo: Brasiliense, 1985.
- [6] ----- . *Crítica e tradução*. (Armando Freitas Filho org.) São Paulo: Ática / IMS, 1999.
- [7] ----- . *Correspondência incompleta*. (Orgs. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda). São Paulo: Aeroplano / IMS, 1999.
- [8] DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

- [9] LOPES, Denilson. “È Necessário Esquecer: Sobre Desaparecimentos, Fantasmas e Mitos”, in GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Luciana (orgs.). *Cuerpo, experiencia y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- [10] MARQUES, Reinaldo. “Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes” in: *Ipotesi. Revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 4 n. 2, 2000, p.29-37.
- [11] SÜSSEKIND, Flora. “Hagiografias”, in GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; DI LEONE, Luciana (orgs.). *Cuerpo, experiencia y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.