UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

A crítica de Ana Cristina Cesar em *Escritos no Rio*

Cristiana Tiradentes Boaventura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg

São Paulo
2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Para o Deco, que me apoia sempre.

Agradecimentos

Ao professor Jaime Ginzburg, pela dedicação com que orientou esta pesquisa e o estímulo dado à minha formação.

Aos meus amigos do grupo de pós-graduação Cristiano Augusto, Jayme Costa Pinto, Maria Rita Palmeira, Moacyr Moreira, Valéria de Freitas e Carlos Vinicius Veneziani, pelo respeito e sinceridade firmados em nossas reuniões.

À Isabel Castello Branco, que me ouviu desde o nosso primeiro encontro.

À minha família, em especial à Regina Tiradentes, pelo amor de sempre.

Resumo

Esta pesquisa se propõe ao estudo dos textos críticos de Ana Cristina Cesar presentes na edição póstuma, *Escritos no Rio*. A dissertação se divide em três partes: “O impacto do autoritarismo”, que discute sua relação com as questões autoritárias no campo da literatura e da cultura em geral. “O impasse com a tradição”, que analisa alguns juízos de valor da autora levando em conta sua relação com a tradição crítica e literária. E “A problematização de posições”, que aborda alguns posicionamentos de Ana Cristina sobre a relação do escritor com o momento histórico.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar – *Escritos no Rio* – crítica literária – literatura brasileira – década de 1970.

Abstract

This research is focused on the Ana Cristina Cesar's critical texts which are found in the posthumous edition, *Escritos no Rio*. This paper is divided in three parts: “The impact on the authoritarianism” which discusses its relation between the authoritarian issues in the literary field and culture in general. “The impasse in the tradition” which analyzes some of the author’s value judgements taking into consideration her relation between critical and literary tradition. And “The problematization of positions” which approaches some Ana Cristina’s opinions on the relation between the author and his/her social context.

Key words: Ana Cristina Cesar – *Escritos no Rio* – literary criticism – brasilian literature – 1970 decade.

Sumário

Introdução 01

I. O impacto do autoritarismo

1. O autoritarismo instituído 18
2. Linguagem e poder 27
3. Literatura não é documento 33
4. Lirismo e Arte 35
5. Literatura e resistência 38
6. O narrador autoritário 42

II. O impasse com a tradição

1. A questão da forma 48
2. A superfície tranqüila do Eu 53
3. Hipóteses de leitura 58
4. O apreço pela inovação 68
5. Tendências poéticas 78

III. A problematização de posições

1. O declínio da aura 85
2. Quem consagra quem? 90
3. Consciência e vontade 94
4. Um lugar impossível 99

Algumas considerações finais 106

Referências bibliográficas 110

Introdução

Este trabalho é fruto do estudo sobre *Escritos no Rio*, livro que reúne parte da crítica feita por Ana Cristina Cesar. Primeiramente lançado em 1993 pela Editora Brasiliense, esse livro foi mais recentemente incorporado em uma edição denominada *Crítica e Tradução*, lançada pela Editora Ática em 1999, que inclui também outros trabalhos da autora como *Literatura não é documento*, *Escritos na Inglaterra* e notas de tradução. É importante pontuar que *Escritos no Rio* é uma seleção feita após a morte da autora, e contempla textos produzidos entre 1973 e 1983 – todos selecionados pelo organizador, Armando Freitas Filho. Portanto, o conjunto de textos deve ser pensado levando em consideração essa peculiaridade, o que torna necessário um maior afastamento do pesquisador na tentativa de evitar que algumas hipóteses suscitem inquietações que estão além daquelas reflexões propostas pela autora.

Nosso recorte considerou o fato de a pesquisa tencionar traçar características da produção crítica de Ana Cristina Cesar, levando em conta os textos e seus vínculos com as condições históricas e literárias do período brasileiro em questão. Esse interesse específico se deu em razão de o presente trabalho estar inserido dentro de um projeto maior denominado Literatura e Autoritarismo, cujo objetivo, dentre outros, é observar o impacto de regimes autoritários nas obras literárias, compreendendo a literatura em suas relações com a história, para pensar em seus conflitos internos, a fragmentação da linguagem e a noção de constituição do sujeito, procurando entender como os antagonismos e os impasses sociais aparecem, esteticamente elaborados, na literatura. Partindo dessa base epistemológica, a pesquisa deste objeto pretende contribuir com as formulações já esboçadas na área de literatura brasileira, participando com resultados de reflexões sobre particularidades da obra da autora.

Seguindo essa trilha, a escolha do objeto se deu com a leitura mais atenta desse conjunto, quando nos chamaram a atenção os inúmeros assuntos literários discutidos ali. Todavia, a chegada a esse recorte deu-se antes pela passagem por outros enfoques. A motivação primeira seria tentar entender a relação entre a repressão e o processo criativo da chamada literatura marginal durante a década de 1970, mais especificamente no espaço do Rio de Janeiro. Para isso havíamos partido da discussão que envolve os ciclos de produção cultural na época do regime militar, mais especificamente a controvérsia gerada pela

expressão “vazio cultural”. Utilizada para caracterizar um momento em que pouco se teria produzido em termos culturais no Brasil, o final da década de 1960 e o começo da década de 1970, o termo parece hoje nos apontar, antes de tudo, para o clima de incertezas que dominava o campo intelectual brasileiro daquele momento.

Retrocedendo um pouco para efeito de contextualização, somos levados à conhecida hipótese de que depois da efervescência artística da década de 1960, estimulada por variadas manifestações culturais, registrou-se um silenciamento nas artes nos primeiros anos que sucederam o Ato Institucional n. 5, o AI-5, em 1968. O fato é que essa percepção hoje pode ser entendida, na verdade, como uma alteração de ritmo cultural, que parece ter-se dado por causa dos distintos momentos do regime militar em sua relação com a cultura. Segundo Roberto Schwarz, quando os militares tomaram o poder houve, em um primeiro momento, a preocupação em romper os laços que haviam sido criados com as massas de trabalhadores, e foi poupada assim a parcela da intelectualidade socialista dedicada em produzir a “circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente” (1978, p. 62). Isso acabou por conduzir a uma hegemonia cultural da esquerda. Foi só com o decreto de 1968 que os militares iniciaram um endurecimento sobre as pessoas que então geravam ou fomentavam a produção intelectual de esquerda no país, que até então circulava com relativa liberdade de expressão. Assim, houve um tipo de abafamento geral da cultura, pois a censura liquidou todos os meios culturais vivos na época (SCHWARZ, 1978, p. 63).

Existiu, concomitantemente, uma discussão que envolveu o período subseqüente, meados da década de 1970, de que uma nova movimentação cultural ressurgia, sendo a literatura grande contribuinte deste fato. Nesse momento da década, outras questões já estavam em pauta e outras tendências culturais apareceram. Menos importantes se tornaram aquelas preocupações, que se davam desde antes de 1964, sobre um engajamento artístico e cultural, que se manifestou com fluência produtiva, mas questionável, na quantidade de produção ligada aos Centros Populares de Cultura (CPCs). Também o momento cultural posterior a esse, em que o conhecido movimento tropicalista e as implicações artísticas trazidas com esse se difundiram em nova proposta cultural, também esse momento já havia se transformado e tornado insumo para novas fases criativas, visto que a maioria de suas figuras artísticas haviam se exilado por conta da ditadura.

Enfim, chegado o país na metade da década de 1970, ainda sob o comando político militar, diversas novas tendências literárias foram identificadas nesses anos de exceção e

observadas por críticos do período. Em particular na literatura, segundo Flora Sussekind, "os filões narrativos de maior sucesso foram a literatura-verdade (...), a prosa alegórica (...), textos confessionais (...), fábulas (...), depoimentos políticos-biográficos (...), memórias (...), e no campo da poesia, a dominância do texto memorialista (...), o bate-papo geracional (...) e os pertencentes à chamada 'geração mimeógrafo'" (2004, p. 18). Enfim, era desse último "grupo" a literatura que nos interessava, aquela cuja proposta formal ficou conhecida como uma tendência marginal.

De volta à história do percurso que resultou na escolha do objeto desta pesquisa, podemos dizer que em primeiro lugar havia nos motivado a hipótese de que o regime autoritário instaurado no Brasil influenciara a iniciação de um processo de produção e distribuição editorial independente, o que na prática poderia ter alterado o ritmo da criação literária e impelido algumas mudanças na forma literária dos que se propuseram pôr em prática esse processo. Portanto, a idéia seria examinar o alcance de intervenção da chamada geração mimeógrafo na produção editorial, e o lugar que essa geração, conhecida como produtora da literatura marginal[1], adquiriu no processo de resistência ao autoritarismo e na transformação do ambiente cultural brasileiro, por meio, principalmente, da forma física que o livro assumiu, compondo uma estrutura alternativa.

Uma das denominações pela qual a ação editorial ficou conhecida como marginal se deu por estar às margens da indústria editorial. Tal aspecto gerou uma tensão quando levou escritores a utilizarem o processo editorial de maneira considerada, para a época, contestadora. Esse processo editorial funcionou como mecanismo de divulgação de novos poetas, em que o objeto livro participou como elemento dessa forma de contestar. O pressuposto para essa hipótese era de que a poesia marginal movimentara o período e cumprira um papel social, contracultural, que acabou por criar uma tensão entre a produção cultural e o regime militar, mesmo no pequeno contexto em que foi produzida. Isso, por resistência aos valores autoritários impostos pela situação política brasileira – segundo Antonio Carlos de Brito "este é o efeito positivo de uma situação restritiva" (BRITO, 1997, p. 19).

---

[1] Literatura marginal é uma expressão que se forjou na época em que se começaram a produzir os livrinhos de poesia de forma artesanal. Essa expressão foi mencionada com cautela por muitos que escreveram sobre esse assunto, utilizando, por exemplo, recursos como "literatura dita marginal" ou "literatura conhecida como marginal" ou "chamada marginal". Afora essa questão, muita polêmica foi gerada na tentativa de explicar o que viria a ser a literatura marginal, se a condição da marginalidade em relação ao sistema editorial convencional e comercial ou se uma característica da própria literatura produzida. Livros que ajudam a clarear essa discussão taxionômica são *O que é literatura marginal?*; *Não quero prosa*; *Impressões de viagem*; e *Literatura e vida literária*, todos citados nas referências bibliográficas.

Assim, dessa primeira hipótese, surgiu a idéia que nos pareceu mais producente, já que antes as discussões estariam pulverizadas em autores e livros diversos e poderia nos conduzir a equívocos no que concerne à análise feita por pré-definições de grupos, descartando as especificidades de cada autor. Em razão disso, nos concentramos em um único material e o objetivo passou a ser então trabalhar as questões que circundam a literatura a partir do olhar de Ana Cristina Cesar que, além de se dedicar à poesia, publicou esses e outros artigos críticos para jornais e revistas da época, destinados a pensar a literatura de seu tempo.

A constatação sobre seu papel de destaque nesse contexto, a convicção de que tais textos são perpassados por reflexões sérias sobre a literatura e a observação da constante interferência do autoritarismo e da repressão em sua escrita levaram-nos à intenção de averiguar mais de perto aspectos valorativos que emergem de seus textos quando, em sua posição de crítica, imprime julgamentos para a interpretação de obras literárias e de aspectos culturais. Por esse fio, o horizonte de questões se ampliou para questões relacionadas à cultura e à literatura, tendo como direção os artigos de Ana Cristina Cesar compilados em *Escritos no Rio* e o ponto de vista da escritora, intrincada na situação literária contemporânea a ela, marginal ou não.

É importante ressaltar a grande probabilidade de que o reconhecimento da crítica literária da autora e o interesse de publicação destes textos tenham-se dado inicialmente a reboque de sua poética – é necessário levar em conta o fato de que a escritora tem sido considerada entre os críticos uma das principais representantes da literatura dos anos 1970 e se tornou referência obrigatória para a literatura da década. No entanto, mesmo com o processo de conhecimento deste material se dando por esse viés, a relevância dos textos impõe-se nas questões que a escritora traz à baila, quanto à interpretação de obras literárias ou seu posicionamento frente às discussões relacionadas à cultura, à literatura e ao papel do escritor, ou seja, confere-se que a prosa crítica de Ana Cristina tem material suficiente para se auto-sustentar. Como veremos no decorrer desta pesquisa, os textos demonstram, desde o princípio, a relativa autonomia com que conduziu sua crítica, pela necessidade de repensar alguns paradigmas consagrados pela crítica literária, o questionamento de alguns valores estéticos do cânone e de reflexões sobre a teoria e a prática da criação.

A peculiaridade da forma manifestada nos ensaios e as concepções literárias subjacentes aos textos chamam a atenção para assuntos que envolvem, como exemplo, a discussão do autoritarismo intelectual, da teoria dos gêneros e da escrita realista. A disposição que percebemos na autora para pôr em dúvida assuntos já cristalizados dentro da tradição

crítica brasileira situa esses textos como interessantes documentos do processo de transformação social e cultural. Obviamente as modificações sociais imprimiram-se na literatura e foram sentidas e experimentadas nas obras, o que tornava então necessária a utilização de novas categorias para se pensar essa arte em suas relações com a sociedade – posicionamento que Ana Cristina buscou pautando-se em teorias ainda muito recentes à época. Essa procura aparece nos textos de várias formas, como a mobilidade com que transita por diferentes críticos para elaborar as reflexões sobre a literatura brasileira. A referência a Walter Benjamin e a Theodor W. Adorno é explícitada em passagens de textos e cartas. Os dois críticos frankfurtianos aparecem em contextos que permitem entender o porquê da importância de se pautar nessas categorias críticas, então novas para o contexto em que ela se inseria.

O estudo dos ensaios de Ana Cristina Cesar se explica também por contribuir para a compreensão da relação entre o governo autoritário e as modificações no âmbito literário-cultural brasileiro, advindas deste contexto, procurando compreender as transformações literárias em relação com a censura e a repressão que configuraram a ditadura militar brasileira. Em um campo mais específico, a pesquisa priorizou um texto ainda pouco estudado pela crítica brasileira, o que justifica a escolha como tentativa de contribuir para o maior entendimento da obra de Ana Cristina Cesar e colaborar com outros estudos sobre a autora. O estudo detido de *Escritos no Rio* procurou estabelecer um balanceamento entre suas discussões, coetâneas às questões de seu tempo, e o relativo afastamento temporal de nossa crítica, que possibilita a observação de ciclos já concluídos, como também uma aproximação do objeto que leve em conta seu trabalho dobrado em literatura e crítica literária.

Segundo Alfredo Bosi (2002, p.120), “o homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos”. Uma aproximação dos valores e antivalores que atravessavam o posicionamento da autora naquele período pode promover uma reflexão crítica sobre a sua escrita e é de fundamental importância para compreender a relação entre a literatura e o autoritarismo, contribuindo assim com a linha de pesquisa em que nos ajustamos.

Ponto de vista histórico

A década de 1970 tem sido em geral reconhecida pela tensão do contraste vivido por parte da juventude que buscava modificações no âmbito do comportamento e de modo de vida, mas deparava-se com a rigidez dos valores da família e da tradição, no que foi considerado por Maria Rita Kehl o último conflito de gerações (KEHL, 2005, p. 34). Fazia parte dessa época, que já havia incorporado conquistas da década anterior no que tange a mudanças de comportamento, o esforço de grupos em colocar-se em outro lugar social, de buscar experiências de vida sem a violência que se imprimia no mundo, a qual foi aqui propiciada e aumentada também pela política brasileira do momento e pela histórica constituição autoritária da sociedade brasileira.

Nosso objeto está inserido no contexto desse Brasil da juventude transviada, já que Ana Cristina Cesar viveu proximamente ao setor da sociedade carioca da zona sul, de classe média, intelectualizada ou não, que participava dessa movimentação, na época denominada contracultural, e buscava a liberdade de expressão e comportamento. No entanto, é necessário esclarecer que, apesar de abordarmos na pesquisa essa condição histórica, por força do próprio objeto, não compartilhamos com o encaminhamento de uma certa visão idealizada que vem sendo imprimida à década de 1970 por alguns escritores e críticos.

Walter Benjamin interpreta o passado como uma construção do presente e o presente como o lugar de conflitos. Assim, para ele a forma de libertação do intelectual se encontra na tarefa do olhar distanciado e sua função é escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1994, p.225). Segundo suas teses em *Sobre o conceito da História*, o intelectual não deve ficar condicionado a um passado, mas sim configurá-lo a cada reinterpretação, porque “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p.229). Existe o passado homogêneo construído pelo olhar do vencedor, mas esse deve ser sempre reinterpretado para que a voz dos vencidos não seja sempre silenciada.

Relacionando esse ponto de vista com o momento caracterizado neste trabalho é que vemos algumas tentativas de construção do passado cultural brasileiro por uma visão hegemônica e unitária dos que hoje têm voz, produzindo a sensação de passado homogêneo. Sendo assim, é essencial verificar que o modo com que diversos autores vêm tratando os *anos 70* se manifesta, inúmeras vezes, em uma tentativa de construção de um ideário da década, de cultuar os anos *transgressores* e a *louca* década, simplificando-a. Em muitos casos, por

exemplo, restringem-se a expor um dualismo recorrente entre o compromisso e a alienação, tendendo a discutir a situação da década em ambivalência simplificadora, como desbunde e engajamento, contracultura e luta armada, razão e loucura. Certamente há peculiaridades nesse período que devem ser salientadas, quando ainda havia alguma esperança de modificação da sociedade, um certo espírito coletivo empenhado em transformar, mas sem dúvida, não foi o único prisma, e longe de ter sido o que agregou mais cidadãos.

O perigo que se incorre em elaborar uma relação metonímica a ponto de criar uma unidade historiográfica para a década é a supressão de marcas traumáticas que constituem o período e a omissão de um Brasil deitado eternamente. Como apontou João Adolfo Hansen em ensaio no livro *Anos 70: trajetórias*: "mas o grande Brasil profundo do interior latifundiário dormia" (HANSEN, 2005, p. 72). Essa insistência ilusória na construção de uma unidade coerente, sugerindo um Brasil único, em revolução, com uma juventude *louca*, e pessoas críticas e engajadas, vem vagarosamente se tornando a história oficial da década, expressa em livros, enquanto os outros Brasis vão ficando à sombra. São exemplos disso, talvez pela própria visão edulcorada de quem viveu a época, o novo *Almanaque anos 70*, de Ana Maria Bahiana; *Geração em transe*, de Luis Carlos Maciel; *Anos 70: enquanto corria a barca*, de Lucy Dias. Ou ainda uma quantidade de trabalhos acadêmicos ou pequenos artigos que tentam dar um painel da época. Por outro lado há produções que reúnem trabalhos que utilizam o nosso agora como instrumento na tentativa de contribuir com uma reflexão crítica do passado, como por exemplo, filmes-documentários sobre a tortura, como *15 filhos*, de Maria Oliveira e Marta Nehring, ou o livro da coleção *História da Vida Privada no Brasil*, no volume 4 dedicado a esse período.

Informações sobre a autora

A presença de Ana Cristina Cesar na cena cultural brasileira, mais especificamente carioca, pode-se dizer que foi bastante variada, tendo a autora se dedicado a produção poética, crítica literária, vida acadêmica e tradução. Suas atividades foram bastante intensas principalmente depois de sua formatura no curso de Letras na PUC-RJ, no ano de 1975, no qual havia travado importantes relações que viriam de alguma maneira influenciar seu trabalho, como o contato com Antonio Carlos de Brito, conhecido também por Cacaso, Clara Alvim, Heloísa Buarque de Hollanda, Cecília Londres, Vilma Arêas, entre outros. Sua

participação na crítica acentuou-se em meados da década de 1970, com destaque para o trabalho de colaboradora do Jornal *Opinião* e a participação na criação do Jornal *Beijo*, além de outros tantos escritos para revistas e jornais da imprensa no decorrer de sua vida profissional, como em *Veja*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *Leia Livros*, entre outros. Paralelamente manteve sua atividade de poeta, tendo poemas publicados em periódicos. Posteriormente, teve sua poesia publicada em livros, alguns em edição independente e, no início da década de 1980, por editora – *A teus pés* lançado pela Editora Brasiliense.

No que concerne à divulgação dos poemas na imprensa, a situação de Ana Cristina Cesar era até certo ponto semelhante à de outros poetas de sua geração. Naquela época houve lugar para a circulação de folhetins, suplementos literários e jornais da chamada imprensa nanica, que reservavam espaço para publicações de poetas desconhecidos e abertura para debates literários. Quanto a sua participação no grupo dos marginais, Ana Cristina estava no Rio de Janeiro no período de maior movimentação, mas não chegou a participar ativamente do protesto editorial em termos de publicação e distribuição independente (*de bar em bar*) dos livros; seu modo de contestação converge mais para a produção literária em si. No entanto, teve um livro feito em mimeógrafo (capa feita de cartolina) com publicação marginal[2], e alguns outros de que acompanhou a edição, além de ter estado pessoalmente próxima de muitos desses poetas. Ainda quanto à divulgação, importante como vitrine para sua obra foi a participação na antologia *26 Poetas Hoje*, que a incluiu com outros poetas no centro de um debate literário sobre essa nova literatura que surgia, uma poesia que os críticos tentavam delinear e sobre a qual ela mesma se propôs a pensar em alguns ensaios.

Foi também sua face erudita que abriu alguns caminhos profissionais, tanto pela realização de leituras de estudos teóricos e de obras ficcionais e poéticas como a já referida colaboração em periódicos e a conclusão de duas pós-graduações no final da década, a primeira na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro com a pesquisa *Literatura e cinema documentário* e a segunda na Universidade de Essex, com a pesquisa (tradução) *O conto Bliss anotado*. Como disse Maria Lucia de Barros Camargo, o projeto literário de Ana Cristina aproxima-se do projeto da *Biblioteca* de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, sem todavia ter grande afinidade com o projeto construtivista, apesar de pontos de contato, como por exemplo, a noção de ler para escrever. Camargo utilizou-se da idéia de Biblioteca em alusão a um texto de Silviano Santiago[3], em que esse se dedica a

---

[2] O termo marginal está sendo utilizado com o sentido restrito do que ficou conhecido como comportamento editorial dos escritores.

[3] Referindo-se ao texto "O assassinato de Mallarmé", presente no livro *Uma literatura nos trópicos*.

algumas reflexões sobre a poesia de Charles e outros que se incluíam na configuração marginal. A esse afastamento dos poetas marginais do projeto da Biblioteca, assinalado por Silviano, Maria Lúcia contrapõe o projeto literário de Ana Cristina, que para ela "vai preservar, assim, a idéia do projeto do poeta-tradutor [se referindo nesse ponto a Borges], do poeta que lê para escrever" (CAMARGO, 2003, p. 35-36).

Periódicos da época

Em se tratando de seriados, a década de 1970 foi época para muitas publicações periódicas, efêmeras ou não, em que surgiram diversas linhas editoriais em publicações voltadas para política e economia, outras mais voltadas para a cultura, revistas com projetos gráficos mais elaborados, revistas acadêmicas, suplementos literários, entre outros. Um dos traços comuns, que em muitos casos perpassam os seriados, parece ser a vontade de construir um espaço para o debate, já que a conjuntura política brasileira trouxe muitos entraves às discussões de modo geral. Segundo informações do Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC) [4] pode-se observar:

> três grandes "tipos" de periódicos literários e culturais que circularam no período: a) os "suplementos literários/culturais" dos grandes jornais; b) as revistas literárias e culturais propriamente ditas; e c) um terceiro tipo, cuja existência ficou circunscrita basicamente ao período da ditadura militar, a chamada "imprensa nanica", que, como forma de resistência, floresceu, paradoxalmente, a partir do estado ditatorial e sua instituição censória.
> (Extraído de: http://www.cce.ufsc.br/~nelic/poeticas_contemporaneas.htm).

Ainda sobre características de alguns periódicos:

> Um ponto analisado foi o modo como se dava essa resistência à censura, não exclusiva dos "nanicos", e que levava à publicação de periódicos culturais identificados como de oposição ao regime – tanto pelos textos "ousados" que veiculavam, como pelos colaboradores identificados como "esquerdistas". Tal resistência garantia, de algum modo, o reconhecimento simbólico e, mais que isso, a

[4] O trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC), coordenado pela professora Maria Lúcia de Barros Camargo e vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina, contempla o estudo dos periódicos literários e culturais surgidos a partir da década de 1970 e é uma importante fonte para a pesquisa sobre os seriados que circulavam nessa época.

> sobrevivência material do periódico e, até mesmo, sua próspera longevidade. (Extraído de: http://www.cce.ufsc.br/~nelic/poeticas_contemporaneas.htm)

Os textos selecionados para *Escritos no Rio* foram escritos para o jornal *Opinião*, em sua maioria, e para *Jornal do Brasil*, *Leia Livros*, *Folha de S. Paulo*, *Beijo*; algumas revistas, *Almanaque 10*, *Colóquio*, *Cadernos de Literatura e Ensaio*; trabalhos acadêmicos e um depoimento da autora. Outros periódicos, além do próprio *Opinião*, como o jornal *Movimento*, revista *Tempo brasileiro*, *Pasquim* e *Navilouca* aparecem em comentários da autora[5].

Quanto ao jornal *Opinião*, seu primeiro número surgiu em 1974. A linha editorial do jornal voltou-se para discussão de assuntos nacionais, internacionais, economia e questões culturais. Dividido em assuntos variados, abriu seções para publicações de artigos do *Le Monde*, e um espaço considerável para literatura. No primeiro exemplar, por exemplo, das vinte páginas que compunham o periódico, cinco delas eram destinadas à seção *Tendência e Cultura*, cujo editor responsável era Júlio Cesar Montenegro, e para a qual Ana Cristina escreveu textos críticos.

Concomitantemente à vida acadêmica e às atividades como professora, Ana Cristina estava envolvida nos debates, sobretudo acerca da atuação do jornalismo cultural. Segundo Ítalo Moriconi, no livro *O sangue de uma poeta*, quando Montenegro começou a articulação para criação de um novo seriado, que viria a ser o jornal *Beijo*, Ana Cristina integrou-se ao grupo que discutiria o perfil da publicação (MORICONI, 1996, p.43). Era um grupo sem dúvida politizado, como também o eram seus textos para o jornal. E por mais ingênuo que pudesse parecer um texto literário, aos olhos de Ana Cristina sempre era interpretado de maneira a debater os conceitos ideológicos que os perpassavam.

O fazer político que Ana Cristina buscava parecia estar bem distanciado das discussões literárias que vigoravam na academia, e talvez por isso é que naquela época o jornalismo cultural chamou tanto sua atenção, pois possibilitou polêmicas e debates que a universidade não oferecia com a intensidade que ela desejava.

---

[5] Junto com *Pasquim* e *Navilouca* são citados *Flor do Mal*, *Bondinho*, *Pomba*, *Almanaque Biotônica Vitalidade* no texto "Literatura marginal e o comportamento desviante", trabalho acadêmico, incluído em *Escritos no Rio*, no qual a autora faz referência à década de 1960.

Estudos críticos sobre Ana Cristina Cesar

Um dos estudos mais conhecidos, e já citado aqui, é o livro de Maria Lúcia de Barros Camargo denominado *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, que, conforme a autora, foi a primeira tese feita sobre a poeta, concluída em 1999. Nele, Camargo faz uma extensa pesquisa da poética de Ana Cristina, com enfoque para discussão sobre as relações intertextuais presentes nos textos literários e a reflexão sobre os gêneros confessionais em sua poética, respectivamente no capítulo "Vampiragens" e "Confissões da Intimidade". Além dessa abordagem, o livro averigua a "configuração do espaço" na poesia da autora, traz informações sobre Ana Cristina, seu contexto, e dedica um espaço para interpretações sobre o ensaio crítico, analisando a relação com a literatura, a discussão dos gêneros e a leitura do feminino.

Outro trabalho que já se tornou referência é o livro de Flora Sussekind, *Até segunda ordem não me risque nada*. O subtítulo dessa obra já sinaliza seu enfoque: *os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Por meio da pesquisa do acervo da autora, Sussekind tenta traçar algumas linhas da poética de Ana Cristina, analisando o diálogo com outros escritores, como Marianne Moore, T. S. Eliot, Katherine Mansfield e vários outros. Ou tentando aproximar-se dos caminhos de sua escrita, pelos caminhos da tradução, sempre em uma tentativa de interpretação dos rabiscos e rasuras dos originais. Há que se destacar o viés da pesquisa como investigação dos trabalhos em seu estado original, sem intervenção editorial até então, uma pesquisa pelos "cadernos, à pasta de 'rejeitados, inacabados & antigos', às anotações em livro e ao pequeno caderno de desenhos de viagem a Portsmouth e Colchester" (SUSSEKIND, 1995, p. 67).

Ana Cláudia Viegas é uma pesquisadora que, como Maria Lúcia de Barros Camargo, também abriu algum espaço para tratar dos ensaios de Ana Cristina, no livro *Bliss & Blue: segredos de Ana C.*. O foco da autora é pensar a categoria do autor e da obra, por uma perspectiva construtivista; uma tentativa de "considerar o texto como um elemento para a construção da personagem-autor" (VIEGAS, 1998, p. 36). Ela faz referência a ensaios da autora, pelo viés da construção do autor, analisando a posição de Ana Cristina em relação a essa categoria.

Outro crítico que se debruçou sobre a poética de Ana Cristina foi Silviano Santiago em "Singular e anônimo". Nesse artigo, Silviano coloca em questão o equívoco da dicotomia fácil-difícil na linguagem poética. Na análise do poema-carta *Correspondência Completa* põe

em discussão a cumplicidade do leitor, nas palavras de Silviano uma “cumplicidade inimiga”: “para penetrar no poema, é preciso tomar posse dele, é preciso avançar a própria força de leitor. (...). Não custa insistir: quem se exercita na leitura não é o autor, mas o leitor” (SANTIAGO, 1989, p.60). Além desse trabalho de Silviano, pode-se encontrar outro escrito seu recente sobre a autora, no ensaio “A falta que ama”, feito pelo crítico para a edição *Ana Cristina Cesar: Seletas*.

Também sobre o poema *Correspondência Completa*, há um artigo de Michel Riaudel incluído no livro *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*, em que ele descarta inteiramente uma leitura em busca de relações biográficas e procura refletir sobre as tensões que a ambigüidade do texto proporciona. O mesmo autor publicou um artigo, “Les sublimes traductions d’Ana Cristina Cesar”, sobre o ensaio “Pensamentos sublimes no ato de traduzir”, com o intuito de discutir técnicas de tradução e processos de criação da autora.

Viviana Bosi também se dedicou a pensar a poética de Ana Cristina em alguns trabalhos. Dois artigos importantes são “Orfeu e o gato: Jorge de Lima e Ana Cristina Cesar, uma trajetória de releitura poética” e “O risco do gato”. No primeiro, Viviana põe em discussão a seqüência de onze poemas de Ana Cristina, os “poemas gatográficos”, em destaque para o diálogo com Jorge de Lima, nos poemas de *Invenção de Orfeu*, e a recorrência da imagem do gato, pela esteira da definição de “paródia séria” (BOSI, 2000, p. 201). O artigo analisa os poemas, na procura de estabelecer comparações entre os dois poetas, com isso, ressaltando características da poesia de Ana Cristina, “seja na relação com *Invenção de Orfeu*, seja como mediação sobre as dificuldades de expressão da época” (BOSI, 2000, p. 198). Já no segundo artigo, mais sucinto, Viviana retoma a relação de Ana Cristina Cesar com Jorge de Lima, para se deter na análise de três poemas da série.

No artigo “A (der)rota na metáfora da navegação”, Luisa Lobo se propõe a discutir dois pontos da obra de Ana Cristina, também em sua relação com *Invenção de Orfeu*. Ela primeiro tenta mostrar como Ana Cristina “procede à corrosão dos ideais épicos já denegados em Jorge de Lima” (LOBO, 1993, p. 79) e depois se envereda pela busca da intertextualidade entre *Inéditos e Dispersos* e *Invenção de Orfeu*. Lobo assinala sensatamente a construção em mosaico da prosa poética da autora, remetendo-se à técnica de Benjamin do “mosaico de citações” (LOBO, 1993, p.76), no entanto, nesse artigo, não se preocupa em aventar hipóteses interpretativas para essas escolhas de Ana Cristina.

Por fim, é preciso destacar o trabalho de mestrado de Francirene Gripp de Oliveira, não publicado em livro, mas que pode ser conhecido, em linhas gerais, no artigo

"Movimentos críticos de Ana Cristina César", disponibilizado na versão digital do *Suplemento Literário de Minas Gerais*. A pesquisadora analisa a ensaística de Ana Cristina César em *Escritos no Rio*, considerando suas relações com o contexto teórico do estruturalismo e o do pós-estruturalismo. Segundo Oliveira, a ensaística da autora "colabora com a tarefa estruturalista de descentramento da antiga figura autoral (...) e visa destacar os temas referentes a discursividade das minorias em geral (...) e tal postura revela, assim, Ana Cristina Cesar como uma precursora, típica, dos *estudos culturais*" (OLIVEIRA, 2001, p. 22-23). A relação de Ana Cristina com os Estudos Culturais será de algum modo pensado nesta pesquisa, pois em alguns posicionamentos da autora emergem questões que suscitam a problematização dessa aproximação. Sendo assim, a perspectiva adotada neste trabalho diverge da de Oliveira no que concerne ao entendimento das reflexões de Ana Cristina alinhadas aos Estudos Culturais.

O espaço construído para a autora

Quanto à recepção da obra de Ana Cristina Cesar, desde as primeiras edições lançadas por editoras comerciais, a posição da crítica especializada e a do público leitor têm sido bastante positivas. Junta-se isso à imagem de grande escritora cultivada pela família, pelos mestres e amigos; ao esforço para compilação e publicação do material inédito; e à sua morte precoce e funesta, que, na lógica perversa do mercado, rapidamente a consagrou como poeta mais importante de sua geração. Assim, construiu-se a figura literária de Ana Cristina que hoje circula em lugar de destaque na poesia brasileira.

Quando se observa o conjunto das edições pós-morte fica aparente o empenho em situar a autora em posição de prestígio, com todo aparato que cerca um famoso escritor[6], um trabalho para construir a noção de autor: prefácios adjetivadamente elogiosos, depoimentos enaltecedores, familiares em uníssono conclamando sua prodigalidade e a notável conclusão "with distinction" de seus estudos no exterior, fotos esquadrinhando a autora desde a infância até a vida adulta, um biografismo positivo que vai pontuando suas conquistas.

Para Ana Cláudia Viegas, que discute detidamente a construção da personalidade a partir da composição de elementos sobre Ana Cristina e sobre a própria seleção dos escritos, "os textos que nos chegam vêm passando por um processo seletivo feito por outra pessoa que

[6] Ana Cristina Cesar discute este assunto em "De Suspensório e Dentadura" (CESAR, 1999a, p. 194-195).

não seu autor" (VIEGAS, 1998, p. 43). Nosso ponto de vista é uma reflexão suscitada pelo próprio objeto, afinal é um dos temas discutidos por Ana Cristina: essa situação de apologia e adulação que às vezes o autor se vê envolvido. Por exemplo, a apologética biografia escrita por Ítalo Moriconi, em *O Sangue de uma poeta*, é talvez um trabalho que seria colocado em questão por Ana Cristina, já que nele o autor lança mão de uma quantidade de adjetivos elogiosos e feitos da autora que seriam para ele dignos de nota – esse exemplo sem dúvida reitera a afirmação de Viegas de que a "'morte repentina' lançou-lhe uma aura antes inexistente" (VIEGAS, 1998, p. 42). De várias maneiras essas edições assim construídas também colaboram para definir a imagem que hoje temos da autora.

Indo além, esbarramos em pontos que afetam diretamente os textos e que não se harmonizam com o pensamento crítico de Ana Cristina Cesar: como entender que as cartas publicadas em *Correspondência Incompleta* tenham partes suprimidas pelo critério do "bom senso" dos organizadores para que nomes ou situações sejam preservados? Talvez a resposta esteja na própria obra de Ana Cristina: as cartas "ficam à espera ou de outro acadêmico do mesmo quilate, ou de um curtidor matreiro e sabido" (CESAR, 1999a, p. 203). Ou ainda como publicar os seus textos desconsiderando a forma original destes, como, por exemplo, em *Notas sobre a decomposição n'Os Lusíadas*, sabendo que conteúdo e forma andavam juntos em sua produção?[7]

Hoje já é possível ver o nome de Ana Cristina Cesar publicado em coleção que traz "a cada volume um dos mais consagrados escritores e poetas brasileiros"[8], circulando ao lado de Machado de Assis, João Cabral de Mello Neto e José de Alencar. Por um lado, é reconhecida a qualidade literária de seus textos, e por outro a influência editorial no gosto do leitor. Sem querermos entrar no mérito da questão do cânone, admitimos que esses dois lados se unem para a inserção de sua persona na tradição literária brasileira.

Norteamento do trabalho

A edição de *Escritos no Rio* utilizada como fonte de pesquisa é a publicada pela Editora Ática em *Crítica e Tradução*. Os textos que compõem *Escritos no Rio* são: "Notas

[7] Essa afirmação parte da análise deste texto feito por Maria Lúcia de Barros Camargo (2003, p. 49-54), que descreve o original mimeografado da autora, com o qual teve contato na época de confecção de sua tese de doutorado. A forma descrita é distinta da publicada nos *Escritos no Rio*.

[8] CESAR, Ana Cristina. *Seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Coleção Novas Seletas.

sobre a decomposição n'Os Lusíadas"; "Os professores contra a parede"; "Quatro posições para ler"; "Nove bocas da nova musa"; "Para conseguir suportar essa tonteira"; "Um livro cinematográfico e um filme literário"; "O bobo e o poder em Poe e Herculano"; "De suspensório e dentadura"; "O poeta fora da República: o escritor e o mercado"; "O poeta é um fingidor"; "Malditos marginais hereges"; "Literatura marginal e o comportamento desviante"; "Literatura e mulher: essa palavra de luxo"; "Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir"; "Riocorrente, depois de Eva e Adão..."; "Excesso inquietante"; "O rosto, o corpo, a voz"; "Bonito demais"; "Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso 'Literatura de Mulheres no Brasil'".

Nesta pesquisa dos textos tentamos delinear posições e afinidades de Ana Cristina Cesar, como já explicitado, tentando estabelecer alguns dos valores literários que circundam os textos. Para isso, voltamos a interpretação para alguns temas recorrentes nos ensaios como: as discussões que envolvem o ambiente universitário, a tensão entre forma e condição histórica, a relação entre a literatura e o autoritarismo, e o problema da hierarquização autoritária vivida na consagração do escritor. Pensando assim é que a pesquisa acabou por priorizar um recorte temático, insistindo mais em certos textos, sendo que as maiores referências são aos ensaios de 1975 a 1977, grande parte dos escritos para o Jornal *Opinião*.

Escritos no Rio permite muitas entradas de interpretação, como também uma variedade de temas que possibilitam discussão, todos em categoria de importância na obra de Ana Cristina. Na decisão de abordagem dessa pesquisa elegeram-se três temas que perpassam os textos, em detrimento de outros, como por exemplo, o da literatura feminina ou do chiste. Sendo assim, a dissertação está dividida em três partes, denominadas *O impacto do autoritarismo*, *O impasse com a tradição* e *A problematização de posições*, que tratam, respectivamente, de aspectos do autoritarismo, de sua relação com a forma literária e da legitimação do escritor, além, é claro, das questões que estão orbitando por esses espaços.

O tema do autoritarismo, destacado na primeira parte, é aqui entendido como um atravessador de todo o pensamento da autora, somente revestido de outras discussões. É o caso da segunda parte em que tratamos de sua relação com a tradição literária, que é de toda maneira entendido por ela como um conflito com a imposição autoritária. E com a discussão feita na terceira parte sobre o posicionamento do escritor, em que um dos problemas percebidos é a posição de prestígio que se impõe autoritariamente. O mesmo atravessamento acontece com o tema da segunda parte. Ana Cristina Cesar emite julgamentos de valor a todo o momento e isso está presente nas três partes, no entanto nos esforçamos para discutir mais

detidamente aspectos relacionados à técnica literária na parte intitulada *O impasse com a tradição*. Já na terceira parte nos detivemos em observar alguns aspectos da tensão gerada pela relação entre o escritor e seu posicionamento.

Quando tentamos estabelecer relações entre os textos que nos propusemos a investigar, notamos um movimento de interpretação, em direção às obras e às diferentes situações analisadas, que demonstra uma cobrança por uma reflexão séria em face do trabalho literário e cultural e uma tendência à valorização de obras que se afastam da idéia de uma literatura realista. Ana Cristina se põe em um movimento de considerar os valores estéticos vinculados aos valores éticos, em decorrência de um ponto de vista que demanda a construção de algo que poderíamos chamar de criatividade reflexiva, com um intuito, consciente ou não, de transformar a literatura em protesto estético. Sua maneira de refletir sobre cada questão, aliada ao trabalho da escrita, já é um meio de contestação e configura um modo de resistência ao senso comum, às idéias prontas e ao continuísmo repetitivo no âmbito cultural.

Sua tendência crítica às vezes a conduz para uma rigidez com certos posicionamentos, que em alguns casos, corre o risco de ser autoritária pelo avesso que critica. Entretanto, por outra face, ela vacila, autoquestiona-se. Interroga, os outros e a si mesma, a todo momento. Expõe a ambivalência de quem procura a denegação de qualquer discurso reacionário, mas se conscientiza do perigo de assumir o lugar reverso. A afirmação "Um lugar impossível, Benjamim"[9] (CESAR, 1999a, p.210) marca formalmente a aporia a que chegam suas reflexões. No final da década de 1970 parece declinar para esse impasse, em que se referia à discussão da posição que o escritor deveria assumir na sociedade. Parece ter havido um desencantamento sobre a possível efetivação de uma transformação social a partir de mudanças de pontos de vista do escritor ou do crítico e de suas intervenções sociais. A resistência ao autoritarismo e à força do discurso hegemônico diluiu-se quando a consciência da antagônica posição do sujeito toma corpo em seu texto: "mistura em mim de explorado e explorador, conflito entre prática e consciência, consciência e vontade, entre a mão pesada que critico, a minha mão pesada, ironia grossa, didatismo, retórica de jornal" (CESAR, 1999a, p.211).

A oscilação crítica parece se dar também entre a defesa da liberdade de transitar por diferentes campos de pensamento e de expressão, em tentar combater a ditadura cultural e ao mesmo tempo a percepção provocada talvez pela consciência de ser parte de uma sociedade já consumida e reificada. O fio de consciência política e cultural parece causar uma violenta e

[9] Tanto na edição das cartas como na dos ensaios, em que nos baseamos, o nome de Walter Benjamin vem grafado ora como Benjamin ora como Benjamim.

contínua tensão, o que é concretizado em ações literárias em que ora ela se entrega a uma intensa subjetividade, ora à busca de trazer a política para o seu conceito de literatura.

É importante pontuar que Ana Cristina não se pauta em grandes categorias hegemônicas para construir sua argumentação, em vez disso, tenta se desvencilhar delas. Nota-se isso ao perceber sua escrita como denegação, isto é, a tentativa de se contrapor aos pensamentos mais correntes no seu meio. No plano da literatura, vemos a negação da análise textual imanente, a negação da escrita realista, a negação da idéia de mímese, a negação da classificação clássica dos gêneros, a negação da literatura panfletária. Em um plano mais amplo, a negação do universal, a negação das verdades absolutas, da unidade da história, a negação do populismo e do nacionalismo. Essa característica de denegação transparece em uma escrita tensionada, facilmente identificável no decorrer dos textos. Percebe-se que, no lugar de categorias de caráter mais geral, vai construindo suas reflexões em um contexto mais fechado, muito mais voltada para pensar as relações micropolíticas, as teias sociais do seu mundo, o que evita, assim, as conclusões generalizantes, o universalismo totalizante.

I. O impacto do autoritarismo

1. O autoritarismo instituído

No contexto acadêmico carioca em que Ana Cristina Cesar se inseria, os estudos literários se voltavam, em grande parte, para o uso de teorias estruturalistas, cuja influência dentro das universidades brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro, era elevada. O prestígio que as análises estruturais alcançariam naquelas universidades, em especial na PUC-RJ, está registrado nas quantidades de trabalhos e artigos sobre tal linha e em análises de obras literárias por esse método. Cristalizou-se o consenso sobre o despontamento das teorias imanentes neste período, tanto pelos críticos contemporâneos que se preocuparam em pensar as práticas teóricas, bem como atualmente pelos estudiosos que vêm traçando painéis da referida época. É fato que em contraponto aos estudos imanentes, havia as linhas de pesquisas com propensão a análises literárias por meio da utilização de outras teorias, como, por exemplo, as teorias de pensadores pós-estruturalistas, como Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan ou uma teoria de cunho marxista, que na Universidade de São Paulo foi aplicada sob a égide de Antonio Candido (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p.107).

Entretanto, com o duro fechamento político, a perseguição entre 1968 e 1969 a professores “comunistas” e a “limpeza” ideológica nas universidades abalaram consideravelmente as possibilidades de discussões sobre posições intelectuais (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p.107). Só gradativamente e de forma pulverizada as reflexões voltaram a figurar nas rodas de conversa informal e na mídia regional. Em se tratando do espaço unicamente carioca, pode-se afirmar que as preocupações teóricas ocuparam um espaço considerável na discussão acadêmica da primeira metade da década de 1970 e o debate alcançou meios de publicação diversos.

Citemos mais especificamente a já conhecida polêmica discussão em torno de teoria e política, da qual Ana Cristina Cesar participou com um artigo, representando, com outros, os estudantes de Letras. Essa polêmica envolvendo professores, críticos e alunos de Letras, teve o jornal *Opinião* como veículo, no ano de 1975. Lá foram publicados artigos de Luiz Costa Lima, Carlos Nelson Coutinho, Antônio Carlos de Brito e Ana Cristina Cesar sobre a relação entre a teoria literária e o curso de Letras, abrangendo a discussão de questões referentes a

abordagens teóricas, bem como do momento político e do estudo literário. Os artigos assinados pelos três primeiros se voltaram para a defesa ou não da teorização dentro do curso de Letras e para o esclarecimento de fundamentos de algumas teorias. Enquanto Luiz Costa Lima, no artigo "Quem tem medo da teoria?", aponta sua argumentação para as questões da formalização da análise e interpretação de obras literárias, em concordância com caminhos propostos pelo estruturalismo; Carlos Nelson Coutinho, em "Há alguma teoria com medo da prática?", assume uma postura em defesa da Sociologia da Literatura, em detrimento do Estruturalismo; e Antônio Carlos de Brito, com o irreverente título do artigo "Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu", encaminha a discussão para o excesso de teorização nas universidades.

O que nos interessa em meio a essa discussão é o texto de Ana Cristina Cesar, "Professores contra a parede", publicado em novembro do mesmo ano pelo jornal *Opinião* e inserido no livro *Escritos no Rio*. O texto pondera sobre a necessidade de se discutir uma possível atitude autoritária dos professores da universidade, quando elegem algumas teorias em detrimento de outras. Apesar de não nomear teorias específicas, fica sugerida sua crítica ao estruturalismo e ao que ela chama de "forma de impor" as teorias de prestígio. Neste texto, que reproduziremos parte no fragmento 1 mais adiante, ela dá espaço a alunos e ex-alunos de Letras, quando transcreve um debate em que discutem a relação entre professor e aluno e a formação acadêmica e, em defesa de uma "politização da teoria", parte para a argumentação de que não há produção ou produtor desvinculado de uma ideologia, pois a escolha de uma teoria já remeteria à posição ideológica do professor.

Essa última posição remete à abordagem dessa questão feita por Antonio Candido, presente no texto *Notas de crítica literária – Ouverture*. Nesse texto feito para a abertura de sua coluna crítica, ele escreve: "(...) o que vem mostrar que a crítica parte e se alimenta de condições personalíssimas, às quais será escusado fugir. Não há, portanto, coisa alguma que se possa chamar de 'crítica científica' (...). Querer, portanto, descobrir fórmulas aplicáveis 'objetivamente' que dispensem os fatores estritamente individuais da personalidade do crítico – querer criar uma técnica de crítica – é uma monstruosidade que só não é perigosa porque não é possível" (CANDIDO, 2002, p.24). Apesar de ter sido escrito duas décadas antes do texto de Ana Cristina, parece que a lucidez crítica do texto não vinha sendo posta em prática em muitos dos trabalhos desenvolvidos, como havíamos notado anteriormente, já que cada vez mais se fortificava a tendência ao cientificismo no campo das ciências humanas. No entanto, o texto de Ana Cristina Cesar percorre a questão por um caminho que permite

evidenciar o descompasso de suas idéias com o discurso presente em muitas das faculdades de Letras e talvez sirva para atestar a idéia de Candido de que é elementar para o crítico a capacidade pessoal de penetração (CANDIDO, 2002, p.24).

Em 1979, na primeira edição da série de cinco volumes *Anos 70*, o texto assinado por Hollanda e Gonçalves (2005, p.107) resume bem a problematização das questões apresentadas e o que isso significou no contexto acadêmico:

> Os já lendários listões, a proibição da adoção de certos autores, tidos como indesejáveis, a constante ameaça da legislação repressiva e a própria infiltração policial, tornam extremamente penosas as condições para o trabalho intelectual, especialmente nas áreas das ciências sociais e do homem.
>
> (...) Abre-se um campo fértil para as abordagens tecnicistas, com boa cotação para o behaviorismo, a economia neo-clássica, o funcionalismo norte-americano etc.
>
> (...) Na crítica literária, especialmente na carioca, assiste-se a emergência do estruturalismo. Lukács e Goldman dão lugar a Lévi-Strauss, ao formalismo russo e às novas correntes do estruturalismo francês.

Mais especificamente sobre o Rio de Janeiro, Flora Sussekind (2004, p.51) em *Literatura e Vida Literária*, publicado no ano de 1985, mostra um quadro similar ao do texto de 1979, com ênfase na vinculação do estruturalismo lingüístico às praticas nas universidades cariocas:

> Confunde-se Lévi-Strauss com Génette e Bremond, o Estruturalismo antropológico com o lingüístico, qualquer estudo teórico com formalismo. Confusão que, além das críticas, impulsiona uma verdadeira "moda estruturalista" nos meios acadêmicos mais medíocres sobretudo do Rio de Janeiro. E, nos anos 70, surge uma profusão de trabalhos de qualidade discutível e autodefinidos como "análise estrutural de...", cheios de gráficos, quadros de "actantes", linguagem pseudocientífica, repetições do que se lera no último número da revista *Poétique*; e, na verdade, preocupação teórica quase nula e descaso pelos seus eventuais objetivos de análise.
>
> (...) No Rio de Janeiro (...) o principal objeto de estudo era a própria linguagem literária, observada segundo métodos de análise imanente, tomados de empréstimo sobretudo aos estudos lingüísticos.

Esses dois textos nos servem aqui para ajudar a reconstruir o espaço no qual Ana Cristina Cesar estava estudando e trabalhando, de forma a contextualizar o momento que se contempla. Por certo, podemos dizer que sua leitura então convivia de um lado com um

conjunto de conhecimentos transmitidos formalmente pela universidade, pois na época ela cursava Letras na PUC-RJ, e de outro com um debate extraclasse, travado por vezes pelos próprios alunos e professores em encontros fora da universidade, e que permitia aos estudantes se aproximarem de reflexões teóricas não disponíveis na academia. Nesse momento, ficaram conhecidas as formações de grupos para leitura e discussão de textos das diversas áreas de humanas. De concreto, diversos de seus textos críticos, como, por exemplo, o que foi divulgado durante a polêmica que citamos, atestam sua reflexão sobre o funcionamento da estrutura educacional brasileira:

> Trata-se portanto de deslocar o eixo do debate e passar a examinar os mecanismos de poder e de repressão que têm sido exercidos dentro da instituição e contra os quais se ouvem críticas muitas vezes desordenadas. *Estas críticas não podem ser desprezadas por seu caráter, pouco estruturado ou emocional, mas consideradas como sintomas de distorções que se manifestam na universidade*. É preciso acabar com a idéia de que os debates e as produções de conhecimento se desenvolvem no céu puro da verdade ou da ciência. Toda produção e toda transmissão de conhecimento estão vinculadas a uma posição ideológica e à posição de produtor dentro da instituição. Não se trata de rejeitar a possibilidade de produção teórica, ou um determinado tipo de produção teórica, mas de *politizar as "teorias"*, indicando os seus usos repressivos e recusando uma discussão puramente epistemológica.
>
> *Repressão velada*
>
> Essa politização implica, como é o caso em muitas das nossas faculdades, apontar o uso exclusivo de uma determinada abordagem que se diz mais científica e verdadeira em detrimento de outras que são marginalizadas (não por serem menos fecundas mas por não se inserirem dentro de um esquema de prestígio favorecido pela instituição). Implica também, como parece ser o caso, rejeitar a pretensão de banir da crítica literária o elemento apreciativo e ideológico (cuja presença não é incompatível com o rigor do trabalho crítico; tampouco rigor é sinônimo de formalização ou de "ciframento" da linguagem), negando agora em outro nível o mito da neutralidade ideológica do intelectual e das suas produções.
>
> A questão se complica porque a utilização de teorias e teóricos de forma repressiva se manifesta veladamente. A repressão não funciona aqui "como um superego freudiano", mas penetra mais profunda e sutilmente do que isso no corpo e no comportamento das pessoas, impedindo-as de encararem a questão criticamente.
>
> (Fragmento 1: Trecho do texto *Os professores contra a parede*, 1975)[10]

[10] Todos os grifos que aparecem nos fragmentos de textos transcritos neste trabalho são da própria autora.

Esse comportamento universitário que Ana Cristina descreve se constrói, nas suas próprias palavras, de modo velado, e tende a penetrar mais profundamente no comportamento das pessoas. A utilização do termo psicanalítico *superego*[11] demonstra a dimensão atribuída por ela a essa questão, que atinge todo o corpo social. Se superego pode ser definido como "uma instância que encarna uma lei e proíbe sua transgressão"[12], então o termo "Id" estaria subjacente em seu texto como expressão da densidade que ela deseja para explicar a repressão, ou seja, é como dizer que a repressão é constituinte das relações, responsável pela formação social, basicamente um elemento fixado em todas as instituições como, no caso, a escola, mas também talvez no nível do indivíduo, no nível das disposições pessoais (DELLASOPPA, 1991), sugerido com a utilização das palavras *corpo* e *comportamento*. Há uma insinuação de que toda essa repressão no caminho das letras está intimamente ligada ao momento político brasileiro, um modo de reprodução da repressão que vigorava no âmbito do Estado.

Evidentemente, Ana Cristina Cesar está preocupada com o indivíduo, parece atenta para a formação de um sujeito político, que consiga fazer associações de modo a não ser inconscientemente engolido pela situação. É muito importante notar o vínculo feito por ela ao escrever sobre o *caráter pouco estruturado* das demonstrações críticas às instituições: pondera que devem ser "consideradas como sintomas de distorções que se manifestam na universidade". Mas qual a relação entre essas críticas *desordenadas* e os *sintomas de distorções que se manifestam na universidade*? Neste fragmento está sugerida uma propensão a relacionar os mecanismos autoritários com as distorções e as críticas desordenadas, ou seja, o sujeito em tais condições tem suas faculdades de análise e interpretação dificultadas e distorcidas quando a sua integridade é abalada pela violência, pelo autoritarismo, no caso, um autoritarismo institucional. Fica apontado uma analogia feita entre a fragmentação da linguagem do indivíduo e a opressão vivida no campo social.

Em um ensaio livre de 1979, "A 'Geração AI-5': um ensaio sobre autoritarismo e alienação", Luciano Martins (2004) discute a situação de jovens dos grandes centros brasileiros em 1968, denominados no artigo pela expressão "Geração AI-5" e descritos por tipos ideais. Enfoca a relação entre esses jovens e o autoritarismo, desenvolvendo a idéia de que a privação dos direitos e a privação de tomar conhecimento do porquê dessa privação, situação típica em governos autoritários, "produz inevitavelmente a alienação, pela separação

---

[11] Para efeito de padronização, os termos de Ana Cristina Cesar contidos nos fragmentos utilizados neste trabalho e reproduzidos por nós no momento da interpretação serão apresentados em itálico.
[12] Definição encontrada em LAPLANCHE (1998, p.498).

do indivíduo de seus direitos de cidadão" (Martins, 2004, p.30). Assim, caracteriza alguns fenômenos que seriam típicos dessa situação alienante, são eles o culto da droga, a desarticulação da linguagem e o modismo psicanalítico.

Mesmo considerando a presença de um certo número de idéias discordantes às desenvolvidas neste trabalho e as perigosas generalizações feitas pelo autor, a caracterização a respeito da desarticulação da linguagem apresenta reflexões que se adequam a nossa hipótese de que pode haver uma relação nociva entre a repressão e a linguagem, relação essa observada por Ana Cristina no fragmento 1. Segundo Martins, a desarticulação do discurso se manifestou, em entrevistas e observações empíricas realizadas por ele, na ausência de mecanismos que marquem a fala, principalmente em relatos pessoais, quer envolvam prazer ou traumas, e na indeterminação de significados, com o uso do mesmo verbo ou nome para significação de elementos distintos. De acordo com Martins, os jovens analisados demonstraram pouca capacidade de julgamento crítico, de formação de opinião própria, acentuando o uso de um vocabulário pobre, o uso de clichês e a renúncia à explicação do enunciado.

No texto "Os professores contra a parede" percebe-se que a relação que Ana Cristina propõe é estabelecida entre as desordenadas críticas dos alunos e as orientações teóricas seguidas na universidade. Assim, a ausência de um espaço que promova a crítica e o debate contribui para a dificuldade do aluno em responder coerentemente às questões que se apresentam. Isso também é sentido na linguagem cotidiana. Para ela, tal situação se realiza, primeiro, quando se reduz a transmissão de conhecimento a um específico campo de estudo, tendo como agravante a escolha de uma teoria imanente, e segundo, quando se exige uma imparcialidade no discurso científico. Nessa condição universitária não se aponta para o uso teórico imanente ao texto, nem para a eliminação do elemento *apreciativo e ideológico* da crítica, fruto da repressão velada que vigora na instituição. Em conseqüência da falta de uma politização da teoria estaria a falta de desenvolvimento de um espírito crítico, o que é verificado por ela no *caráter caótico* das críticas dos estudantes. Na vivência da desarticulação do discurso, aparecem depoimentos como "Ah, sei lá, vai ver que está, mas eu sei que como aluno era isso que eu sentia, eram coisas que eram levantadas" (CESAR, 1999a, p. 149), transcritos no texto pela autora.

O desenvolvimento da questão da objetividade do intelectual no campo das ciências humanas está, no entendimento de Ana Cristina, no modo como o objeto estaria sendo abordado, e as discussões idealizadas *no céu puro da verdade*. A avaliação é que haveria uma

negação da *posição ideológica* do indivíduo, em que a experiência é desconsiderada e promove-se o apagamento das convicções do professor. Para Ana Cristina deve-se "rejeitar a pretensão de banir da crítica literária o elemento apreciativo e ideológico", ao contrário, percebe-se que ela valoriza e entende a posição do produtor vinculada ao seu modo de aproximação da obra, de negação do autoritarismo e da onipotência intelectual, levando em conta o *conteúdo político* em torno das questões em vez de uma *discussão puramente epistemológica*. Ela não só apresenta a discussão manifestando-se contra a influência preponderante de pressupostos formalistas e estruturalistas, como também assume uma posição ajustada às conceituações que renegam esse campo estrutural.

Em "Crítica cultural e sociedade", Adorno (1998, p.7-26) discute com bastante rigor a contraditória posição do crítico. O texto de 1949 chama a atenção à tendência presunçosa que o crítico possui em se colocar "como se fosse independente e soberano" daquela matéria que critica, como se sua vaidade o impedisse de ver o "desespero e incomensurável sofrimento" e então cair "na tentativa de esquecer o indizível", ou seja, não há por parte desse tipo de crítico um trabalho que alie a ética com a estética, como se o caos não reinasse no mundo. O trabalho de tal analista, para Adorno, é voltado para o mais egoísta dos motivos: o prestígio pessoal, a posição confortável de uma suposta "soberania erudita", a autoridade do julgamento, inquestionável. Cada vez menos é necessário o conhecimento efetivo desde que seja efetiva sua posição de autoridade.

No fragmento 1 em análise, Ana Cristina Cesar encaminha sua leitura de modo que podemos fazer uma aproximação com as preocupações de Adorno, pois afinal para ela deve-se negar qualquer tipo de onipotência intelectual na construção das relações. Aproximamos também da discussão feita por Glauber Rocha no filme *Terra em transe,* em que, segundo Viviana Bosi, ele "critica a figura do intelectual que se julga onisciente enquanto na verdade descobre-se um pau-mandado das elites – longe do povo e perto da própria realidade" (BOSI, V., 2006, p.44). É, enfim, uma discussão presente, que chega até Ana Cristina atualizada pelos últimos acontecimentos brasileiros e que atravessa seu modo crítico de pensar o mundo. É como se expressasse um desgosto pelo modo como a camada intelectualizada brasileira se instituía, sempre abusando de sua posição de autoridade para afastar quaisquer posições contrárias. De fato, ela interpreta a relação vivida na instituição como uma questão resultante de uma necessidade de poder, em conformidade com o autoritarismo socialmente implantado.

Remetendo-nos agora a outro trecho do texto em questão, a sua reflexão sobre a relação entre professor e aluno existente na estrutura acadêmica deixa irromper uma

observação a respeito da formação das relações sociais brasileiras e chama a atenção por tratar o tema de modo a relacionar autoridade e poder, ora com uma rígida imposição, ora com uma persuasão sutil. A passagem que exemplifica tal relação está no incômodo com tamanha repressão intelectual, dirigindo-se para um reclame por liberdade de posicionamento diante do objeto em contraponto aos *mecanismos de poder e repressão*. Ela destaca dois mecanismos repressivos na relação entre professor e aluno, a *sedução* e o *terrorismo*, como um problema para o desenvolvimento do aluno crítico.

A sedução seria um problema por provocar um fascínio do aluno pelo brilhante professor, e proporcionar um ambiente em que não se questionam as palavras deste. Segundo ela, *o bom professor passa a ser aquele que 'tenta' eroticamente sua turma*, que *reina sobre ela*, justamente pela manutenção do poder por meio de estratégias encobertas. Essa discussão sobre a manutenção pela força da autoridade intelectual – e não somente pela negação, uma das formas mais reconhecidas de repressão –nos remete ao pensamento de Michel Foucault. Em "Verdade e Poder", Foucault (2003, p.8) questiona: "se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só com uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir".

Ana Cristina leva em conta posturas docentes revelando concordância com a existência de uma política do enunciado, no caso científico, que envolve não somente a postura sedutora, mas também uma pretensão de imparcialidade, e a retenção do saber. De maneira distinta, mas também perigosa, ela reconhece no problema da ineficiência do modelo educacional um modo de induzir os alunos à sujeição às metodologias aplicadas pelos docentes. Isso seria o terrorismo denunciado por ela, uma atitude intimidadora, autoritária e um tanto intolerante em relação às linhas de pensamento contrárias. Novamente a política do enunciado se faz presente pela afirmação de uma posição mantida com o efeito da força intelectual, é o poder revestido de saber. Se nos primeiros parágrafos do texto ela crítica a pretensão da pureza dos enunciados, neste trecho ela relaciona o poder ao terrorismo.

Essa análise de Ana Cristina Cesar é relevante por apresentar uma situação concreta, experienciada por ela como aluna, e sintomática da violência[13] do Estado e das instituições.

[13] Há diversos estudos que se ocupam em tratar a categoria da violência e que abordaram o tema em perspectivas distintas. Neste trabalho estamos entendendo a violência como todo tipo de agressão ao sujeito, seja física, intelectual ou emocional.

Por alguns aspectos a categoria da violência está estritamente ligada à questão do autoritarismo, já que este envolve sempre e em algum grau certo tipo de violência, ao menos, segundo Emilio Dellasoppa (1991), foi assim que ele se tornou entendido pela cultura ocidental, em razão de como os governos autoritários se instituíram no ocidente, e é mesmo essa aproximação que Ana Cristina pratica.

No artigo "Autoritarismo e transição", Paulo Sérgio Pinheiro fala em uma continuidade do autoritarismo que seria um legado que não se finda com a transição de um regime de exceção para governos democráticos, haveria mesmo um descompasso temporal entre a mudança de um quadro político e a mudança na cultura política, que se coloca como um "autoritarismo socialmente implantado" (1991, p.46). A expressão define bem a situação que Ana Cristina descreve no texto e, no limite, poderíamos considerar que essa continuidade impossibilita, na sua visão, a mudança também no campo da cultura, como no caso do fragmento que analisaremos mais adiante. Pois é nesse aspecto que podemos enxergar na argumentação de Ana Cristina Cesar um parecer sobre este autoritarismo encontrado nas relações sociais, um microdespotismo que agride, que ela define então como terrorismo, repressão e, caberia dizer também, violência. Há uma necessidade grande por parte da autora de escrever sobre isto, de quebrar este continuísmo e, se cogitarmos considerar o fato de que em 1975 o país se encaminhava para uma abertura política, mesmo que ainda frágil, a situação acadêmica não parecia apontar para uma abertura intelectual; ao contrário, o autoritarismo intelectual demonstrava bastante vigor.

Em "Os professores contra a parede" estão contidas três posições extremamente centrais no trabalho da autora como um todo, intrinsecamente ligadas entre si. Uma delas é o distanciamento crítico de qualquer teoria ou ideologia, persistindo em uma produção crítica relativamente autônoma. Ela nega qualquer influência excessiva, e isso incluirá, como veremos mais adiante, o pensamento de esquerda. A outra é a questão do posicionamento crítico, digamos, de enfrentamento. Há, em sua produção, uma firmeza de posição sem reserva de afronta, em uma atitude freqüente de ataque. Essas opiniões implicam, concretamente, se contrapor a muitos tipos de discursos. Em seu texto está evidente:

> Mesmo dentro da instituição é possível realizar este trabalho de crítica da absolutização e da dominação teórica (*qualquer que seja a teoria*) e da maneira como a instituição dissimula os mecanismos de sujeição em nome da verdade ou do conhecimento científico.
>
> (Fragmento 2: Trecho do texto *Os professores contra a parede*, 1975)

Em tais questionamentos da autora, caberia dizer que ela se ocupa em pensar o intelectual considerando sua posição na sociedade, levando em conta as tensões que o cercam. Portanto, despojar-se de atitudes absolutas e desconfiar da sua própria atividade fariam parte do autoconhecimento, gerador de novas relações entre professor e aluno, produtor e público. A terceira posição se coloca no texto por analogia e se relaciona à questão do lugar reservado ao escritor no ambiente literário. A importância da negação do autoritarismo se coloca para ela em todas as esferas e pensar as relações hierárquicas também envolve, por exemplo, pensar a consagração ou não de um escritor, pois nessas relações também se revela o entranhamento do autoritarismo na sociedade. Enfim, essa questão aponta para sua própria consagração pós-morte, conforme pontuamos na introdução.

2. Linguagem e poder

Neste sentido de negação, a leitura de Ana Cristina Cesar em relação à produção cultural brasileira tende a seguir o mesmo caminho, em que pesa a necessidade de se produzir cultura tendo em vista a tentativa de rompimento com situações repressivas e a construção de um sujeito crítico. Pode ser percebida, no seu modo de ler o quadro cultural brasileiro, sua persistência em desmembrar discursos, dissecá-los, como já vimos no texto analisado anteriormente e vemos também no que segue:

> Um exame das publicações e dos programas para crianças revela, por trás das mudanças de tons, a repetição dos mesmos esquemas maniqueístas, mitificadores, desligados da realidade da criança, que é colocada em posição de consumidora passiva e tem assim seu espírito crítico embotado.
>
> “Que visão de mundo vão ter essas crianças que desaprendem desde cedo uma autoconfiança e uma autovalorização só concedidas a privilegiados? Que vêem sempre encarnados em inimigos ou seres de outras raças, potências, ou planetas? Que vêem das atitudes de dominação, agressão ou violência condenadas quando são por elas usadas, mas tornadas válidas, justificáveis ou até dignas de louvor quando são usadas pelos heróis ‘a serviço do bem’, como instrumento de poder?”
>
> Essa enfática pergunta mostra a preocupação consciente de Maria Helena ao escrever suas peças para crianças, que foram recentemente publicadas em *A menina que buscava o Sol*.
>
> (Fragmento 3: Trecho do texto *Quatro posições para ler*, 1976)

Podemos perceber que a inquietação com a *repetição dos mesmos esquemas*, segundo Ana Cristina mascarado por *mudanças de tons*, sugere a valorização da importância de uma consciência de quem produz cultura, sustentando-se na responsabilidade de interromper o fluxo da produção alienante, que apenas reproduz a situação de passividade do indivíduo. Reaparece neste trecho sua preocupação com a posição do sujeito na sociedade; há sempre um olhar atento nesse sentido, seja para desvendar as relações sociais, seja para revelar perigosas teias ideológicas, escondidas por trás da construção mitificadora. Se no fragmento 1 a atenção é dirigida para o posicionamento do aluno, neste fragmento a atenção é com a posição da criança, os estímulos artísticos parecem ser entendidos como fundamentais para a construção de indivíduos com possibilidades de se comunicar ativamente. A visão dela se volta para o não estabelecimento de uma *posição de consumidora passiva* e para a ausência do *espírito crítico*; para ela a peça teatral em questão é interessante por não *reafirmar a força dos poderosos*, pela intenção em não perpetuar a legalidade do uso da violência mesmo quando utilizadas pelos heróis da trama.

Abordar esse assunto em 1976 requeria uma certa sensibilidade, uma vez que os desdobramentos políticos do Golpe Militar chegavam a todas as camadas da estrutura social. Havia tempos, é sabido, os militares permaneciam no poder por meio do uso da força, principalmente após 1968, e ainda se mantinham, mesmo que naquele momento com *mudanças de tons*. A percepção da necessidade de se desenvolver um espírito crítico põe em realce o ponto do qual principiava sua análise: desconfiar de qualquer discurso, revelar o sentido do texto. Embora neste período estivesse havendo uma tentativa por parte da Ditadura de implementação de uma política cultural mais ampla, com o constante incentivo financeiro para captar pessoas ligadas às artes, a resistência e o olhar crítico de Ana Cristina persistem diante dessa estratégia de mudança do discurso oficial para um que parecia beirar a generosidade. Na verdade, o Estado intuía definir e controlar parte da cultura produzida por meio da cooptação. De todo modo, tal estratégia não conseguiu eliminar sua valorização de obras como, por exemplo, as de características similares às citadas no fragmento 3, nem sua eterna desconfiança da epiderme dos discursos.

É condição para valorizar essa peça teatral a solução *inventiva*, em *escapar dos esquemas narrativos de sempre*, quer dizer, só existe um valor literário porque alia a preocupação social com a técnica. É necessário recuperar sua posição contrária também àquela atitude de exigir o engajamento do escritor em uma arte revolucionária, visada do Centro Popular de Cultura (CPC), que na década de 1970 chegou atualizada por novas formas

de engajamento. A já cristalizada expressão “patrulha ideológica” define a posição da esquerda e se coloca no extremo oposto, mas também autoritário, àquela do poder oficial – com objetivos diferentes ambas interferiam na produção artística. O pressuposto de que a linguagem deveria ser clara e simples, de que o escritor deveria utilizar a obra como difusora de ideologias não foi aceito passivamente. A literatura para ela parece estar em outro plano de discussão.

O característico traço da autora, que é seu caráter investigativo e decifrador, só enxerga mais um embuste perigoso em toda essa política, e então, ela se propõe a *examinar* a questão, como também examinou as relações institucionais na universidade, no texto “Os professores contra a parede”. Destacamos o verbo *examinar* como indício do modo como ela penetra o texto, o modo como encaminha sua leitura da questão; seu foco é sempre a leitura das entrelinhas, numa análise minuciosa da situação, do texto, das obras. E em se tratando de textos infantis responsáveis pela formação da nova safra de leitores, Ana Cristina se mostra uma crítica contumaz. O texto de Maria Helena analisado em “Quatro posições para ler” é, segundo Ana Cristina, uma resposta acertada àquele velho discurso conservador da tradição que se revestiu de nova roupagem.

Todas essas problemáticas refletem-se nos enunciados, na linguagem escolhida, no vocabulário ou na construção utilizados. Assim como nos referimos às preocupações de Ana Cristina no tocante às críticas desordenadas, em que tratava o discurso oral, também, e principalmente, a escrita é problematizada por ela. Em muitos dos textos de *Escritos no Rio*, Ana Cristina Cesar aborda prefácios, introduções e obras literárias. Sua produção passa por questões diretamente políticas de modo subliminar, no entanto, é pelas questões sociais, aquelas que se referem à formação da sociedade, que modula seu viés crítico e abre brechas para pensar a contaminação do discurso presente nos enunciados. Os exemplos estão em muitos tópicos que combate, como o conservadorismo presente nas instituições tradicionais como a família e a igreja.

Por exemplo, nos textos “Literatura e Mulher: essa palavra de luxo” e “Riocorrente, depois de Eva e Adão...”, respectivamente de 1979 e 1982, lida com a questão da manutenção de uma possível superioridade masculina. A expectativa de um texto feminino está ligada, segundo ela, a um *ideário tradicional ligado a mulher*. E essa manutenção do *status quo* seria mantida, no campo erudito, por intelectuais e professores. No caso, são prefácios escritos por professores universitários para livros de escritoras como Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, em que figuram os tradicionais pensamentos sobre a poesia feminina, como a

sensibilidade e a delicadeza: *a dicção e os temas devem ser Belos: ovelhas e nuvens*. Em 1979, quando já estava fortemente envolvida com as questões feministas, Ana Cristina escreve sobre a relação social do masculino e do feminino e evidencia a questão do discurso:

> A apreciação erudita da poesia destas duas mulheres se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e o feminino. Ninguém pode ter dúvidas de que se trata de poesia, e de poesia de mulheres. Não quero ficar panfletária, mas não lhe parece que há uma certa identidade entre esse universo de apreensão do literário e o ideário tradicional ligado à mulher? O conjunto de imagens e tons obviamente poéticos, *femininos* portanto? Arrisco mais: não haveria por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá?
>
> (...) Isso se dá porque o feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e a época. (...) Mas mesmo assim ainda estamos no social e podemos encontrar a prova disso em que segundo as épocas ou o pudor ou o exibicionismo serão considerados caracteres da sensibilidade feminina. Além disso encontramos novamente a lei da barreira e do nível tanto nesse domínio da oposição sexual como no da oposição de classes, a mulher querendo penetrar no domínio masculino, pôr-se desse modo no mesmo nível do homem.
>
> (Fragmento 4: Trecho do texto *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, 1979)

Na tradição, a formação da relação familiar brasileira se fundamentou na figura do pai, em uma sociedade patriarcal que acabou por ser definidora de vários posicionamentos da mulher. No entanto, desde a década de 1960, vinha-se tentando romper mais enfaticamente esses moldes. No Brasil tentava-se acompanhar novas tendências comportamentais, espelhadas muitas vezes na Europa e nos Estados Unidos. Biograficamente, Ana Cristina ficou conhecida por seu feminismo militante; interessou-se pelo tema da escrita de mulheres e tentou esboçar algumas respostas para essa questão, apesar de mesmo ela se perguntar: *Escrita de mulher, uma charada sem resposta?*. Sarcasticamente, como escritora, desenvolveu muito de seus trabalhos em forma de cartas e diários, em um texto que muitas vezes parecia confessional.

Nesse fragmento 4, sua propensão em discutir a literatura feita por mulheres inclina-se para uma perspectiva feminista[14]. Por esse viés, Ana Cristina se posicionava contrariamente a

[14] Este assunto está presente na entrevista concedida por Ana Cristina Cesar para o curso "Literatura de mulheres no Brasil", incluído em *Escritos no Rio* (p.256-273).

idéia tradicional do que é a construção social da mulher, em que nessa haveria já uma expectativa do feminino, que acabaria definindo os temas ou o vocabulário dos poemas escritos por mulheres. Em denúncia, Ana Cristina compartilha a idéia de que a opressão social da mulher desencadeou uma estilística própria, derivada das condições de produção do momento e que historicamente esse ideário vai regendo a chamada literatura feminina. Apesar desse posicionamento, ela não compartilha de leituras interpretativas panfletárias que voltam a análise para a figura da mulher na sociedade, condicionando o valor da obra à sua possível condição de minoria, conforme se observa nesse ensaio. Nesse sentido é que vemos Ana Cristina Cesar afastada dessa tendência presente no campo dos Estudos Culturais, como sinalizou Oliveira (2001) em seu artigo sobre a crítica da autora.

Compreendendo que a permanência de valores conservadores se efetua por meio da solidificação das idéias difundidas – e publicadas –, não hesita em refletir sobre o discurso de autoridades, aqui no sentido mais amplo do termo. O modo de pensar a linguagem, como aquela que carrega a força do convencimento, está relacionado à problematização levantada por Ana Cristina Cesar no contexto social, no tocante à dificuldade de articulação de críticas, na necessidade de autonomia em relação às instituições tradicionais, criticando-as de modo a assumir *um não comprometimento com os altos escalões*. Ela observa que o grau de dificuldade de um discurso organizado é fruto de uma fratura que começou desde antes o ingresso na universidade e principalmente fruto desse autoritarismo que amedronta, do uso do poder com violência.

Interessa apresentar aqui uma informação contida no texto já referido de Luciano Martins, que em nota de pé-de-página apresenta um trecho do *Jornal do Brasil* do dia 15 de janeiro de 1979, que diz respeito ao uso da linguagem. Diz no rodapé (Martins, 2004, p.110):

> É importante notar, em matéria de clichês, o que é descrito nos termos seguintes: “No item formulação das idéias, os professores notaram (nessas provas de redação de vestibular) uma grande preponderância do pensamento veiculado pelo governo brasileiro em suas propagandas. Temas como ‘o Brasil é uma ilha de tranqüilidade’ o ‘o Brasil é um exemplo para o mundo’ foram comuns em muitas das redações, mesmo naquelas em que os vestibulandos se expressaram bem e souberam escrever”. O tema da redação era “Que passos devem ser dados rumo à paz”. Diz ainda a mesma notícia: “O maior personagem das redações, depois de Deus, foi o presidente dos Estados Unidos, Jimmy Carter, que apareceu como o grande benfeitor da paz. Mas as crianças e o papa também não foram esquecidos e os

> professores notaram que muitos dos vestibulandos acreditam que o problema da paz mundial pode ser resolvido ‘dando-se as mãos’ (sic)”.

Alguns teóricos da Escola de Frankfurt, mais especificamente Adorno e Horkheimer, pretendiam pensar o mundo após a barbárie da Segunda Guerra Mundial englobando também o repensar da linguagem, pois esta estaria contaminada pelo discurso hegemônico. Segundo Seligmann-Silva (2003, p.56) em texto sobre Adorno:

> Antes de mais nada a própria *linguagem* – o *logos* – parecia contaminada e condenada pela culpa. Não apenas a linguagem cotidiana parecia uma insuportável reafirmação do efetivo, mas também tudo levava a crer que não existia mais espaço algum para articular um discurso crítico de oposição (...) cabe ao pensamento crítico a tarefa contraditória de *autocrítica radical do esclarecimento e do seu meio privilegiado: a Razão*.

No caso especificamente brasileiro essa contaminação está marcadamente vinculada à estrutura política do país. Evidentemente o uso da linguagem em favor da causa militar foi fundamental para a instauração da ditadura. Desde o trabalho de convencimento da população de que comunistas são destruidores da ordem, subversivos e pretendiam confiscar as propriedades, que por sinal surtiu muito efeito, transformando o comunista em terrorista, até o discurso ufanista do desenvolvimento, de que o país governado com mãos fortes crescia para se tornar uma nação rica (*Avante Brasil!*), com o trabalho de todos os cidadãos para formar um país unido (*Brasil, ame-o ou deixe-o*), a elite conservadora construiu a ordem que vigoraria por muitos anos, por meio do fechamento do congresso, da censura e dos discursos calorosos e positivos. Mas também se beneficiou de uma estrutura arcaica, ainda rural e alheia aos acontecimentos dos grandes centros. Esse Brasil arcaico que tantos intelectuais se propuseram a analisar e denunciar foi uma das condições que propiciou o sucesso do patético discurso reacionário. O exemplo acima das redações de vestibulares comprova a incorporação da linguagem oficial.

No entender de Ana Cristina, a autonomia crítica que pleiteia viria antes de tudo de um trabalho de formação cultural que, no entanto, inexistia em tal contexto. Pela leitura crítica da situação brasileira, e também autocrítica de seu pensamento e de suas ações, Ana Cristina procura se estabelecer em algum grau como um sujeito engajado em transmitir, de pôr em pauta um assunto e uma posição que possa contribuir com a reflexão, em constante questionamento de si, de sua linguagem e do discurso do outro. O contato com o debate sobre

todas estas questões, a formação do aluno, o lugar da universidade, o papel da arte na formação do leitor dependia, em última instância, da necessidade de se envolver, de tomar parte da política. Era enfim uma escolha individual.

Em geral, esse período da década de 1970 é marcado na história brasileira por uma certa apatia de parte dos jovens, daqueles que já haviam crescido sob o jugo militar, que não mais contestavam como no final da década de 1960, que não conheciam a luta armada, já que as organizações haviam sido aniquiladas pelo governo. Também ficou marcado por uma nova maneira de fazer política e de contestar, em que palavras como engajamento, politização, militância ainda tinham um sentido. No caso específico de Ana Cristina Cesar o interesse se firmou no que poderíamos chamar de um tipo de engajamento (para utilizar o vocabulário da época) crítico, posto em prática na sua própria produção e no julgamento de outras obras. Sua maneira de se envolver politicamente estava combinada com sua linguagem e sua leitura. Com olhos desconfiados buscou um sentido para o texto, o conteúdo autoritário subjacente, enfim, a tentativa de decifrar a "ideologia", politizar o outro através de sua escrita de negação.

Cecília Londres, em um texto sobre Ana Cristina Cesar na edição das cartas *Correspondência Incompleta*, ressalta:

> Só aos poucos fui percebendo seu jeito de ser política, que passava pelas questões da cultura, do feminismo, e sobretudo por uma percepção muito aguda do papel do intelectual. Ana militou como era possível militar nos anos 70, discutindo politicamente o fazer literatura em seus artigos no *Movimento* e no *Opinião*. (p.302-303)

3. Literatura não é documento

A maturação crítica da autora aparece em sua dissertação de mestrado concluída em 1979. Nela estão sistematizadas outras três questões importantes em sua concepção literária, que perpassam muitos dos textos de *Escritos no Rio*. Sua visada não-realista do espaço ficcional, a desconstrução do mito sobre a imagem do escritor e o repúdio a posições intervenientes na obra, neste caso, de organismos políticos: o "conceito oficial" de cultura brasileira e o conceito das "esquerdas constituídas (que) também não têm posto em dúvida a função missionária, educadora, que se materializa com justeza no documentário padrão" (CESAR, 1999a, p.21).

Na pesquisa *Literatura e cinema documentário*, são analisados, por diferentes perspectivas, o que ela denomina de *documentários sobre autor literário*. Parte desse trabalho está contida na edição *Crítica e Tradução* sob o nome de *Literatura não é documento*. Nesse texto há o destaque para a relação entre a literatura, o cinema, a representação e o documentário. Há também o destaque para a relação da cultura com as forças políticas, desde a época do Estado Novo até o momento do desenvolvimento da referida pesquisa. O enfoque histórico aborda inicialmente a produção documental de curtas-metragens com caráter educativo, incentivada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado em 1936. O momento posterior abordado é a década de 1970, com ênfase no incentivo da produção de filmes que documentassem a cultura brasileira e preservassem a memória nacional. Segundo Ana Cristina, seriam esses os dois surtos de produção de documentários sobre autor literário e vinculados de alguma forma ao Estado.

Se o texto se intitula *Literatura não é documento*, por aproximação poderíamos denominá-lo também por documentário não é documento. Isso porque um dos destaques do texto é o liame que constrói entre a literatura e o cinema, que têm em comum, segundo ela, a criação artística, a ligação com a polissemia, a imaginação e a subjetividade. Percebe-se que o questionamento comum sobre a maneira de lidar com essas duas formas de arte passa justamente pelos resultados realista e pela reafirmação do que neste trabalho estamos considerando como discurso hegemônico. A produção cinematográfica voltada para a documentação da vida e obra de escritores consagrados é vista como uma tentativa de objetivar um espaço que é naturalmente subjetivo. E o filtro instituído pelo conteúdo programático do Estado é um dos sustentáculos dessa objetivação. A construção do seu texto parece voltar-se então para o objetivo de identificar filmes que consigam produzir

> tensões específicas no sistema que parece predeterminá-lo: a tensão entre a subvenção oficial e discussão da visão oficial; entre a pressuposta missão educativa do documentário e elementos que rompem o aparato didático-objetivo ou didático-comovedor; entre esses elementos e a aliança que todo documentário estabelece com o seu público (esclarecer, mostrar); entre o educativo (dar aula sobre um autor) e o interpretativo (trabalhar sobre textos).
>
> (Fragmento 5: Trecho do texto “Cromos do país”, in: *Crítica e Tradução*, p.21)

Nos textos que antecedem "Desafinar o coro"[15], no qual tece considerações sobre a subjetividade no cinema documentário, com exemplos que atingem a tensão do trecho acima, Ana Cristina se preocupa, inicialmente, em criticar documentários que são feitos para serem utilizados por escolas, com aparência de aula. Nesses, o que se veicula são informações biográficas do autor, sem nenhum tratamento artístico; o didatismo formal e conteudístico são características desses filmes que transformam o escritor em "figura histórica". Em um segundo momento critica a tentativa de estabelecer um *discurso nacional harmônico*, em que com a identidade nacional se reforça a base de sustentação da cultura brasileira. Esse esforço do governo estabelece a Política Nacional de Cultura, que torna o critério de valorização do nacional muito mais importante que qualquer outro critério de valor. Indo mais além, Ana Cristina faz a uma análise bastante crítica sobre a criação de uma imagem do escritor que reflita o homem brasileiro.

Uma forma de compreender essas posições parece ser, respectivamente, entender sua crítica ao realismo-naturalismo, à arte como função de propaganda política e à construção do mito do autor. Servem ao cinema e também à literatura, pois, como veremos, Ana Cristina está sempre transitando por entre os campos: entre os gêneros, a tradução, a poesia e o ensaio.

4. Lirismo e Arte

Por extensão, podemos aproximar a análise de Ana Cristina feita do cinema documentário sobre escritores brasileiros à sua interpretação de obras literárias pelo critério de diferenciação entre lirismo e arte. Primeiramente, vamos contextualizar a discussão com um trecho que analisa o livro *Monsenhor*, de Antônio Carlos Villaça:

> Mário de Andrade faz uma distinção que talvez ajude a compreender o último texto de Villaça (que já produziu coisa bem melhor): a distinção entre lirismo e arte. Lirismo implica prioridade do autor sobre a obra, em despreocupação com a coerência formal da obra em função das obsessões pessoais do autor, em inflação do artista; arte implica trabalho, elaboração estética dessas mesmas obsessões (e não sua eliminação). Longe de referir-se à arte como "fria", em oposição ao desregramento lírico, este sim "quente" e próximo das emoções, Mario na verdade está apontando para o fato de que arte não é um amontoado gratuito de obsessões

[15] "Desafinar o coro", junto com "Cromos do país", são subtítulos do texto citado *Literatura não é documento*, que, como já se mencionou, faz parte da dissertação de mestrado da autora.

> (ou pinceladas, ou recortes), mas trabalho dotado de uma coerência (mesmo se supõe a autonomia da lógica do inconsciente).
>
> (Fragmento 6: Trechos do texto *Quatro posições para ler*, 1976)

A semelhança das análises que propomos diz respeito prioritariamente ao conceito de arte que ela expõe nesse fragmento. Ou seja, sua intenção valorativa está associada ao trabalho estético, à construção e transformação da matéria cotidiana em literatura, o que, para ela, não acontece, por exemplo, nos documentários que tendem a uma visão biográfica direta. A problemática percebida na produção para o cinema se refere à tentativa de objetivação da arte. Já em relação ao texto de Villaça, o problema é o inverso, uma subjetivação em demasia, mas sem tratamento estético. Em suma, o que observamos é que os dois opostos estão vinculados ao questionamento da não existência da elaboração estética.

Resgatar essa relação da qual ela se apropria, proposta por Mário de Andrade no período modernista, importará para entender o lugar que essa questão assume em suas reflexões e que é chave no seu pensamento[16]. Para isso, partimos dos estudos do crítico João Luiz Lafetá. Optamos por resumir suas idéias para fins de esboçar um quadro geral do contexto que ele apresenta no livro *1930: A crítica e o Modernismo*. Segundo formulações bem consistentes, Lafetá (2000) assinala dois momentos do modernismo brasileiro, a fase heróica e a década de 30, em que o primeiro tem ênfase no rompimento com a linguagem tradicional, propondo uma estética nova, que trazia o cotidiano e o popular para se juntar às experimentações da linguagem, e o segundo tenciona uma continuidade dessa vanguarda estética, mas acrescenta, em excesso na figura de alguns, o peso das preocupações sociais. Nos dois momentos o projeto estético e o projeto ideológico se dialetizam. No entanto, o projeto estético é mais forte na primeira fase, enquanto na segunda se rotiniza o que havia sido considerado vanguarda, diluindo-se. O projeto ideológico nesta fase sobrepõe-se ao projeto estético.

Em Mário a consciência da linguagem irrompe no mais amplo sentido. Segundo Lafetá (2000, p. 155):

> A linguagem é, portanto, pesquisada sob três aspectos diferentes e complementares da sua natureza: enquanto se organiza em obra de arte (*enfoque estético*), enquanto expressa a vida psíquica individual (*enfoque psicológico*), e enquanto participante da vida social (*enfoque sociológico*). A riqueza e a complexidade desse esquema se

[16] É importante notar que a dicotomia proposta por Mário se referia à poesia, mas em Ana Cristina ela se expande para análise de narrativas também.

> evidencia mais se tomarmos em consideração o fato de que as duas categorias anestéticas convergem para o eixo de organização formal.

Ou seja, apesar dos três enfoques que explora, é a visada estética o centro do seu projeto. Queremos chegar com isso na distinção de Mário de Andrade entre "a organização literária (enquanto estrutura) com o que é simples material (vivencia psíquica individual ou experiência social)" (LAFETÁ, 2000, p.156). O ponto de equilíbrio não é questão resolvida em Mário de Andrade, mas a reflexão sobre o dilema se perpetuou em vários textos. Seu conceito de lirismo e técnica é assim explicado por Lafetá (2000, p.156):

> Seu conceito de *lirismo* (...) ganha um estatuto estrutural ao ser complementado pelo conceito de *técnica*; ou seja: a inspiração, a vivência psíquica, o lirismo, "estado afetivo sublime – vizinho da sublime loucura", é encarado e estudado na medida em que, enformado pela técnica e – simultaneamente – sendo capaz de condicioná-la, é transfigurado esteticamente e se transforma em poesia.

Escrever nas décadas de 1920 e 30 teve suas peculiaridades. Deve-se considerar o projeto modernista de valorização da cultura brasileira. Um rompimento com vínculos umbilicais da cultura européia, e em vez disso, uma relação antropofágica, como queria Oswald de Andrade, que permitisse sim a assimilação da cultura européia, só que como húmus para a criação de uma literatura nacional, que expressasse o cosmopolitismo das nossas cidades e as tradições populares. A dupla face modernista, "entre uma linha poética 'experimentalista'" e a "linha empenhada, de protesto e denúncia social" teve seu ponto de equação em alguns poetas, como Carlos Drummond de Andrade (LAFETÁ, 2004, p.155). Outros se partiram em desequilíbrios que resultaram em uma escrita desarmônica, e forçando uma generalização, resultaram em nada que perdurasse como literatura.

É fato que todo esse movimento foi um antecedente importantíssimo para o que viria nas décadas de 1960 e 70. Inclusive, a divisa entre experimentalismo e engajamento persistiu, com variações, é claro, nas artes em geral e na literatura. Ana Cristina recupera essas reflexões para o julgamento crítico, e o que procura na literatura parece ser o tal equilíbrio entre essas tendências. Considerando mais atentamente os *Escritos no Rio*, podemos dizer que neles ela enfoca a necessidade de uma literatura engajada, mas não uma literatura de denúncia ou hipermimética, pelo contrário, uma literatura construída e trabalhada. Cremos que essa construção da qual fala se refere, por exemplo, ao trabalho com a linguagem, desde a escolha do vocabulário até a construção de metáforas e demais figuras.

No caso do livro *Monsenhor*, o caminho argumentativo que Ana Cristina percorre inicia-se com o cruzamento da escrita de Villaça com uma *recomendação freudiana aos pacientes que começam a fazer análise*, até chegar à diferenciação entre lirismo e arte. Com esse trajeto chega à forma literária do livro em sua relação com o conteúdo. Seu argumento é que o autor propõe uma narrativa revestida de recursos de vanguarda, como *colagem, quebras e intercalações no texto*, mas sem um projeto que os justifiquem. Por outro lado, à parte a forma, ela identifica um discurso conservador, orientado em convicções religiosas. A aproximação com a experiência terapêutica nos deixa perceber que sua crítica está voltada para uma idéia de que a formulação consciente do autor no momento da escrita não pode ser deixada de lado, ao contrário do que supostamente acontece em uma sessão psicanalítica no que tange ao discurso. E isso não acontece em *Monsenhor*, que não formula literariamente seu *amontoado de questões*.

Esse tipo de juízo sobre o trabalho literário da matéria cotidiana será usado, como veremos, para análise de outras obras que incorporam à sua forma a linguagem fragmentada, como é o caso da crítica presente no texto "Para conseguir suportar essa tonteira", escrito no ano de 1976. Também no texto "Malditos Marginais Hereges" subtende-se que a relação entre lirismo e arte esteja presente como categoria valorativa. Porém, ela é usada de maneira dilatada, acrescentando à sua análise elementos de ordem pré-textual, pois além de criticar os contos em si, que estão presentes na antologia *Malditos Escritores!*, ela refuta todo o projeto editorial. Fica latente que ela associa o posicionamento desregrado entre lirismo e técnica à escolhas já expostas desde a capa, com os escritores em fotos do tipo *caras fichadas pela polícia* – marcando que ela entende a construção não textual também como indicativa da tentativa de desviar o leitor da pobreza literária dos contos.

5. Literatura e resistência

Se a restrição provocada pelo autoritarismo, sob o qual vivia o Brasil, influenciou tanto a vida pública como a vida privada dos indivíduos, caberia então à literatura a função de dar voz àqueles cujo direito de expressão foi limitado? O espaço possível seria o espaço da ficção, lugar em que o debate poderia acontecer? Algumas posições da crítica do período[17] assumem que houve uma transposição do debate político para o meio cultural naqueles anos

[17] Ver por exemplo HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2004. (p.102-103).

de ditadura, já que com o fechamento político, a extinção dos partidos e a transformação da atividade política em atividade clandestina, o espaço mais adequado de convivência e contestação teria se manifestado em torno da cultura. Tal deslocamento de fato efetivou-se em alguns casos, e, na literatura, com prejuízo. Valores e antivalores conflitaram-se para se estabelecer critérios para análise das obras.

Como produto resultante do fechamento político, em que o regime de exceção seria uma das justificativas para a construção de um texto de resistência, viu-se a valorização de uma literatura de propaganda, pautada em valores apenas políticos, ignorando elementos constituintes da matéria literária como a construção de uma expressão própria e o trabalho com as figuras de linguagem. Ao limitar-se a criação literária às exigências do que seria da esfera das ações políticas, a literatura restringiu-se a representar uma dada situação do modo mais direto possível. As expressões “literatura jornalística” e “literatura de denúncia” indicam o caminho dessa tendência. Faz-se necessário, então, relativizar a afirmação da transposição do debate político para a cultura. E pensar que as conexões existentes entre arte e sociedade são muito mais complexas e não poderiam ser explicadas somente como fator de *deslocamento tático* (termo de Hollanda, 2004, p.102).

Se pensarmos a obra literária como resultado de uma situação dialética, uma dialética negativa talvez, em que o escritor é afetado pelos acontecimentos e tenta elaborar sua experiência esteticamente, em uma vinculação da experiência histórica com a subjetiva, nessa condição literária, evidentemente não cabe dizer que a literatura resistente se formou por necessidade de veicular mensagens de ordem, em função do fechamento político, ou por falta de outras possibilidades de expressão. Em vez disso, cabe dizer que em uma literatura pensada esteticamente os impasses e tensões sociais se manifestam como constituintes da experiência do escritor.

No lugar em que se encontram as discussões críticas atualmente, o pensar a categoria da resistência como um valor literário em si tornou-se fundamental para entender a literatura contemporânea, visto que deve-se refletir sobre a resistência como um valor político inserido na narrativa. Não caberia aqui uma análise do estreitamento dos conceitos da ética e da estética. No entanto, cabe uma breve retomada de alguns pontos dessa questão, a partir da leitura do ensaio “Narrativa e resistência”.

Neste texto, Alfredo Bosi (2002, p.118-135) trabalha a questão da tensão entre a vida subjetiva e a fôrma social, pensando possibilidades de resistência a essa fôrma. Um ponto que aborda é a importância da distinção entre o campo do cotidiano e o campo do literário,

ressaltando que muitos dos problemas da literatura remetem a indistinção destes campos, quando se exige o engajamento político do escritor "ao compor a sua obra" ou tendem a condenar "antivalores supostamente representados ou promovidos pelas imagens do poema" (BOSI, 2002, p.123). Outro ponto abordado por Bosi é a resistência como tema da narrativa, que tomou força no pós-guerra e coincidiu com um ponto de vista estético neo-realista. Contudo, ressalta que a aproximação da escrita ficcional com a linguagem da comunicação se tornou um problema a ser pensado já que muitas obras se fizeram como variante do discurso político. O terceiro ponto a destacar é a "resistência como forma imanente da escrita", uma tensão que ele vê como interna à obra, independente de qualquer cultura política (BOSI, 2002, p.129).

Essa problemática ultrapassa em muito os limites da literatura contemporânea, mas pensando especificamente no período sobre o qual nos ocupamos, podemos afirmar que o que Bosi chamou de momento coletivo, "em que o élan revolucionário polariza e comove tanto os homens de ação como os criadores de ficção" (BOSI, 2002, p.125), pode ser tomado como um registro característico da década. E talvez por isso é que os dois problemas levantados por Bosi, no que se refere à cobrança pelo engajamento político e pela aproximação do discurso ficcional à linguagem da comunicação, vêm à tona quando se observa a crítica de Ana Cristina. Em muitos dos argumentos da autora podemos perceber a idéia de escrita resistente implicitamente presente, quando ela julga uma obra medindo o grau de contestação que determinado autor conseguiu a partir de suas escolhas, ressaltando a importância da criação. Pela forma de narrar, como temos visto, valoriza ou não a obra tendo em vista a eficiência crítica que o recurso pode promover – *Monsenhor* é o exemplo negativo e *A Festa*, que analisaremos mais adiante, é o positivo. Ou pela escolha do tema, que é pensado como atributo importante para o desenvolvimento da consciência crítica, recordamos como exemplo a crítica positiva à peça *A menina que buscava o sol*, e como problema, temos o exemplo do caso da antologia *Malditos Escritores!*:

> Aos trancos e barrancos, o escritor premiado debruça-se sobre as classes populares, dedica-se a escrever sobre personagens que também vivem mal (...)
> (...) Em um golpe de mestre, ficou construída a identidade de classe entre o "nosso povo" e o "escritor típico do miserê cultural". Quem melhor para fazer literatura sobre esse povo? Para narrá-lo, representá-lo, expressá-lo, dar-lhe voz? Se defeitos há nessa literatura, a culpa será do miserê: a rapidez do trabalho, a angústia do momento, a exigüidade geral, os dias que correm, a pobreza do nosso jornalismo, a censura (...).

> (...) A literatura dos escritores malditos também é apresentadíssima: são histórias diretas, sem golpes de estilos ou "ismos", da moda literária; refletem um mundo visto sem deformação; reproduzem realidades incômodas e violentas; são retratos absolutamente verdadeiros e servem para calar os incrédulos.
>
> (Fragmento 7: Trechos do texto *Malditos marginais hereges*, 1977)

Nesse texto ela discute a já citada antologia de contos. Durante quase todo o ensaio, Ana Cristina vai escrevendo como que apoiando fingidamente a antologia, quando na verdade, quer fazer-se entender pelo contrário. O uso dessa figura de retórica aparece bem costurado no texto, deixando mesmo um sabor sarcástico e apontando também para sua visão negativa sobre uma tentativa de construção de uma literatura de gueto, em que o valor está vinculado aos problemas enfrentados pelo grupo, ou uma literatura de denúncia, em que o valor se vincula a um tipo de didatismo literário.

O viés da discussão apresentada no texto gira em torno da relação impositiva do autor para com o leitor, como se Ana Cristina entendesse que no modo de apresentação dos autores e da própria edição estivesse a tentativa de convencer o leitor da total precariedade em que vivem e da indigna perseguição pela ditadura. Por conseguinte, sua crítica sinaliza que a intenção dos autores é que tal carência seja vista com alguma simpatia à tragédia pessoal deles, cujo resultado estaria no convencimento do leitor de que os escritores se identificam à condição de povo. E a partir disso, mais importante que os contos dessa antologia estaria a necessidade de provar que eles são escritores pobres e oprimidos pelo sistema, como o povo, perseguidos e atolados no *miserê*. Decorre que isso bastaria para que a literatura se mostrasse de qualidade e as *histórias diretas*, que *refletem o mundo visto sem deformação* em uma linguagem para o povo, vêm para reforçar essa condição – são o modo ideal de literatura.

Do ponto de vista dela, constitui-se, assim, uma relação autoritária na medida em que é produzido um efeito impositivo do autor sobre o leitor, com nenhuma sustentação dos contos da antologia em si, mas sim do aparato montado para divulgá-los. Mostra-se incisivamente contrária à idéia de uma literatura educativa, de *autor como arcanjo predestinado, portador de misteriosa revelação*, ou de o autor como messias, que guia o povo, *que o faz pensar, que tem uma missão pedagógica, jesuítica*.

Seu texto é construído com uma ironia desconcertante e uma crítica pesada à antologia *Malditos Escritores!*. Isso fica evidente em sua crítica à apresentação do livro. Ela transcreve em caixa-alta a seguinte chamada feita na antologia: *Eles não se emendam: sempre falando*

do miserê geral, no desemprego e no emprego da força; (...) sempre falando no coração, fígado e intestinos da realidade brasileira (CESAR, 1999a, p.205).

Na perspectiva crítica adotada está também evidenciada a repulsa ao "produto" de resistência, que no caso parece ser o próprio escritor entendido por ela como produto, por exemplo: ela cita a quantidade de adjetivos que acompanham as biografias, em que *alguns se orgulham de serem filhos de operários*. A autopropaganda do escritor miserável é vista como promotora para a venda dos exemplares. Enfim, está marcada sua perplexidade diante desse tipo de literatura, mais que isso, está caracterizada através de um procedimento textual irônico muito forte.

6. O narrador autoritário

A diferenciação de lirismo e arte proposta por Mário de Andrade parece ter contribuído para delimitar seu juízo crítico no discernimento entre a obra construída esteticamente, com a obra que se quer literatura, mas mantém-se em registros de confissão, de denúncia ou de lição de moral. Ademais, importante também será o vínculo que estabelece com as posições adornianas e benjaminianas sobre arte e engajamento, em uma literatura que se faz eficaz por causar o choque, por conscientizar o leitor pela arte. Em alguns textos é a predileção pela obra moderna que perfaz seus conceitos, encerrando afinidades com as teorias críticas que cuidaram em pensar a lírica e o romance modernos.

Fazendo o cruzamento de textos, como "Malditos Marginais Hereges", "Um livro cinematográfico e um filme literário" e "O bobo e o poder em Poe e Herculano", vamos nos deparar mais claramente com alguns posicionamentos tomados diante da escolha do foco narrativo em um texto literário. Em menção à posição do narrador, tendo como horizonte interpretativo a manipulação da narrativa, conduz sua crítica de maneira a apontar uma possível presença autoritária do narrador de acordo com as escolhas do modo de narrar. Assim, nos textos são contrapostas as figuras narrativas: de um lado a do clássico narrador e, de outro, a do narrador moderno.

Sobre a posição do narrador em *A Festa*, livro de Ivan Ângelo, analisado em "Um livro cinematográfico e um filme literário":

> Os diferentes episódios do livro porém não são narrados por um narrador principal e único. Pelo livro adentro vão mudando os focos, os narradores, as formas de narrar.

> O narrador onisciente e distante, em terceira pessoa, é apenas um dentre os enfoques possíveis da narrativa, que é contada por diversos pequenos narradores, ora de dentro, ora de fora dos acontecimentos, ora em um tom neutro, ora em um tom envolvido.
>
> (...) Ao confessar o desejo de "mostrar a festa sendo", o escritor está ressentindo a posição convencional do narrador na literatura, que domina a cena com a sua presença maciça.
>
> (Fragmento 8: Trechos do texto *Um livro cinematográfico e um filme literário*, 1976)

Não é necessário retomar aqui toda a tradição de elementos da narrativa, basta lembrar que o conceito mais tradicional de narrativa considera dois tipos de narradores: um que narra em primeira pessoa e outro que narra em terceira pessoa. Tendo isso em perspectiva, chamamos a atenção para o texto sobre o livro *A Festa*, em que o movimento crítico em que se coloca Ana Cristina recupera características do ponto de vista da narrativa tradicional e declara que o romance é bom porque não segue esta trilha, ou seja, ela incorpora de forma negativa o discurso hegemônico acadêmico e valoriza técnicas que não utilizam um narrador realista para construção do texto.

Em vez disso, elogia a narrativa que se fragmenta, com a utilização de focos narrativos variados. Estas técnicas, segundo ela, servem para fazer o leitor pensar criticamente, pois colocam-no como co-autor do texto, produzindo conhecimento e transformando literatura em reflexão crítica, em possibilidade de transformação. Torna-se, assim, evidente a união que ela faz entre novas técnicas de narrativa e matéria política. Ao dizer que "*A Festa* é um livro que recusa o paternalismo de um narrador que guia o olhar do leitor estático" (CESAR, 1999a, p. 179), mostra um critério de valor ligado à busca por um projeto estético que assimile não só as modificações temáticas de nosso tempo, mas que também incorpore aos textos modificações formais que quebrem com os padrões narrativos tradicionais e rompam com a tentativa de aplainar as contradições.

Esse exame feito sobre a obra de Ivan Ângelo sintoniza-se com o texto *Reflexões sobre o romance moderno*, em que Anatol Rosenfeld se detém em considerações sobre as transformações do romance, acreditando que a narrativa moderna se fragmentou como ressonância da "precariedade do indivíduo no mundo moderno" (ROSENFELD, 1996, p.97). A partir da convicção de que é impossível narrar a realidade como antes se acreditava, já que não existe uma única interpretação da história, mas várias possíveis, Rosenfeld formula hipóteses para tentar compreender o que ocorreu na narrativa moderna e para determinar

pontos de contato com as transformações em outras artes. Sobre o narrador, entende que ele "se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador 'realista' que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada" (ROSENFELD, 1996, p.96).

Para Ana Cristina, o bom narrador passa a ser considerado, na verdade, aquele que se posiciona como uma espécie de diretor de cinema (no ateremos mais adiante a essa questão, quando analisarmos o texto "Um livro cinematográfico e um filme literário"), que permite que o leitor interaja mais livremente com a obra, e percorra o texto com mais possibilidades e escolhas interpretativas, assumindo um caráter de co-autoria. Eis uma característica apreciada por Ana Cristina, pois o reposicionamento do narrador, através da montagem dos fragmentos e não mais da dependência de sua única voz para continuidade da narrativa, permite a eliminação de um possível abuso de poder por parte do narrador, já que ele não possui mais o controle sobre as personagens ou os fatos[18]. Como pontua Rosenfeld, o narrador tradicional garante a ordem da obra e do mundo narrado, e essa função realista Ana Cristina vê como autoritária.

Enquanto o romance de Ivan Ângelo, *A Festa*, é apreciado porque o autor consegue que a forma literária escolhida assuma uma função crítica, de maneira a equacionar a resistência política com a resistência narrativa, a antologia dos *Malditos Escritores!* é considerada ruim porque prioriza, segundo ela, uma função ideológica na literatura, com agravante para a existência da implícita convicção da necessidade de aproximar a linguagem ficcional ao cotidiano, à linguagem do povo; a obra ao princípio de realidade. Os escritores sempre intuídos da ingenuidade de levar a verdade ao público, narram *histórias diretas*, dirigirem a narrativa com rigidez, só contribuindo para uma maior alienação, pois "refletem um mundo visto sem deformação":

> Intenção do narrador: levar o leitor a compadecer-se das vítimas, revoltar-se contra os inimigos e os carrascos. Comover o leitor, sacudi-lo, identificá-lo à situação.
> (...) Para conseguir seus objetivos, o narrador avança com freqüente mão pesada e não sabe disso. É guloso, retórico, não consegue se retrair dos seus privilégios de manipulador, nem tampouco apontá-los. Prevê e conduz rigidamente a reação do leitor. Não resiste à tentação de encaminhar seus juízos, traçar ostensivamente suas simpatias e antipatias.
>
> (Fragmento 9: Trechos do texto *Malditos marginais hereges*, 1977)

[18] Veremos mais adiante outros aspectos acentuados por Ana Cristina para essa questão, relacionados com as considerações de Walter Benjamin sobre a técnica de montagem.

Nessa descrição, o tipo do narrador é associado à figura de um ditador. E a rigidez dos vocábulos escolhidos deixa à mostra o caminho que sua argumentação seguirá. A expressão inicial, *Intenção do narrador:*, já não coloca em dúvida o que diz Ana Cristina. Então, a descrição é seguida de verbos no infinitivo utilizados comumente para marcar um objetivo, vocábulo esse que vem depois para ratificar o já dito. A sentença seguinte é inteiramente construída para mostrar a tirania do narrador: *avança*, *mão pesada*, *guloso*, *retórico*, *manipulador*, *rigidamente*, *ostensivamente*. Pode-se dizer que é uma contestação ao modo de narrar em terceira pessoa, em que o tom utilizado dá a impressão de um acesso de raiva. Não somente o trecho acima, como quase todo o restante do texto, é exemplo do ritmo de denúncia, sem perdão: a antologia, o projeto gráfico, João Antônio, os escritores, o intelectual de esquerda, os narradores, todos são metralhados, numa condenação um tanto forte no que diz respeito ao modo de sua construção textual, como o vocabulário escolhido, as inúmeras interrogações sobre os procedimentos adotados e as sentenças em tom imperativo. Contrariamente, o final do texto desabará em perguntas retóricas, em dúvidas e questionamentos sobre o próprio fazer literário, mas esse aspecto será tratado no momento em que iremos explorar aspectos de sua posição como autora.

Continuando a análise de como o narrador é interpretado por Ana Cristina, temos, em um outro exemplo, o texto em que discute o conto de Edgar Allan Poe, *Hop-Frog*, e o romance de Alexandre Herculano, *O bobo*. Vejamos trechos:

> O narrador toma um partido muito bem definido e pretende relatar fielmente como se formou a nação (...). Pretendendo reconstituir os fatos rigorosamente, o relato tem pacto selado com a história "que a ideologia dominante quer real", ou seja, a história escrita para glorificar os feitos da classe dominante e mascarar a violência da dominação.
>
> (...)
>
> O narrador conta a ocupação do poder por um grupo que naturalmente e para bem da civilização deveria detê-lo. Não pensa o poder, não o questiona, silencia fatos que o comprometam, se fecha nas próprias evidências. O texto trabalha com um "deslocamento específico": aquele em que *uma visão de classe é tomada como a versão natural e verdadeira dos fatos*.
>
> (Fragmento 10: Trechos do texto *O bobo e o poder em Poe e Herculano*, 1977)

No exemplo, Ana Cristina Cesar avalia a posição do narrador em *O Bobo* acentuando sua pretensão em pactuar com a história *"que a ideologia dominante quer real"*. As aspas

utilizadas por ela demonstram a ênfase irônica dada a este trecho, e o peso da escolha do verbo *querer* deixa à mostra a concepção de que não há uma realidade única e sim construções desta de acordo com vontades e forças. Logo em seguida, por meio de um *ou seja* é dada a explicação de forma a apontar para duas questões sociológicas: a glorificação da classe dominante e o mascaramento da violência da dominação. Juntaram-se então duas ações, e, ao fazê-lo, ela evidencia a grande contradição presente no conceito de progresso: as ocultas marcas da violência.

Em acordo com a visão de uma realidade multifacetada, está o modo como entende o narrador. Se a ação desse é antes de observador, dando conta de toda a narrativa, ele está, na verdade, contribuindo para que as personagens e os acontecimentos sejam vistos de maneira totalizante. Entretanto, o mundo narrado deve apresentar não essa visão total, em perfeita harmonia, mas sim a visão microscópica, alegórica, do mundo fragmentado e imperfeito. Nesse caso, o narrador de *O Bobo* é fortemente criticado por sua atitude complacente e pouco crítica diante das evidências de manipulação do poder, como também por não querer se comprometer diante dos fatos. Pela crítica, a autora parece estar propondo que o narrador de *O Bobo* tenha uma atitude próxima da apresentada no conto *Hop-Frog* de Poe, e aja de maneira a não contribuir com a história construída pela classe hegemônica. O *progresso da civilização humana* é apontado como um elemento só acreditado pela visão dominante do poder, e aqui totalmente desacreditado por Ana Cristina Cesar. Ela levanta a questão da construção da história de acordo com interesses de uma elite dominante, ou seja, considera o fato de que o aplainamento das contradições mascara também as necessidades sociais reais e passa a haver somente uma única história, plenamente construída, perfeitamente moldada pelo que ela denomina de grupos do poder e o narrador realista é , em sua visão, aquele que bem se prestaria à manutenção desta visada.

Assim, os textos escolhidos, um de Poe e o outro de Herculano, são por ela atualizados para se discutir a visão unitarista que reinava naquele período nacionalista brasileiro. Fontes para se discutir questões relevantes sobre autoritarismo e repressão, já que afinal as duas narrativas trazem assuntos relacionados à constituição e manutenção do poder por meio da opressão e sobre a construção da história sobre pontos de vistas distintos. Como diz Paul Valéry no texto *Discurso sobre a história*, “os fatos históricos são proposições com que ‘acidentalmente’ os atores, as testemunhas, os historiadores e os partidos concordam” (VALÉRY, 1991, p.115-121) e nesse sentido é que Ana Cristina critica a construção da história no livro de Herculano.

Todavia, ao apresentar a questão em termos literários, é o narrador, figura ficcional, que é julgado e criticado. Em decorrência dessa acertada escolha, o que se nota é uma estratégia discursiva bem composta, em que Ana Cristina mantém a discussão unicamente no plano literário, sem alusão direta aos fatos da história brasileira, e portanto, livre de intervenções censoras. A concordância também com essas características do romance moderno apontadas por Rosenfeld, e também com as ressaltadas por Adorno, como veremos mais adiante, parece advir de uma concepção que encerra uma posição contrária a síntese, ou seja, a idéia do universal na arte não está presente como valor artístico para Ana Cristina Cesar.

II. O impasse com a tradição

1. A questão da forma

No capítulo anterior tencionou-se mostrar as preocupações de Ana Cristina Cesar ressaltando a sua relação com questões culturais em diferentes esferas, notadamente as reflexões permeadas pela relação autoritária, com o tolhimento do Estado repressor. Como matéria de exame, Ana Cristina persistiu em expor o incômodo causado pela situação, como se pudesse ver o momento, de forma a perceber em todas as esferas a constante presença autoritária. O incômodo é um traço que aparece também em outros campos de discussão, que se mostra nas inúmeras problematizações suscitadas pela autora, de modo recorrente. Nesta parte nos deteremos em sua relação com os gêneros tradicionais, tanto na busca da sua própria criação literária, como na formação do juízo de valor que atualize a tradição. É um embate com a tradição no sentido de tentar quebrar um continuísmo literário, buscar romper com um certo cumprimento de convenções estabelecidas pelas autoridades canônicas da teoria e da crítica mas, no entanto, sem negar o cânone e com ele se interagir.

Junto às relações com os gêneros, alia-se a construção do seu próprio texto de crítica. O ensaio crítico proposto por ela para os artigos em periódicos destoa da tradicional forma ensaística, no que se refere ao molde acadêmico, marcado pela metodologia científica que condiciona o objeto ao modelo estrutural reconhecido na universidade. Em vez de uma linguagem denotativa, do distanciamento dos pronomes pessoais ou de uma estrutura linear que evolui desde a introdução até a chegada da conclusão, Ana Cristina insere diálogos de intimidade com o leitor, utiliza vocabulários e estruturas da oralidade, utiliza recursos conotativos e se expõe, apresentando suas dúvidas.

A provocação às normas acadêmicas pode ser uma hipótese para tal construção, mas também o próprio tempo e espaço da escrita devem ser hipoteticamente considerados como influenciadores dos resultados textuais. Há que se considerar o veículo de publicação dos textos, jornais considerados na época como alternativos. Deve-se levar em conta também a mudança de comportamento da crítica jornalista e por fim um grande lugar-comum deve ser citado: a descontração carioca. Mesmo com essas possíveis interpretações, ateremos nossa interpretação levando em conta aspectos da teoria adorniana sobre o ensaio.

No texto “O Ensaio como forma”, Adorno recupera a ensaística, recolocando-a em um lugar de importância dentro dos escritos críticos. Um dos primeiros argumentos de Adorno a favor do ensaio é a constatação que “o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito” (ADORNO, 2003, p.16). Apesar desta afirmação considerar o contexto alemão, parece poder ser transposta para além dele, se ajustando à nossa análise do contexto da crítica brasileira, que aqui interessa. A tal liberdade evocada por Adorno estaria, por exemplo, na autonomia de se abordar temas variados, fazendo o recorte de acordo com a relevância e necessidade dada pelo objeto e não por uma forma fixa, pré-definida pela tradição acadêmica. É uma abertura para o entendimento de que o estudo do objeto não se esgota, nem se conclui em uma pesquisa, mas que os textos críticos vêm se articulando para contribuir com o entendimento do objeto, afastando o crítico de sua posição de detentor da verdade, e o colocando como participante de uma realidade, ajustada ao seu ponto de vista.

Outro argumento muito importante é a relevância que Adorno dá à interpretação, em detrimento da classificação ou esquematização. A relação a que pretende é de aproximação do crítico com o objeto, de forma a desvelar o que ele chama de “fantasia subjetiva”, ou seja, uma interpretação que é ditada pelo próprio objeto em questão, peculiar a cada entrada interpretativa. Nesse sentido, Adorno constrói a relação do ensaio com a arte. O ensaio se afasta desta por se tratar de elaboração de conceitos e debates – daí a aproximação com a teoria –, mas se aproxima dela quando trabalha esteticamente sua forma, fazendo um esforço para se aproximar da forma do objeto analisado. Isto consiste, para Adorno, numa construção estética do texto ensaístico, o que promove uma revisão da relação entre forma e conteúdo, e conseqüentemente do resultado da leitura. Segundo o crítico frankfurtiano, a distância estética permitiria uma leitura crítica e não somente contemplativa e de reprodução do modelo tradicional, que pré-molda e “higieniza” o objeto, de forma a planificar as tensões.

A crítica ao método cartesiano é explicitada no texto de Adorno, que condena os quatro preceitos de René Descartes: a percepção clara e distinta em busca da verdade, a classificação e divisão do objeto, a condução do pensamento do simples ao complexo e a busca da totalização. Elaborando o ensaio com visão totalmente distinta do proposto no *Discurso do método*, Adorno vê esse gênero como uma forma livre, liberta da sistematização e da ciência autoritária. O seu conceito de ensaio é aquela forma em que a subjetivação do escritor deve ser explorada, há lugar para a relativização, para a “autonomia estética”, para a fragmentação e não mais a busca da totalidade, já que a “realidade é fragmentada”.

Nesse sentido, é que vale argumentar e apontar para alguns recursos que vemos no ensaio de Ana Cristina e elencar pontos de contato que, ao mesmo tempo em que aproximam sua ensaística da proposta crítica de Adorno, afastam-na da concepção positivista de mundo, nessa noção cartesiana que citamos. *Escritos no Rio* permanece distante da racionalidade teórica e do universalismo e muito mais próximo da idéia da descontinuidade ensaística.

Maria Lucia de Barros Camargo (2003) em seu estudo sobre Ana Cristina Cesar reserva um espaço para algumas considerações sobre a forma ensaística da autora, principalmente do texto "Notas sobre a decomposição n'Os Lusíadas", em que Ana Cristina comenta a edição crítica de um professor sobre a epopéia de Camões. Camargo toca no ponto de que o texto tem um tom irônico, visivelmente utilizado para criticar a própria crítica universitária, o ensaio acadêmico em questão. Outro ponto ressaltado é a forma criativa, em que a composição do ensaio alia a crítica à literatura, produzindo uma escrita peculiar quando posiciona na página o texto crítico próximo ao texto literário. Ela nos conta como o texto foi inicialmente diagramado, formando duas colunas que colocam lado a lado o texto de Ana Cristina e *O Aleph*, de Jorge Luis Borges[19]:

> Mas o que inicialmente chama a atenção é a forma do ensaio de Ana Cristina, bastante criativa: à sua própria voz, Ana contrapõe a voz de Jorge Luis Borges no conto "O Aleph", como um eco na página dividida (...). Do lado esquerdo, Ana comentando um comentador de Camões partindo de Borges (...), a coluna da direita ecoa Borges, no momento em que "los ojos, los abri. Entonces vi el Aleph". E a partir desse encontro "El Aleph" vai ocupando metade das páginas.
>
> (...) Ana Cristina abre o ensaio, no seu lado da página, explicitando a origem do trabalho: "nasceu, como não poderia deixar de ser, de um texto de Borges." Obviamente, todo ensaio de crítica literária se constrói sobre um texto. (...) Aqui, todavia, há muitos desdobramentos: Ana comenta um comentador de poesia a partir da ficção. O texto sobre o texto sobre o texto (...) apontando para a possibilidade, ou necessidade, de contaminações mútuas entre a criação e a crítica. (CAMARGO, 2003, p. 51-52)

Talvez esse seja o texto em que é mais facilmente percebida a influência literária, isso não só porque a citação explicita Borges, mas também porque outras passagens podem apontar para essa e outras confluências de gêneros em que as posições adornianas também são

[19] Notamos que na edição de *Escritos no Rio* esse jogo formal não foi preservado.

notadas: pontuando o início e o fim do ensaio onde entende ser o seu limite, o texto se inicia com a explicação de que ele "nasceu, como não poderia deixar de ser, de um texto de Borges" (CESAR, 1999a, p.141). Em outro texto encontramos um impulso criativo na escolha de títulos e subtítulos como em "Quatro posições para ler", no qual cada subtítulo remete à obra referenciada de maneira bastante irônica. A questão é que a escolha do subtítulo já se incorpora à própria interpretação da autora sobre o objeto, e acaba por definir resumidamente o que Ana Cristina extraiu de cada obra. Há como que um protesto contra as colocações muito objetivas. Existe, também, um questionamento constante, evidente nos casos em que levanta dúvidas e perguntas, expondo sua própria experiência individual, em uma atitude de afastamento de um processo mecânico de transmissão e reprodução de conhecimento.

Quando se fala em conceito de montagem, segundo Modesto Carone, já se tem uma idéia consumada de que essa técnica serve para explicar alguns fenômenos literários. Tal conceito remete à "simultaneidade de ação", "justaposição funcional de fragmentação na narrativa" e "incorporação, ao texto, de trechos provenientes de outras fontes – *citações* que passam a agir no corpo mesmo do poema" (CARONE, 1974, p.101)[20]. O que deve ser marcado em nosso objeto é que, a princípio, *Escritos no Rio* não se trata de um conjunto de textos literários e sim ensaios críticos escritos sobre assuntos literários; e para serem veiculados em jornais. No entanto, a noção de montagem, muito bem desenvolvida por Carone, está nitidamente incorporada à forma dos textos de Ana Cristina.

Pelo nosso ponto de vista entende-se como uma das características do trabalho crítico de Ana Cristina apresentar de tal forma a argumentação que possa fazer o leitor hesitar. Isso porque os textos, além de trazerem uma tônica bastante irônica, têm as novas informações introduzidas de maneira que, à primeira leitura, a proposta da autora não é tão seguramente percebida. Fica-se numa espécie de expectativa quanto ao rumo que a argumentação seguirá. Como somatória dessa sensação acrescentam-se as escolhas de referenciar autores e conceitos incorporados à sua escrita, mesmo os que estão em posição contrária a sua, em conseqüência, o leitor pode demorar um pouco no trabalho de discernimento das idéias e rearranjo do argumento.

Exemplo marcante é a fragmentação do texto "Literatura e mulher: essa palavra de luxo". O mosaico de relações construído com outros ensaios e textos exerce função importante. Os distintos pontos de vista sobre um tema tão amplo são incorporados ao discurso da autora por meio de fragmentos de texto. Em cada fragmento apropria-se de textos

[20] Como veremos mais adiante, o conceito de montagem é utilizado por Ana Cristina para avaliar obras literárias.

já existentes (ou não) e os recria. Apenas no final, em um parte denominada *Dramatis personae*, é que ela menciona as referências. O próprio título do ensaio já é uma citação, não por acaso, de um poema de uma mulher. Adélia Prado entra no campo semântico do texto com a colocação *essa palavra de luxo*, que remete a um poema do livro *Bagagem*.

Quando, por exemplo, comenta a fragmentação da forma literária, seu texto tem passagens que remetem à mesma fragmentação. Como em:

> Digo isso com ressalvas porque a montagem de *Armadilha* é discreta (como devem ser as boas armadilhas). Não se repete como recurso principal do livro. É antes uma "arquimontagem", que lhe confere o seu sentido mais amplo: a relação muda e perigosa entre a loucura do filho e o diário obsessivamente cotidiano do pai. O narrador é no caso um arquinarrador, já os documentos têm também seus narradores internos. A cinematografização comparece vigorosamente é no romance de Ivan Ângelo, *A festa*, como técnica fundamental que organiza os episódios e os fragmentos do livro.
>
> (Fragmento 11: Trecho do texto *Um livro cinematográfico e um filme literário*, 1976)

Nesse caso, Ana Cristina vinha falando do livro *Armadilha para Lamartine* e sua similaridade com a montagem cinematográfica quando, de abrupto, no meio do parágrafo, inicia o comentário sobre outro livro (*A cinematografização comparece...*), sem nenhum tipo de aviso ao leitor ou conclusão da idéia que vinha expondo, nem tampouco volta a se referir ao primeiro livro até o final do ensaio. Outro exemplo é a crítica ao "derramamento do discurso" do livro de Antônio Carlos Villaça. O que parece acontecer é um aumento da velocidade rítmica no texto, num exato derramamento de informações:

> (...) um derramamento de discurso, uma torrente de associações, colagens, frases soltas, exclamações súbitas.(...) mexe na sua curiosidade um pouco mórbida sobre conventos e padres e monsenhores. (...) não estamos propriamente lendo, mas escutando ao pé do ouvido os discurso, as citações em latim (!), as preces, as filosofias, as declarações papais, os arroubos poéticos, as recordações trancadas do Villaça.
>
> (Fragmento 12: Trecho do texto *De trás para frente* em *Quatro posições para ler*, 1976)

Enfim, vários podem ser os exemplos que atestam as aproximações que averiguamos. O que para nós causa dúvida é se, além disso, há também por parte de Ana Cristina uma

tentativa de apropriação da forma do texto em referência, como queria Adorno, em uma proximidade formal do ensaio com o objeto em questão. Podemos levantar, como no exemplo anterior, algumas passagens em que isso parece acontecer, mas, mesmo assim, persiste a dúvida quanto à sua certificação, sobre a consciência ou não do fato.

A questão persiste porque os textos, em geral, têm como tônica certa ironia, como também têm uma tendência ao ritmo acelerado, próprio da fala, deixando aparente um tipo de ansiedade. E essas características textuais podem constituir-se muito mais como a escrita da autora em si, do que a adequação ao objeto como forçosamente buscava Adorno. Por isso, temos o cuidado em afirmar que as aproximações com as idéias adornianas devem ser feitas com parcimônia. Contudo o que podemos atestar, de fato, é a negação da autora às formas estanques. *Escritos no Rio* é sem dúvida um texto de formato híbrido que mescla a crítica, a narrativa, o depoimento, o testemunho, o discurso jornalístico e por essa perspectiva é que se pode ver seu ensaio também como resistência à forma fixa.

2. A superfície tranqüila do Eu

Inevitavelmente, pela visada híbrida, deve-se considerar nas análises da obra de Ana Cristina Cesar o envolvimento com os gêneros das cartas e diários. A aproximação crítica com esses textos torna-se polêmica quando encaminhada para uma tentativa de desvendar relações com a vida da escritora ou de identificar personagens com pessoas do seu ciclo pessoal. Mas, excetuando alguns poucos trabalhos críticos que seguiram essa abordagem, a grande maioria dos estudos sobre Ana Cristina Cesar tende a propor reflexões a respeito da ambigüidade de seus textos, sobre a relação entre o real e o literário, com o direcionamento de questões para a situação de contraste. Ao atrelar seu texto poético a formas ligadas costumeiramente à confissão e à subjetividade franca do eu, ela propõe desvios que afrontam a tradição desses gêneros e promovem um desconforto na leitura. Ela incita a curiosidade, a ponto de causar certos questionamentos, pois joga com a duplicidade da forma, com o fingimento literário e com o choque causado pela tensão entre forma e conteúdo. Também a tensão entre limites literários e não-literários, entre autor e narrador cria uma instigante questão para reflexão poética e ensaística sobre sua obra.

O verdadeiro gosto de Ana Cristina Cesar pela literatura de Jorge Luis Borges talvez possa ser lembrado aqui como influência na obra da autora, ou talvez uma convergência para

marcas comuns da poética contemporânea. Em um texto de apresentação ao livro *Ficções*, Davi Arrigucci (2001) ressalta em Borges a "mistura de gêneros", o "alto grau de autoconsciência do fazer artístico", "as mil e uma imagens de si mesmo, de uma *persona* literária interna aos textos". Em um momento parece podermos encontrar em tais ressaltos características que delineiam a criação de Ana Cristina. Sem embrenhar para uma tentativa de filiação, mas antes para uma tentativa de dar feição ao que é estranho em Ana Cristina, Borges pode ser um caminho: "Este trabalho nasceu, como não poderia deixar de ser, de um texto de Borges"[21], como literatura que problematiza a teoria dos gêneros e coloca os críticos em constante redefinição de seu juízo.

Ana Cristina trabalha nas fronteiras dos gêneros, colocação já feita por muitos estudiosos sobre a autora. Essa expressão, para nós, significa uma tendência da autora a introduzir características formais variadas em um único texto, formando um tipo de zona textual composta por uma mescla genérica. Tal construção formal de vários de seus textos apresenta ao leitor uma posição de dúvida, como se o registro apresentado, ao remeter a lugares de sinceras divagações do eu, se chocasse com o próprio veículo de divulgação, o livro. Como se de repente o conjunto de características de certos gêneros ficasse ali em suspenso, tendo o leitor que se recolocar diante do objeto.

A constante interação com esse tipo de construção híbrida, composta face à confissão, à lírica e à narrativa, promove experiências textuais utilizadas em sua poética e nos ensaios, e mais do que isso, torna-se assunto recorrente em suas reflexões. Afigura-se não só uma aparente preocupação com as estruturas formais em sua poética, mas também frente à despretensão da carta. Um exemplo em sua poética é o poema-carta *Correspondência Completa*: ao se colocarem lado a lado o poema e as cartas que Ana Cristina de fato trocou com amigos, percebe-se a impossibilidade de discernimento dos objetos em questão, se carta ou poema, se real ou ficcional.

O que se verifica, afinal, é a sua extrema autoconsciência da falta de inocência da escrita, seja ficcional ou não. Em extensão, essas preocupações se ampliam para observação de manifestações em outros escritores, como novos traços de composição. Em "O poeta é um fingidor", a questão que Ana Cristina apresenta diz respeito às reflexões acerca de como a escrita epistolar pode ser entendida e interpretada. Nessa resenha crítica sobre a publicação de *Cartas de Álvares de Azevedo*, baseia-se em dois posicionamentos contrários como referencial de discussão: de Mário de Andrade, um epistológrafo notável, e de Vicente de Azevedo,

[21] Frase inicial de Ana Cristina Cesar no texto "Notas sobre a decomposição n'os Lusíadas", presente em *Escritos no Rio*.

organizador do referido volume de cartas de Álvares de Azevedo. Ela acusa de ingenuidade a tentativa de dar veracidade ao texto de acordo com sua procedência, se é carta é sincero e trabalha com a experiência do autor, se é literatura é fingimento, tomado de ficcionalidade. No fragmento abaixo, ela expõe o modo como enfrenta a interpretação de cartas, eliminando uma possível busca da verdade:

> Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é muito simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o *eu* da carta corresponderia, por princípio, ao *eu* "verdadeiro", à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do *eu*.
>
> (Fragmento 13: Trecho do texto *O poeta é um fingidor*, 1977)

Ao esperar encontrar rastros de verdade nos textos, o leitor acabaria por se colocar em um lugar de investigador à procura de fatos, caminho contraprodutivo em seu entendimento. Aos olhos de Ana Cristina, essa relação direta feita entre texto e realidade, previamente estabelecida, já que há uma espera pela ocorrência dos princípios do gênero (sugerido no texto com o advérbio *por princípio*), não poderia servir como modelo de análise. O que de fato se apresenta em jogo é o método de análise a ser empregado para os objetos em questão. Ana Cristina Cesar tende a defender uma metodologia que aborde pelo mesmo enfoque carta, poesias ou romances, em que se põe de lado o elemento (auto)biográfico. Essa posição parece advir, dentre outras coisas, de como o sujeito é entendido pela autora, sendo que a impossibilidade de entender o outro e julgar a verdade é tão presente como a própria dificuldade de se autoconhecer. Torna-se impossível buscar reconhecer a vivência do outro por meio de seus escritos, já que os recalques e traumas não podem ser medidos pela maior ou menor proximidade com uma suposta verdade do texto.

Além do mais, a autoconsciência de que é impossível escrever cartas inocentemente reverbera em suas análises. Em carta de 03 de dezembro de 1976, Ana Cristina escreve para Ana Cândida Perez:

> Você se grila em receber cartas datilografadas? Eu acho legal porque bato rápido e não tenho muito tempo para pensar, sai quase como um papo. É claro que eu estou

> sabendo da pouquíssima falta de inocência de uma carta. Mas os papos também não são inocentes.
>
> (Fragmento 14: Trecho de carta de 03 de dezembro de 1976, in: *Correspondência Incompleta*, p.228)

Em outra carta, escreve para Heloísa Buarque de Hollanda: "prometo que a próxima carta será sem estilo" (CESAR, 1999c, p. 78). Enfim, a interpretação de cartas é entrelaçada com a mesma consciência com que escreve suas próprias. Em perceptível coerência, Ana Cristina se embrenha pelo assunto no ensaio: "a limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranqüila do eu". Particularmente bela, essa passagem coloca em paralelismo a *limpidez da sinceridade* com a *superfície tranqüila*, em que as duas passagens se ligam pelo verbo enganar. A irônica construção dessa passagem mais o uso de aspas nas palavras *verdadeiro*, no fragmento 13, destaca ausência de crença em algo essencialmente real.

Ainda nessa outra passagem:

> Com a edição das Cartas de Álvares de Azevedo, o organizador Vicente de Azevedo (não é parente) também toca no problema: a publicação de cartas, no seu entender, ajuda à compreensão do autor porque nelas, sim, o poeta é sincero, autêntico, verdadeiro, ingênuo; enquanto nas poesias ele finge o que não foi, "criando uma falsa imagem de boêmio". As cartas viriam corrigir a falsa imagem que os poemas veiculam. A correspondência é, assim, lida ingenuamente, como reflexo fiel do Autor, a ser contrastada com seus insinceros versos... A correspondência passa a funcionar como termômetro de verdade, que os versos encobrem.
>
> (Fragmento 15: Trecho do texto *O poeta é um fingidor*, 1977)

Seu modo de interpretação está em desacordo com o modo como o organizador do volume, Vicente de Azevedo, apresenta seu objeto, para quem a sinceridade do autor está presente como marca incontestável nos documentos epistolares, com honestidade só garantida nas cartas. Essa idéia de Azevedo, presente acima, se encontra bastante afinada com concepções de Tzvetan Todorov, o qual propõe a separação dos gêneros ficcionais da autobiografia, da memória e da biografia (apesar de não mencionar a correspondência nesse trecho selecionado, parece que a podemos considerar inserida nesta conceituação):

> A autobiografia é um outro gênero próprio da nossa sociedade (...). Para dizer a coisa mais simplesmente, a autobiografia define-se por duas identidades: a do autor

> com o narrador e a do narrador com o personagem principal (...). A primeira é mais sutil: separa a autobiografia (tal como a biografia e as memórias) do romance, sendo este último impregnado de elementos tirados da vida do autor. Esta identidade separa em suma, todos os gêneros ficcionais: a realidade é claramente indicada, visto que se trata do próprio autor do livro, pessoa no estado civil inscrita na sua cidade natal. (TODOROV, 1968, p.60)

Em contraposição à idéia de uma sinceridade inerente a alguns gêneros, Ana Cristina ainda alia ao seu argumento uma reflexão de Mário de Andrade, que segundo ela é mais valiosa, pois vê que o *fingimento é próprio da literatura, mas só se afirma sobre bases deveras sentidas*, com a nítida citação a partir de uma apropriação do poema "Autopsicografia", de Fernando Pessoa. Para ela, *a insinceridade porém não se detecta cotejando o documento com a literatura de um Autor, mas dentro da própria literatura*. Quando aborda o assunto nessa direção, no sentido de entender o texto como construção, seja ele literário ou não, e a partir disso desenvolver o princípio de partida para sua análise, Ana Cristina leva em conta a observação do objeto em particular e acaba por tocar na ferida: a perigosa e errônea tentativa de adequar o objeto às características definidas em modelos genéricos pré-existentes, ou ainda, criar um horizonte de expectativa no leitor a partir do gênero em que tradicionalmente se encaixa o objeto.

Isso está em discussão no texto *O poeta é um fingidor*: de um lado, Ana Cristina coloca a posição do "trabalho de acadêmico, de scholar", que procura nas cartas a verdade do autor, e do outro lado, enfatiza o fingimento literário, "via Mário, revitaliza-se o uso inteligente da biografia e da correspondência". O primeiro caso é exemplo da mais pura afinidade com a tradição enquanto a revitalização proposta no segundo caso é exemplo da problematização teórica, do questionamento dos modelos a serem seguidos. Em seu texto, isso indica a sua concordância com certa inadequação da teoria dos gêneros, muitas vezes motivadora de impasses teóricos e por várias vezes centro de debates e opiniões diversas.

Uma importante discussão envolvendo a teoria dos gêneros figura no ensaio *A teoria dos gêneros*, de Anatol Rosenfeld. O autor faz um painel sobre o assunto no livro *O teatro épico*, em que se refere à classificação de obras literárias como tendo origem em Platão e Aristóteles. Mesmo com diferenças de definição ao longo da história e refutações quanto a sua eficácia, a teoria dos gêneros para Rosenfeld "se mantém, em essência, inabalada":

> Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande

> variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto. (ROSENFELD, 2004, p.16)

Não obstante, Rosenfeld reconhece a importância da teoria no sentido de colaborar com uma organização científica, que parece ser necessária para uma sistematização teórica. Apesar dessa consideração, ela é vista de modo bastante distinto daquele de Todorov, pois Rosenfeld, mesmo sem deixar de medir seu valor teórico, problematiza a questão e propõe a revitalização de seu uso, de maneira mais flexível.

O certo é que os gêneros sempre tiveram considerável importância na obra de Ana Cristina, principalmente pelo campo literário em que foi tecendo sua literatura. Ao tentarmos circunscrever sua literatura, seus critérios de julgamento estético, uma das características manifestas nos textos é a patente valorização da tensão do texto, provocada, por exemplo, pelo modo de utilização dos gêneros. Ao que parece, existe um diálogo entre a poesia e a crítica, tanto em observação de sua produção literária e ensaística, quanto em relação ao julgamento de outros textos.

3. Hipóteses de leitura

Originalmente, cartas e diários são caracterizados por terem uma escrita predominantemente subjetiva, ao mesmo tempo em que objetivamente escritos a uma outra pessoa conhecida. Além disso, esses gêneros são notados por se aterem à individualidade, no caso do diário, ou à comunicação restrita a duas pessoas, no caso da correspondência; e por manterem ambos a característica de serem um espaço de relativa manifestação de afeto, sendo principalmente cultivados em âmbito restrito a família e amigos.

No que respeita à poesia de Ana Cristina, há em sua produção, além dos poemas em verso, os já conhecidos e por vezes analisados poemas em forma de cartas e diários, que foram mais profusamente escritos a partir de 1975, como mostra a seleção cronológica de Armando Freitas Filho em *Inéditos e dispersos*. Por exemplo, o poema abaixo se estrutura em datas, dias e meses, seguidas do relato do cotidiano em primeira pessoa. A linguagem entrecortada é intercalada com ocorrências rotineiras, impressões pessoais, breves reflexões.

Os segredos vêm em forma de relatos que se interrompem abruptamente, deixando a sentença sem finalização ou é usado ainda o artifício das palavras codificadas, um tipo de meias-palavras:

> Simulacro de uma solidão[22]
>
> 30 de agosto
> Hoje roí cinco unhas até o sabugo e encontrei no cinema, de chinelos de couro, um menino claro às gargalhadas. Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista.
> 9 de setembro
> Tornei a aparar os cachos. Lúcifer insiste em se dar mal comigo; não sei mais como manter a boa aparência. Minha amiguinha me devolveu a luva. Já recebi o montante.
> 28 de agosto
> Dia de festa e temporal. Aniversário da Tatiana. Abrimos os armários de par em par. Não sei por que mas sempre que se comemora alguma coisa titio fica tão apoplético. Acho que secretamente ele quer que eu... (Não devia estar escrevendo isto aqui. Podem apanhar o caderno e descobrir tudo.)
> 5 de agosto
> Ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colar retratos aqui.
> 30 de janeiro
> Que nostalgia no ar, meu Deus!
> Hoje fui a casa da Ana levar um presentinho. Às vezes tenho a impressão de que esses presentinhos constantes são um embaraço. Eu se fosse dona da casa não permitiria certas coisas. Me dá um ennui, eu fico enjoada de ver tanta ignorância. Como as pessoas se ignoram! Depois de todos esses meses Sérgio resolveu dar o ar de sua graça.
> 8 de julho
> Nós estamos em plena decadência. Eu e você estamos em plena decadência. A nossa relação está em plena decadência. Quando duas pessoas chegam a se dizer isso tranqüilamente, é sinal de terra à vista. Nem tudo é um naufrágio na vida. Mas um dia eu ainda me afogo no álcool.
> 30 de novembro
> Rita marcou hora comigo e não apareceu. Há muito tempo que eu não me sinto tão deprimida. Acho que vou ligar para a
> 9 de agosto
> Primeira fotografia que deve entrar para o álbum: um entardecer primaveril no Parque da Cidade. Preciso comprar cola. Soube de fofocas em relação ao beijo de ontem. Como a Tatiana está obcecada com as suas fantasias! Eu ainda começo a me

[22] CESAR, 1999d, p. 93.

> sentir envolvida. Queria voltar ao atelier, leiloar tudo se necessário. Mas sentir as mãos livres, os passos soltos! Minha vida chega a um impasse.
> 10 de agosto
> Estou lendo um manual de alemão prático. Tenho ido à praia. Vi o Joel de manhã, com a mulher dele.
> 8 de julho
> Recomecei a ginástica. Hoje quase me matei antes do almoço. Fez um dia quente para a estação. Amanhã começo o estudo com os gêmeos. Apesar de tudo eu tenho restrições. Mas o que se há de fazer?

Partindo desse ponto, traçaremos algumas considerações sobre a questão dos gêneros em sua obra. A tentativa de interpretar tendo como horizonte o seu conflito com a tradição levou-nos a elaborar algumas proposições quanto à tensão criada entre o sentido e a forma. Tentamos formular algumas hipóteses para essa problematização que ela criou em relação aos gêneros em sua poética para tentar entender o porquê de Ana Cristina transpor essas características essenciais dos gêneros confessionais para uma esfera outra, mais ampla, pública, caracterizando-os como simulacro de confissão.

Há que se atentar para a possibilidade de ver na obra de Ana Cristina Cesar uma relação entre o gênero e a alteridade. Pode-se colocar que a busca do outro, tão lembrada em sua poesia e tão evidenciada em sua obra, fez com que buscasse formas nas quais o interlocutor estivesse presente, ou pelo menos que pudesse ganhar um certo perfil. Destarte, a produção de Ana Cristina parece expressar uma ineficiência ocorrida no plano das relações humanas, que tenta suprir com a busca da alteridade pelo texto, uma identificação de si através do outro, uma busca por formas que se aproximem de uma idealização de relação, já que o sujeito, em sua precariedade, tenta amenizar a frustração de sua experiência. O poema "Samba-canção", presente em *A teus pés*, fala desse esforço prolongado do sujeito, em busca ininterrupta por uma relação de troca que não se realiza, há mesmo a permanente procura de um outro que não se alcança:

> Samba-canção[23]
>
> Tantos poemas que perdi.
> Tantos que ouvi, de graça,
> pelo telefone – taí,
> eu fiz tudo pra você gostar,
> fui mulher vulgar,

[23] CESAR, 1999b, p. 72.

meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhado na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica,
e um dia emburrei-me,
vali-me de mesuras
(era uma estratégia),
fiz comércio, avara,
embora um pouco burra,
porque inteligente me punha
logo rubra, ou ao contrário, cara
pálida que desconhece
o próprio cor-de-rosa,
e tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...

O poema é um reclame por alguém, e como dissemos acima, é uma tentativa de aproximação com um outro, que acaba com um traço melancólico de resignação, pela frustração com o relacionamento; o sujeito lírico sugere tentar dar fim a essa solidão, a essa sensação de isolamento, em busca de uma relação efetiva com um outro, que não se realiza e ao mesmo tempo parece querer se realizar pelo outro. A incerteza sobre quem é esse outro, sobre quem é o leitor, para quem escreve parece ser visto como um problema, uma atenção que nos remete à fragilidade do sujeito frente ao desconhecido, à insegurança com esse desconhecido, e por isso uma busca incessante por dar-lhe contorno. Algo assim que os gêneros confessionais viriam enfim para tentar suprir, de modo que a concepção da carta e do diário pudesse atingir esse ideal de interação, e cumprir mesmo um papel de correspondência e de tentativa de troca de experiências, como também sua função de possibilitar um destinatário singular, que no plano não estético parece não se realizar. O processo de criação é brevemente abordado por ela nesse trecho abaixo:

> Do ponto de vista pessoal, do ponto de vista de como é que nasce o texto, você, quando está escrevendo, o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas

> você não sabe direito quem é esse alguém. Se você escreve uma carta, sabe. Se escreve um diário, sabe menos. Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém – a gente podia chamar de o outro – continua, persiste, mas você não sabe direito, e é má-fé dizer que sabe.
>
> (Fragmento 16: Trecho extraído do *Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso "Literatura de mulheres no Brasil"*, 1983)

Em um estudo sobre *Correspondência Completa*, poema em forma de carta publicado de forma independente em 1979, Silviano Santiago faz uma análise considerando que "o poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo" (SANTIAGO, 1983, p.53). Nessa tentativa de aproximação com o "singular e o anônimo", tentando fazer com que não continue tão anônimo assim, Ana Cristina parece ver nas cartas e diários a possibilidade de incluir o outro, mas também no poema, lugar do eu lírico por excelência. Essa característica apontada por Silviano Santiago, sobre esse espaço que um destinatário ocupa no poema, aparece como traço exemplar do hibridismo de gêneros, em que a tradicional classificação se torna ineficiente diante da riqueza da criação literária. Ana Cristina faz diários como quem faz poemas, afinal, como diz Rosenfeld, não existe pureza nos gêneros.

Outro caminho a se pensar a relação entre forma e conteúdo em sua poética é observar de modo mais geral a produção literária daquele período. Antonio Candido (1979) em seu artigo *A literatura brasileira em 1972* faz um levantamento das tendências poéticas que vigoravam no Brasil desde 1950/60. Para isso ele retoma o percurso da poesia desde os modernistas de 22 para traçar breve perfil de gerações. O que deve ser acentuado é a afirmativa de que há nos 1970 uma simultaneidade de tendências poéticas, coexistindo "lado a lado poetas de vanguarda, criadores e seguidores; o que foi vanguarda nos anos 20 e 30; poetas da geração de 45 e seus seguidores; e, muito curiosamente, alguns grandes modernistas ainda vivos e atuantes" (CANDIDO, 1979, p. 23). Cita também o aparecimento de "longos poemas em versos livres", "ocorrência de aforismos, descrições, reflexões, apresentados sob forma poética e funcionando freqüentemente como verso" e "um tipo de literatura violentamente anticonvencional" (CANDIDO, 1979, p. 25).

No caminho da autobiografia se embrenharam vários escritores daquela época, havendo mesmo um aumento de obras que tomaram esse rumo. Antonio Candido hipotetiza que isso seria uma tentativa de restabelecer a palavra e a "visão mimética reprovada pelos

cânones da vanguarda" e por isso é que a procura de outras formas teria surgido também como necessidade de volta do emprego referencial da palavra que as vanguardas tanto condenaram (em detrimento, por exemplo, da importância do espaço visual das palavras na página), um mecanismo de defesa que se deu na ficção e na poesia. A variação autobiográfica, a imbricação dos gêneros, e outras tantas modificações literárias são, segundo ele, um sinal dos tempos, do momento da dureza do regime militar e da mudança das práticas e valores da sociedade (CANDIDO, 1979).

Na literatura, Ana Cristina Cesar parece ter absorvido muito das várias tendências em jogo: a incorporação de características vanguardistas, de produções autobiográficas, da imprecisão de gêneros, da idéia de limite – no fio da navalha entre a literatura e a não-literatura. A metáfora de um aparelho captador pode colaborar na explicação do sentido que queremos. É a idéia de captar todas os sons e ampliá-los; interceptar as vozes, seja do cânone ou da vanguarda, e incorporá-las à sua poética pessoal. Assim pode ser visto o conjunto da obra, o resultado da captação, intercambiação e recriação da autora. Ou seja, por essa visada, entende-se a obra de Ana Cristina como parte daquela corrente subterrânea da qual falava Adorno, com a especificidade de absorver o espírito de época.

Sob outro prisma, uma categoria válida para se ler a poética de Ana Cristina Cesar é baseada no dizer de Adorno no texto "Palestra sobre lírica e sociedade":

> As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir. (ADORNO, 2003, p. 74)

Na poesia de Ana Cristina o sujeito lírico presente nos poemas é mais do que nunca individualizado; não há aparentemente uma preocupação com a experiência social, não há uma relação objetiva com as tensões sociais, ao contrário, parece deixar excluído todo o tipo de relação com o elemento social, com a coletividade, tornando o poema quase ininteligível

ao leitor, pelo pouco conhecimento partilhado[24]. Em uma análise do poema *Água Virgem*, Wilberth Salgueiro recorre à "tensão entre sentido e forma"[25], para interpretação do modo como Ana Cristina incorpora essa tensão no poema: "Ana Cristina Cesar elabora, na contracorrente do que hoje se diria 'politicamente correto', um sutil jogo em que o sujeito se confunde com a linguagem que dá corpo ao poema, dificultando – mas não impedindo – o entendimento do tempo histórico na letra dos versos" (SALGUEIRO, 2005).

O que poderia parecer uma renúncia à coletividade, se mostra antes como um alheamento total; é a expressão do "auto-esquecimento". E esse seria, para Adorno, o momento em que a lírica se torna mais forte, quando o sujeito se esquece de si e do mundo, e num momento de fratura, a linguagem se constrói sem interferência da "práxis dominante". Citando Adorno novamente: "A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação contra a coisificação do mundo, à dominação da mercadoria sobre os homens" (2003, p. 69).

As opções de Ana Cristina Cesar parecem levar esse "auto-esquecimento" a um grau elevado quando feita a aproximação com a forma da carta ou diário e, em se tratando da temática, o "mergulho no próprio eu" é mesmo tão intenso que chega a correr o risco de causar no leitor um certo desinteresse pela leitura, parece mesmo haver uma exclusão do outro ou ainda um total voltar-se para si. Há, na tradição desses escritos, uma dimensão muito pouco pública dos registros confessionais e a expectativa criada para tais formatos é de intimidade e subjetividade do eu, sendo que a aproximação esperada com o espaço social é, em princípio, quase inexistente. A escolha de um engajamento literário mais evidente alcançaria então um espaço social maior do que essa literatura de Ana Cristina? De fato, pode-se dizer que seria sem dúvida uma escolha mais explicitamente voltada para a resistência, dando a impressão de uma não reificação do sujeito, porém a categoria da *fratura*, pensada por Adorno, parece explicar bem que o esquecimento do sujeito quando tamanho, em que não há mesmo um nível de consciência sobre esse processo, sobretudo esse caráter espontâneo, é a "expressão subjetiva de um antagonismo social".

Em uma outra hipótese, e que a nós é extremamente indicativa, considerando a transposição de uma situação que seria originalmente parte de um núcleo íntimo, individual,

---

[24] Se lembrarmos o depoimento de Ana Cristina contido no livro *Retrato de época*, ela justamente cita a crítica de seu amigo Cacaso, o qual teria dito que sua poesia exclui o leitor, não se deixando penetrar. Este aspecto é tomado para análise por Silviano Santiago em *Singular e anônimo*, com propósito de recolocar a questão e mostrar que a poesia de Ana C. demanda um leitor exigente, que espera mais de um texto que uma leitura fácil e palatável, mas que nem por isso exclui o leitor.

[25] Salgueiro está citando COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

para um lugar aberto, isto é, a correspondência no lugar que o texto publicado alcança, esbarra-se em uma questão: a literatura de Ana Cristina parece deixar irromper uma dificuldade de definir limites e contornos entre duas esferas – a pública e a privada. Para a construção dessa relação nos baseamos na discussão presente no artigo *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*, no qual Almeida e Weiz (2004) examinam as dificuldades encontradas pela classe média intelectualizada em fazer oposição ao regime ditatorial que se instalara e de que maneira isso derivou um problema para a vida privada. Para os autores, é tênue o limite entre a esfera pública e privada em que os oposicionistas mantiveram suas ações:

> Embora fluidas, as fronteiras do universo oposicionista talvez sejam mais simples de demarcar do que propriamente a esfera – pública ou privada – das ações de oposição e seu entrelaçamento com o cotidiano dos opositores. É consenso considerar privado, em sentido amplo, o âmbito da chamada sociedade civil: as atitudes, atividades, relações, instituições e formas de organização não voltadas para o sistema político, ou, mais especificamente, não orientadas para influenciar, conquistar ou exercer o governo. Assim, fazem parte do universo privado: a família, o círculo de amizades, as relações amorosas, a experiência religiosa ou mística, o trabalho, o estudo, o lazer, o entretenimento e a fruição da cultura.
>
> Nos regimes de força, os limites entre as dimensões pública e privada são mais imprecisos e movediços do que nas democráticas. Pois, embora o autoritarismo procure restringir a participação política autônoma e promova a desmobilização, a resistência ao regime inevitavelmente arrasta a política para dentro da órbita privada. Primeiro, porque parte ponderável da atividade política é trama clandestina que deve ser ocultada dos órgãos repressivos. Segundo, porque, reprimida, a atividade política produz conseqüências diretas sobre o dia-a-dia. (ALMEIDA, WEIZ, 2004, p.326-327)

Apesar da pouca idade de Ana Cristina Cesar no momento do golpe militar, ela manteve contato com o ambiente tenso que se criou desde a implantação do governo ditatorial, em virtude de sua família ter feito oposição aos militares – seu núcleo familiar pode ser situado na parcela da sociedade que o artigo acima denomina “classe média intelectualizada”, da qual faziam parte “professores universitários, profissionais liberais, jornalistas, publicitários, estudantes politicamente ativos” (ALMEIDA, WEIZ, 2004, p.326). Sem dúvida o espaço geográfico no qual cresceu, o Rio de Janeiro, germinou muitos modos de se fazer oposição. Ali, estavam os opositores da primeira hora, desde a implantação do

golpe até o decreto em 1968, utilizando as grandes brechas deixadas pelos militares às críticas ao regime. Faziam política nos jornais, revistas, passeatas estudantis e nos sindicatos de classe. Também várias das organizações clandestinas executavam as ações armadas pela cidade. Depois, em um segundo momento, mais duro, após 1968, o Rio foi um dos centros que abrigou muitos dos locais de torturas reservados aos presos do regime. O sentimento de insegurança e o medo parecem ter abrangido toda essa classe média, visto que de um modo ou outro, com maior ou menor envolvimento, em tempo integral ou incorporando atividades de oposição ao cotidiano, fazia-se resistência ao governo.

Durante todo o período militar o adentramento das atividades políticas para o espaço privado se configurou de diversas maneiras, principalmente quando definitivamente elas se tornaram clandestinas depois do fechamento do Congresso, forçando os opositores do golpe a se organizarem no núcleo privado. Instaurado o arbítrio ditatorial, decorreu uma desconsideração com a privacidade dos cidadãos civis por parte da polícia social da ditadura, os lares e o dia-a-dia das pessoas tornaram-se vadeáveis despoticamente. As situações corriqueiras, próprias da vida comum, ganharam importância pública e política, pois a constante incerteza do que poderia ocorrer no cotidiano, causada pela arbitrariedade das ações autoritárias militares, promoveu um recorrente estado de vigília nos núcleos oposicionistas. Naquele momento as situações das mais rotineiras tomaram um lugar outro, perigoso, como por exemplo os registros escritos: o comedimento ao escrever cartas[26], a dúvida quanto à chegada ao destinatário, ou a possibilidade de elas serem violadas e censuradas, a preocupação quanto à segurança das residências, se seriam vasculhadas e se um diário íntimo se tornaria objeto de averiguação, de prova para prisão ou investigação, a descoberta de endereços ou bilhetes que pudessem suscitar dúvidas quanto ao teor subversivo. O sentido de privacidade deixa de existir quando qualquer ação arbitrária feita pela polícia torna-se, via de regra, permitida.

Estabelecida essa contextualização, e considerando que concordamos que “nos regimes de força, os limites entre as dimensões pública e privada são mais imprecisos e movediços do que as democráticas” (ALMEIDA, WEIZ, 2004, p.326), justamente pela dificuldade de se definir fronteiras e separar a experiência política da experiência cotidiana, a hipótese aventada é que não só as fronteiras político-sociais, mas também as culturais,

[26] Nota-se que nessa época a troca de correspondências era uma prática ainda comum. Muitas pessoas ligadas ao grupo que vimos circunscrevendo utilizavam-se desse meio de comunicação freqüentemente. Talvez os conjuntos de correspondências de escritores e intelectuais desse período dos 1970 sejam os últimos em volume expressivo de que se tem notícia no Brasil.

sentiram com as modificações advindas da situação autoritária implantada e o esfumaçamento dos limites público e privado[27].

Em meio a tudo isso se deu a produção literária de Ana Cristina. O período mais duro da ditadura coincide com seu tempo de estudante e, militando ou não, seria difícil não ter sido afetada pelo momento geral. Os traçados característicos da literatura confessional e dos gêneros ficcionais também sofreram alterações em sua obra, especificamente. Rachou-se o "pacto autobiográfico"[28], estabelecido como característica fronteiriça entre o que se considera ficção e confissão. O fingimento literário invadiu o chamado gênero confessional, que, por sua vez, conquistou o espaço de publicação. Torna-se outra a ambientação que comumente era da ordem somente do privado, promovendo um choque entre as esferas, uma tensão conseguida com essa confusa e impossível delimitação. Diários e cartas são assim colocados como poesia, contudo, é muito relevante a consideração de que Ana Cristina não faz uso do gênero confessional da maneira freqüentemente conhecida. Ela reinventa seu uso e o atualiza, tomando-o como literatura.

O insumo de material histórico envolvido em um diário, por exemplo, deve ser entrelaçado à experiência de vida do sujeito que o escreveu. A nossa hipótese contempla justamente essa idéia de devassamento da vida particular com a publicação da forma confissão, remetendo à impossibilidade da delimitação de espaço pelo sujeito. E, ao mesmo tempo, o voltar-se para o espaço público se dá à maneira de uma vida particular falseada, já que posta em lugar de ficção, mas nunca deixando de remeter a um plano pessoal, envolta em cenas do cotidiano. Pode-se interpretar, a partir do que analisamos até aqui, que de algum modo são recriadas no universo ficcional da autora a precariedade do sujeito inserido em um regime autoritário, a perda de direito civil, a invasão da privacidade, a vida em clandestinidade, a insegurança e o medo.

---

[27] Diversos movimentos culturais que surgiam desde a década de 1960, com ênfase para o teatro, o cinema e a música popular brasileira, servem como ilustração dessas fronteiras movediças entre o público e o privado. Os livros *Anos 70: ainda sob a tempestade*, *Eu não sou cachorro não* e *Alegorias do subdesenvolvimento* são alguns exemplos que podem contribuir com uma visão mais geral da época.

[28] Conceito amplamente utilizado por Philippe Lejeune para estabelecer critérios delimitativos para os gêneros confessionais.

4. O apreço pela inovação

Mesmo todas essas possibilidades de leitura propostas para entendimento da obra de Ana Cristina, que remetem a uma certa motivação inconsciente do escritor, não dão conta de sua totalidade, nem a isso se pretende nossa pesquisa, portanto é necessário reter em suspenso essas conjecturas, visto que há que se explorar uma faceta evidente na obra de Ana Cristina Cesar, que se pode denominar agora por uma militância literária em favor da renovação.

Da época em que criou os "simulacros de diários", na expressão de Maria Lúcia de Barros Camargo, Ana Cristina fez também os textos críticos que se referem a esse assunto. Em meados da década de 1970, Ana Cristina se dirigia na contramão do padrão de tendência literária à "verdadeira" confissão e à literatura jornalística e se empenhava em tentar fazer da carta e do diário, poesia, e da poesia, carta e diário. E nos textos críticos, em trabalho de análise de outras obras, ela passa a construir um espaço para discutir o hibridismo dos gêneros, para questionar possibilidades de leitura, e seu julgamento de valor se atrela positivamente a estas variações de formas literárias, à fragmentação da escrita, cada vez mais reiterando um discurso que contraria as expectativas da crítica canônica.

Há alguns textos de maior relevância e interesse para se pensar a relação com essa prática, que citaremos em ordem cronológica, "Para conseguir suportar essa tonteira", entrevista com Carlos Sussekind, publicado em setembro de 1976; seguido de "Um livro cinematográfico e um filme literário", também de 1976, depois o já analisado "O poeta é um fingidor", publicado em abril de 1977; e após alguns anos, já em 1983, uma entrevista, parte da qual já citamos, concedida para o curso "Literatura de mulheres no Brasil", em que inicia seu depoimento observando a questão dos gêneros literários. Em comum aos textos está a reflexão sobre o fazer literário e sobre os limites da literatura, mas também sobre a categoria frankfurtiana que tacitamente perpassa os textos: o choque. Segundo nossa hipótese, tal categoria, em suas diversas formas, servirá de unidade conceitual para viabilizar a efetivação de seus julgamentos de valor e está estritamente ligada com sua postura crítica, com seu incômodo com a situação vivida no Brasil, e relacionada intrinsecamente com sua literatura.

No primeiro texto da ordenação acima, "Para conseguir suportar essa tonteira", a crítica sobre a obra de Carlos Sussekind[29] é talvez, de um modo geral, a mais entusiasmada da autora, que em nenhum momento declina-se para a acidez comumente vista em outros textos seus. O trecho que antecede uma entrevista com o autor volta-se para valorizar a construção

[29] Carlos & Carlos Sussekind é o nome de capa do autor da primeira edição de *Armadilha para Lamartine*. Na entrevista concedida para Ana Cristina, Carlos Sussekind, o filho, explica essa opção.

formal do livro, característica fundamental para o julgamento: “acaba de ser publicado um livro único na ficção brasileira” (CESAR, 1999a, p. 167). *Armadilha para Lamartine* é sem dúvida um livro que traz uma estrutura nem um pouco tradicional, partida entre dois relatos, que propõe manter uma independência entre os textos apresentados sucessivamente, o fragmento da carta e o fragmento do diário, os quais correspondem às confissões das duas personagens principais, filho e pai. O texto, publicado no jornal *Opinião*, comenta *Armadilha para Lamartine*:

> Uma das primeiras questões que *Armadilha para Lamartine* levanta com sua perturbadora e arguta gentileza é a da relação da literatura com a biografia. Ao entrevistar Carlos Sussekind comecei dizendo que não sabia se puxava para a discussão literária ou para a indagação biográfica. O texto do filho é evidentemente “literatura”, é altamente elaborado e tenso, escrito sob o signo da máscara e da representação. Já o texto do pai – e é aí que entra mais claramente a questão biográfica – não trás (sic) nenhuma intenção literária, parece escapar dos limites da própria literatura de tão cotidiano, parece ser cópia do real (no caso, da sua matéria-prima real, o diário verdadeiro de Carlos Sussekind pai, o jornalista por excelência). O choque entre os dois textos vai produzir as mais diversas faíscas. A justaposição parece indicar um conflito (e também um namoro) da literatura-invenção, que se joga noturnamente para o inconsciente, com a literatura-diário e diurna, registro colocado no dia-a-dia.
>
> (Fragmento 17: Trecho do texto *Para conseguir suportar essa tonteira*, 1976)

No segmento acima, Ana Cristina deixa transparecer o valor dado ao modo díspar de como é montado o texto, separando o que seria o literário do não-literário, com uma aparente e cautelosa tendência a pensá-lo repartindo a questão literária da questão biográfica, em que a primeira seria altamente elaborada em oposição a um texto sem *nenhuma intenção literária*, do cotidiano. Ela ressalta a importância do choque produzido entre os dois textos: entre a *literatura-invenção* e a *literatura-diário* e, aparentemente, vai construindo sua análise chamando a atenção para essa bifurcação entre literatura e diário, entre literatura e documento, como se percebe na primeira pergunta feita ao entrevistado e descrita mais abaixo.

No entanto, apesar do primeiro encaminhamento dado à questão, a argumentação toma sentido contrário e Ana Cristina remete ao prefácio do livro, escrito por Hélio Pellegrino, como também às próprias palavras de Sussekind e, assim, redireciona sua alegação de forma a desfazer a dicotomia antes construída para explicar o livro. A cautela com que vinha trazendo

suas opiniões, com o uso de expressões mais comedidas (*comecei dizendo que não sabia se puxava para a discussão; parece escapar; A justaposição parece indicar; à primeira vista*), desaparece, e as vozes do autor e do prefaciador são suficientes para que ela afirme ser falsa a oposição literatura, não-literatura (*estamos em pleno terreno do literário*). Após esse movimento contrastante, Ana Cristina inicia a entrevista com perguntas direcionadas à questão da relação entre o literário e o não-literário, logo seguida da questão que remete à construção literária a partir de um diário:

> *Opinião*: Como você vê a relação entre ficção e biografia, entre literatura e documento no seu livro?
> (...)
> *Opinião*: Fala da maneira com que você trabalhou essa matéria-prima, essas 30 mil páginas originais do diário do seu pai. Como surgiu a idéia de aproveitar o diário literariamente?
> (...)
> *Opinião*: Como é que você resolveu se concentrar no período de 1954-55?
> (...)
> *Opinião*: Quando se começa a ler as mensagens do sanatório, que são emocionadíssimas e muito trabalhadas literariamente, o leitor vai num crescendo de tensão, e depois que entra no diário há um esfriamento desconcertante – o leitor fica com uma vertigem, uma expectativa frustrada.
> (...)
> *Opinião*: O Hélio Pellegrino seria o psicanalista da *Armadilha*?
> (Fragmento 18: Trecho do texto *Para conseguir suportar essa tonteira*, 1976)

Na primeira pergunta ao entrevistado, ela investe na tentativa de forçar uma discussão sobre a delimitação do literário, assunto que na referida introdução à entrevista é um pouco desenvolvido. Como já havia sinalizado na abertura, parece que a importância é dada para a tarefa de construir a literariedade da matéria: é isso que vai dizer se é literatura ou documento. Sobressai, nesse ponto, a valorização dada à técnica da montagem como recurso que guardaria a possibilidade de transformar cotidiano em literatura.

A segunda pergunta ao entrevistado vai seguindo a trilha da tentativa de entendimento sobre como construir o texto literário. *Aproveitar o diário literariamente* pressupõe um texto – o diário – que se torna literário a partir da construção do escritor e não por suas características tradicionais desse tipo de escrita. Essa situação evidencia a idéia de que um texto cotidiano pode transformar-se em literatura, uma de suas especialidades como escritora,

desde que trabalhado esteticamente, nas palavras dela, com construção e reinvenção. Está em jogo a valorização da tentativa de compor a obra a partir da transformação da matéria. O valor surge com a alteração da função do objeto. Um tipo de *ready-made*, guardadas as devidas proporções. Parece carregar o conceito de transpor o objeto para outro lugar, alterando sua função e assim transformando-se em matéria literária, questão que nos remete às discussões estéticas do começo do século XX, como o aparecimento da idéia de materialidade de Marcel Duchamp.

A alteração da função parece ser valorizada, sobretudo se associada ao choque. Não há merecimento na gratuidade do procedimento. Ao contrário, o trabalho se faz jus quando estético, pensado com intuito em deslocar o objeto para deslocar o leitor, funcionando como resistência ao discurso hegemônico linear. A tensão que ela observa no texto, implicada por um conflito entre a invenção e o cotidiano, aparece na formulação da quarta pergunta. Ana Cristina acaba por, indiretamente, provocar a reconsideração do tradicional debate da teoria literária, que é a sustentabilidade da classificação das obras literárias segundo a teoria clássica.

Essa problemática exige pensar a expectativa da união entre forma e conteúdo, que no caso de *Armadilha para Lamartine* não está em conformidade com a tradição do romance. Há um descompasso em relação ao paradigma tradicional da narrativa romanesca e isto se dá porque a matéria narrada em *Armadilha* parece impor outra forma de narrar. O pressuposto de Ana Cristina é que o livro *Armadilha para Lamartine* é eficaz, pois sua construção *tem a qualidade de nos virar a cabeça* – apesar de não ser o assunto tratado no momento, vale lembrar que Ana Cristina destaca logo no começo uma questão das mais centrais da época, a loucura, presente na obra de Sussekind. O livro tem capacidade de criar uma tensão que acabaria por causar um incômodo no leitor, *uma espécie de vertigem, uma expectativa frustrada*, um *choque que vai produzir as mais diversas faíscas*.

A discussão da relação que se propõe, entre forma e condição histórica, encontra-se em desenvolvimento mais explícito no texto citado "Um livro cinematográfico e um filme literário", em que discorre sobre o livro *A Festa*, de Ivan Ângelo, e o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade:

> Essa quebra de passividade da leitura é parte do questionamento feito pelo romance moderno às formas tradicionais de narrar. O romance moderno, como disse Adorno, é a resposta antecipada a uma situação diante da qual não se pode admitir "*a*

> *contemplação sem intervenção e nem tão pouco a reprodução estética desta contemplação*".
>
> (Fragmento 19: Trecho sobre o livro *A festa*, do texto *Um livro cinematográfico e um filme literário*, 1976)

Ao que parece, a politização da literatura é vista aqui como positiva por promover uma reflexão sobre a situação social em questão, e neste caso a reflexão foi motivada pelos aspectos de rompimento com a onisciência do narrador e pela forma como foi estruturada a narrativa, sem seqüência temporal, que Ana Cristina denomina como sendo uma montagem. A utilização de uma chamada técnica de montagem configura para ela o grande estranhamento que o texto pode causar, em que relatos vão sendo apresentados em fragmentos, à revelia do narrador. O conceito de montagem vincula-se ao fato de não haver uma narrativa linear, uma épica nos moldes tradicionais, com as propriedades genéricas conhecidas. Portanto o que se estabelece na obra é não mais a narração tradicional, mas sim o romance em suas especificidades modernas; tal obra se propõe, nas palavras dela, a *não relatar, apenas mostrar*.

Aqui, nos interessa bastante o comentário de Anatol Rosenfeld sobre as novas maneiras de se narrar uma história. É o que denomina de técnica simultânea. Segundo Rosenfeld:

> os indivíduos – quase sempre desindividualizados – são lançados num turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana (ROSENFELD, 1996, p.95).

Essa imagem de montagem na literatura deve estabelecer uma outra relação com o leitor, já que rompe com o ato de narrar somente mediado pelo narrador em 3ª pessoa. Ajudaria também a desfazer a impressão de realidade, típica da aspiração de representar e, em vez disso, introduziria a apresentação das situações. Para explicar a construção do livro de Ivan Ângelo, tece uma linha argumentativa que deixa irromper, mesmo que discretamente, a tensão criada pela situação de repressão e censura causada pelo Governo Militar quando da tomada de poder em 1964 e, mais incisivamente, depois de decretado o AI-5, em 1968:

> A ausência da voz direta do narrador não significa ausência de manipulação narrativa, de tomada de posição do narrador ante a matéria narrada. A justaposição das preocupações da mãe de um estudante ativo em 1968 e das preocupações de um delegado de polícia social na mesma época formula um comentário coerente sobre os dois textos, sem que o narrador precise intervir explicitamente. Basta organizá-lo sob o mesmo título, a mesma data, a mesma epígrafe, que a articulação se completa, evitando obviedade e maniqueísmo.
>
> (Fragmento 20: Trecho do texto *Um livro cinematográfico e um filme literário*, 1976)

O exemplo escolhido revela primeiramente a consciência dos recursos lingüísticos do escritor, a possibilidade de manipular as palavras de acordo com suas crenças. Dizer que houve manipulação narrativa e logo em seguida exemplificá-la com uma passagem em que duas personagens estão em posições bem opostas não parece ser uma consideração ingênua. A exemplo da necessidade de delimitar tempo e espaço, o trecho abaixo destaca a relação com segmentos de camadas sociais, que no livro de Ivan Ângelo ganham especial atenção. É apreciada a ênfase em um período importante do ponto de vista das questões políticas e que nos remete às suas preocupações com a historicidade do texto:

> Além de bem datados, os episódios se centram em personagens bem determinados socialmente e bem localizados no espaço.
>
> (Fragmento 21: Trecho do texto *Um livro cinematográfico e um filme literário*, 1976)

A atenção dada a estas contigüidades permite apresentar uma condição própria daquele momento narrado, 1968, em que havia lutas políticas em oposição aos militares no poder e forte repressão dos militares aos estudantes universitários que se engajavam na luta contra o governo. Pois *uma mãe de um estudante ativo* e *um delegado de polícia social* pontuam, respectivamente, a situação de parte da classe média dos grandes centros, em que jovens, universitários ou não, se envolviam nos movimentos estudantis contra a ditadura e conviviam com a possibilidade da prisão e da tortura. Conviviam também com a política de vigilância sobre os civis, levada a cabo por setores criados pelo governo, como o DOI-CODI, para reprimir e prender possíveis opositores do Governo Militar, denominados como comunistas, terroristas ou subversores.

Esse encadeamento argumentativo de Ana Cristina, para evidenciar a importância do efeito de uma montagem bem realizada, poderia ser comparado ao exemplo em que Walter

Benjamin, no texto “O autor como produtor”, vai mostrar, a partir do teatro épico de Brecht, “como em uma seleção e tratamento dos gestos Brecht limita-se a transpor os métodos de montagem, decisivos para o rádio e o cinema, transformando um artifício freqüentemente condicionado pela moda em um processo puramente humano” (BENJAMIN, 1994, p.133). A aproximação que estamos tentando fazer é a seguinte: Ana Cristina utiliza em seu próprio texto o mesmo tipo de exemplo que está em “O autor como produtor”, transpondo a condição de interpretação para a análise do livro *A Festa*.

Observamos que a questão presente em Benjamin, sobre a moda de tal método é apropriada para os julgamentos de valor de Ana Cristina. Ela parece concordar com essa noção de moda, no seu sentido de banalização, isto é, a utilização da técnica de montagem com o intuito de dar uma feição moderna à obra, somente como recurso de maquiagem. Isso a faz consoante com a idéia da facilidade perigosa de se transformar um recurso renovador, e portanto, de possível resistência ao tradicionalismo literário, em um artifício condicionado, logo, sem mais efeito. A comprovação dessa nossa seqüência interpretativa é vista quando, remetendo-nos à crítica ao livro *Monsenhor*, de Antônio Carlos Villaça[30], que já nos referimos na parte intitulada “Lirismo e arte”, nos deparamos com a seguinte afirmação:

> O texto exige essa conivência porque é muito pouco “literatura” (reinvenção, construção) e muito “confissão” (...). Me pergunto se entre os leitores há alguém convencido de que esse discurso caótico é uma manifestação literária de vanguarda. Aliás corrija-se esse “caótico”: por trás da colagem, das quebras e das intercalações no texto (facilmente identificado a recursos de vanguarda) está uma sólida crença (e fascínio) pela Igreja. (...) O texto ingenuamente dana a falar e a orar e pregar, acreditando piamente que nesse vomitório a mensagem será encontrada ou pressentida, talvez em reflexões profundas como “Um sistema é um sistema” e “É preciso ir ao fundo das coisas, ao fim do fim”.
>
> (Fragmento 22: Trecho do texto *Quatro posições para ler*, 1976)

Por esse trecho vê-se que, para ela, a técnica não traz consigo a consumação para a passagem da linguagem cotidiana para a linguagem literária, conforme desenvolvemos anteriormente. O recurso existe, mas depende da elaboração do escritor, o que torna a montagem vista não somente como colocações de trechos soltos dentro da obra, mas sim como mais um projeto que depende de empenho, consciência e criatividade do autor. Nesse sentido é que surge, inevitavelmente, o questionamento sobre o que definiria e delimitaria a

[30] Presente em *De trás para frente*, no texto *Quatro posições para ler* (CESAR, 1999a, p.158).

reinvenção, a *construção* e a *confissão*. Algumas tentativas de compreensão sobre seu posicionamento diante dos livros podem emergir dos próprios ensaios: a diferenciação, a que nos referimos, do conceito de lirismo e arte, em que o trabalho de escrita depende da visão conscienciosa do escritor aliada à renovação da literatura, inovando com a posição do narrador, o choque, as transposições de formas.

Isso é percebido quando ela pretende diferenciar o que acredita ser um procedimento pertinente, como o presente nos livros *Armadilha para Lamartine*, *A Festa* e *Boquinhas Pintadas*, de outro que é utilizado com intenção mercadológica, para modernizar a obra, como os exemplos citados, que se referem ao livro *Monsenhor*, no qual, para ela, os autores utilizam-se de recursos falaciosos, ditos de vanguarda, e a antologia *Malditos Escritores!*, que busca em inovadores recursos gráficos esconder a obviedade das narrativas. Para Ana Cristina, *Armadilha para Lamartine* é exemplo bem sucedido de transformação do diário em literatura, já *Monsenhor* é o exemplo contrário, uma montagem que não convence.

Ainda no texto *O autor como produtor*, Walter Benjamin utiliza o exemplo do teatro épico de Brecht para apresentar o conceito de interrupção, ou seja, a ação interrompida através do procedimento da montagem: “pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado”. Isso combate “sistematicamente qualquer ilusão por parte do público”. Segundo Benjamin, “essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental”. No entanto, a construção é decisiva para afastar o espectador, quando por meio das seqüências interrompidas, ele não reproduz as condições apresentadas, mas tenta descobri-las, tomando uma posição de ação” (BENJAMIN, 1994, p.133).

A organização dos trechos no livro de Ivan Ângelo é entendida por Ana Cristina como forma de não cair na *obviedade e maniqueísmo*. Na literatura a situação de quebra da contemplação, originada da ruptura com os recursos tradicionais já presumidos pelo leitor, revela-se para ela efetiva para a construção de uma nova leitura do público. Apropriando-se das categorias críticas, Ana Cristina comenta em seu texto a cisão da leitura contemplativa conseguida por um abalo temporal e espacial. Ela entende que o objetivo é tornar os leitores colaboradores, ou nas palavras de Ana Cristina, o leitor *vira descobridor de nexos não explícitos da montagem* (CESAR, 1999a , p.179).

No caso do filme *Macunaíma*, comentado também no texto “Um livro cinematográfico e um filme literário”, também assim acontece sua análise. Baseada na análise e interpretação de Heloísa Buarque de Hollanda para o filme, como mesmo cita Ana Cristina em nota no

início do texto: “tanto as citações sob este número quanto as (resumidas) observações finais sobre o filme *Macunaíma* pertencem à tese de mestrado de Heloísa Buarque de Hollanda, *Heróis de nossa gente* (UFRJ), 1974” (CESAR, 1999a, p.175). As considerações sobre o projeto de adaptação de Joaquim Pedro de Andrade percorrem o mesmo caminho já trilhado para as obras literárias. O mérito dos objetos mencionados está explicado em:

> Acontece que tanto em *Macunaíma* com em *A festa* são utilizadas técnicas que, parecendo pertencer a outro espaço, na verdade são soluções radicais que funcionam simultaneamente como reviravolta de uma linguagem tradicional e como manipulação conseqüente de uma matéria política. No cinema, as técnicas literatizantes sacodem a crença do objeto fotografado, o disfarce da manipulação narrativa e o enfeitiçamento das platéias. Na literatura, a técnica de montagem e multiplicação de enfoques abre estranhos espaços no romance, em que o grande pai-narrador cala e o leitor é chamado para pôr o livro em movimento.
>
> (Fragmento 23: Trecho do texto *Um livro cinematográfico e um filme literário*, 1976)

Para Ana Cristina, o que promove a qualidade crítica do filme continua sendo, além da montagem, a combinação de outras técnicas de naturezas distintas, pois assim há como que uma remoção dos efeitos que contribuem para a reificação do sujeito, conforme valorizava Adorno, dissolvendo a leitura contemplativa. Enfim, a qualidade dos livros, como a do filme, aparece para ela quando, por meio dos narradores, dos planos temporais e dos moldes formais, a obra propõe características literárias que fortaleçam a relação da arte com as condições históricas:

> (...) Como cada episódio do livro tem um enfoque distinto, o leitor não fica sempre a mesma distância da matéria narrada, como no romance tradicional. (...) Rompe-se assim a leitura contemplativa.
>
> (...) Essa quebra de passividade da leitura é parte do questionamento feito pelo romance moderno às formas tradicionais de narrar (...) O romance de Ivan Ângelo prova-se assim particularmente significativo na sua resposta ao momento e ao lugar em que se inscreve. É um romance politicamente conseqüente pela relação que estabelece com a sua matéria, que é como disse da maior atualidade política.
>
> (Fragmento 24: Trecho do texto *Um livro cinematográfico e um filme literário*, 1976)

Essas atitudes que surgiriam com a leitura dessas formas não tradicionais, ou seja, longe do narrador observador e do tempo cronológico, são o resultado positivo de uma

literatura que trabalha a movimentação da distância estética. Tais considerações de Ana Cristina estão também em coerência com posições críticas engendradas por Adorno (2003) no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, que Ana Cristina comenta sucintamente no texto “Um livro cinematográfico e um filme literário”, e do qual incorpora algumas categorias para o julgamento das obras.

Nesse texto, Adorno propõe-se a discutir o romance enquanto forma, partindo das reflexões sobre a posição do narrador. Observa que, ao escrever um romance, há de se ter consciência da paradoxal tarefa: narrar o inenarrável, já que a experiência de narrar tornou-se irrealizável depois da barbárie do século XX. É impossível expressar por meio da linguagem esse trauma, já que a própria linguagem é afetada pela experiência do indizível e torna-se fragmentada, assim como a exposição a um “excesso de realidade” dificulta o relato. “A violação da forma é inerente a seu próprio sentido”. Esses escritos de Adorno, de 1954, estão tomados pelo horror ao que foram a Segunda Guerra Mundial e o extermínio de judeus durante a dominação nazista. Segundo Adorno, o romance tradicional tornou-se uma forma fadada ao fracasso, pois uma obra que ainda mantém características que sugerem o real como compreensível, ou conserva uma temporalidade linear, não mais é capaz de representar um mundo que, em sua visão, não tem sentido. Lembre-se também das observações, já explicitadas aqui, desenvolvidas por Anatol Rosenfeld sobre a desrealização da arte.

Segundo Adorno, funções realistas que eram tradicionalmente atribuídas ao romance agora pertencem ao jornalismo e à indústria cultural e no romance moderno “a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, p.60), seu inevitável ponto de vista, ou seja, todo narrador é parcial. De acordo com esse pensador, a distância estética mantida entre o narrador e o leitor deixou de ser estanque, deixou de servir à “contemplação estética”: “no romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p.63). Esta distância encolhida, a exemplo de Kafka, “destrói no leitor a tranqüilidade contemplativa diante da coisa lida”, pois “a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p.63).

É evidente que o contexto no qual Adorno escreve seu ensaio deve ser necessariamente considerado. As catástrofes a que se refere estão relacionadas à Segunda Guerra e seu objeto de trabalho e suas condições de produção não podem ser identificados de imediato às condições e objetos de Ana Cristina Cesar. Respeitada esta especificidade, focalizamos nossa atenção então para a necessidade de Ana Cristina buscar teorias críticas que dariam conta de sustentar a interpretação de obras literárias brasileiras contemporâneas. Tal busca parece acontecer pela insuficiência encontrada nas teorias que tinha mais facilmente à mão:

> Arrumei a estante, reclassifiquei todos os livros (...). Nessa descobri que tenho uma quantidade enorme de livros inúteis (quase todos os estruturalistas, que formam uma boa prateleira, poderiam ser dispensados; os de lingüística também). [31]
> (Fragmento 25: Trecho de carta de 18 de setembro de 1976, in: *Correspondência Incompleta*, p.226)

O descontentamento de Ana Cristina com relação ao arcabouço teórico hegemônico de seu tempo fez com que se apropriasse de teorias que se prestaram a ajudá-la a refletir sobre a relação das obras com o nosso "chão social"[32]. A relação com a militância na literatura toma corpo quando lança mão da escolha dos parâmetros interpretativos: utiliza a autoridade intelectual do crítico para detectar e aprovar traços do romance moderno nas obras analisadas. Tornaram-se então legítimas e necessárias algumas novas categorias para elaborar um julgamento de valor da literatura, que estivesse pautado no comprometimento também com a crítica social, com a necessidade de provocar reflexões no leitor.

5. Tendências poéticas

Em se tratando de poesia, matéria tratada em *Nove bocas da nova musa*, Ana Cristina assume uma certa frustração que o *momento lhe impõe*, ou seja, admite os danos causados pela censura no fazer poético. No seu entender, a possibilidade de amadurecimento e de ter voz por meio da literatura é inevitavelmente transpassada pela situação repressiva, no que

[31] Trechos de cartas enviadas, respectivamente, para Maria Cecília Londres Fonseca e Ana Candida Perez.
[32] Para Fredric Jameson (1992, p.35), "a mediação é o termo dialético clássico para o estabelecimento de relações entre, digamos, a análise formal de uma obra de arte e seu chão social".

resulta em um paradoxal momento vivido. De um lado a herança das rupturas trazidas de 22 e do outro a expressão negada pela ditadura opressora.

Em contato com as questões literárias, e enfaticamente as editoriais, publica o texto em junho de 1976. Nele cuida da relação entre arte e experiência, de traçar um contorno à linguagem poética que vinha sendo construída por alguns tantos escritores. A particularidade desse ensaio está, primeiro, nos critérios de valor que se deixam notar e, segundo, na tensão indicada entre o espaço do poema e o espaço do real. Ana Cristina tenta esboçar alguns traços gerais dessa produção marginal partindo, para isso, da crítica ao número 42/43 da Revista *Tempo Brasileiro*, cuja falta de definição editorial, segundo ela, causou a miscelânea que permitiu o encontro, lado a lado, de poemas de João Cabral de Melo Neto, envoltos pela preocupação com a forma, com outros de escritores que ela denomina anticabralinos por natureza. A partir de sua constatação da desnorteante escolha editorial, Ana Cristina tenta pensar a nova poesia pautando-se em textos de José Guilherme Merquior e Heloísa Buarque de Hollanda, divulgados neste mesmo número, e brevemente, no conceito de sistema literário de Antonio Candido.

Como base de sua interpretação, o texto de Merquior *Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira* assume importância central no artigo. Convém retomar brevemente o assunto tratado por Merquior para uma visão mais geral da situação. O crítico se propõe a um rápido mapeamento da "poesia não-modernista nem 45". Delimitadas assim suas notas, ele diferencia três momentos dessa poesia: "um estilo novo 'moderado' aparecido no meio dos anos 50"; "um estilo novo mais radical (no sentido de mais próximo às técnicas expressionais do modernismo de 'ponta')"; e a "múltipla poesia da 'geração de 60'", esta repartida "entre o *pathos* da vertente Tolentino-Nejar-Trevisan e os 'efeitos de distanciamento' que prevalecem em poetas como Schwarz, Alvim e Antônio Carlos de Brito". Com o uso de dicotomias críticas de Walter Benjamin (símbolo/alegoria), Erich Auerbach (mesclado/puro) e outra nomeada como ânimo de celebração ou de denúncia, todas resumidas por Ana Cristina, Merquior vai traçando os estilos que se sobressaem em alguns poetas.

É a partir desse painel geral de Merquior que Ana Cristina pinça as dicotomias para uma análise focada somente na interpretação da "nossa poesia mais recente e mais radical". A escolha dos escritores que cita não é gratuita, todos se embrenham pelos caminhos da alegoria, do estilo mesclado e do ânimo de denúncia. Não há dúvida de seu posicionamento em face destes poetas, nem mesmo em face das categorias. Vejamos alguns fragmentos:

> (...) O tom estetizante muito fino e sempre impecável não é mais a marca definidora e inevitável do verso.
>
> (Fragmento 26: Trecho do texto *Nove bocas da nova musa*, 1976)

Já como exemplificação do estilo mesclado, lança mão de um poema de Francisco Alvim (Meu deus do céu/ que situação/ eu não merecia isso/ ai minha mãe morta/ dá vontade de abrir tudo) que viria para confirmar sua afirmação do fragmento acima. A utilização hiperbólica, em *muito* e *sempre*, é seguida de dois adjetivos, *fino* e *impecável*, que nos remetem a atitudes de preocupação com a fineza em contraposição ao grosseiro, e do impecável como demonstração de perfeição e de atitude nunca condenável socialmente. Com a expressão *não é mais*, deixa uma impressão de quebra dos grilhões que antes prendiam o poeta às marcas definidoras e inevitáveis da estetização.

Sobre o símbolo, comenta:

> Esta literatura sabe que não está simbolizando alguma inefável verdade sobre o mundo, que não está abarcando um símbolo inexprimível; é antes uma poesia que não se dá ares, que desconfia dos plenos poderes da sua palavra.
>
> (Fragmento 27: Trecho do texto *Nove bocas da nova musa*, 1976)

Ana Cristina cita colocações de Merquior que estão na primeira sentença anterior a este fragmento com aspas e, depois de uma vírgula, se apropria como se fossem suas as palavras do crítico, numa identificação direta com as afirmações do trecho. Em seguida, no fragmento acima, associa o símbolo ao *inefável* e ao *inexprimível*, ou seja, dois adjetivos que produzem a idéia de inalcançável, colocados em duas frases seguidas. Não deixa margem para dúvida de que o caminho não pode ser esse. Num tom muito coloquial, apresenta a expressão *não se dá ares*. Dar ares, ou dar o ar da graça, conota surgimento, isto é, aparecer em algum lugar onde é esperado. Então, exprimindo-se neste tom quer significar o descomprometimento da poesia, de que a musa “não tem mais o compromisso com uma Verdade”.

> (...) Na sua feição atual a poesia, sem saudosismos, assume esta distância, torna-a clara, incorpora-a no seu tom, tira-a dos bastidores metafísicos: o poema é uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do indizível. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom.
>
> (Fragmento 28: Trecho do texto *Nove bocas da nova musa*, 1976)

De início, chama atenção neste fragmento o emprego da negativa *sem saudosismos*, colocada entre vírgulas, que marca uma longa pausa e delimita sua posição. Em seguida, a expressão *assume esta distância* enfatiza a tendência à alegoria no lugar da proximidade simbólica, e logo depois, com a repetição da mesma estrutura ratifica o assumido com *torna-a*, *incorpora-a* e *tira-a*. Então numa atitude explicativa, com o uso dos dois pontos, determina o que é um poema: *uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético*. A negação não aparece neste fragmento como recurso de ênfase, como no anterior; ao contrário, ela constrói o parágrafo em afirmativas, em que os verbos no modo presente vêm para reiterar suas colocações.

Agora, ainda sobre o mesmo texto, nos atendo mais especificamente na relação entre literatura e censura destacam-se algumas colocações que se relacionam com o ânimo de denúncia.

> Como indica Heloísa, "a própria precariedade da sua produção a liberta do quadro alienante e dominador da cultura oficial", dando-lhe uma feição específica, mas limitando a sua circulação e o seu público (...) Não há vazio cultural nem falta de matéria para a criação poética: há sim obstáculos graves à divulgação em maior escala.(...) A publicação de miniantologia em revista universitária consagrada (com claras restrições quanto ao tom e ao tema) ou a de maxiantologia por grande editora (européia) são, no momento, as concessões máximas que a atual política editorial dá à nova poesia, que, mesmo assim, não deixou de buscar a via pública por seus próprios meios.
>
> (...) Tudo pode ser matéria de poesia. Sem as obrigações iconoclastas do modernismo, a poesia "pode dizer tudo", e revela inquietação ante essa abertura, que se choca com as imposições do momento...
>
> (...) É impossível contudo abordar a nova poesia sem deixar de levar em conta o momento de sua produção, a marca de frustração que o momento lhe impõe. (...) tudo pode ser dito no poema, mas na realidade nem tudo pode ser dito.
>
> A nova poesia se equilibra na consciência deste paradoxo, entre a possibilidade que conquistou e a impossibilidade real e vivida.
>
> (Fragmento 29: Trechos do texto *Nove bocas da nova musa*, 1976)

Nos fragmentos selecionados aparece a relação entre texto e contexto, apontando para a situação dos escritores que produziam obras tendo como horizonte a possibilidade de censura do que escreviam. Naquele período o escritor lidava com a tensão externa provocada pela situação de repressão em que *nem tudo pode ser dito* publicamente, e outra tensão interna, gerada por uma certa autocensura do escritor, originada da própria tensão externa, o

que acabava assim por colocar limites para a criação. Uma situação antagônica entre a linguagem poética e a linguagem histórica, estando o autor entre duas forças opostas: a literatura e o Estado. Transposta essa etapa, haveria então outra, a de se submeter à censura dos editores, afinal tendo como interesse o retorno financeiro, dificilmente haveria uma aposta em textos com possibilidades de serem proibidos – um exemplo conhecido é o caso do livro *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, rejeitado por editoras brasileiras e somente publicado em 1974 por uma editora italiana, a Feltrinelli, quando enfim, depois do sucesso dessa primeira empreitada, foi lançado no Brasil em 1975, contudo proibido pelo Ministério da Justiça logo após a segunda edição[33], no ano seguinte.

Ao que parece, há em torno destas questões um problema que se revela circular, afinal é a censura que primeiro cerceou obras, mas é seguida pelo próprio mercado que também cerceia obras que não atendem à engrenagem da cultura de massas, e está definido o ritmo mercadológico impossível de se deter. Portanto, andam juntos cerceamento do regime e cerceamento do mercado, obviamente que por motivações diferentes, mas ambos criticados pela autora. Em "Nove bocas da nova musa" Ana Cristina formula esta questão quando apontando para *restrições quanto ao tom e ao tema*, ou seja, quem define restrições de tom? Por que determinados temas não poderiam entrar em uma publicação universitária, que em princípio foge à regra comum ao mercado? Parece claro que está sutilmente se referindo à censura do governo sofrida pelas obras. Junto a isso, no mesmo trecho, se refere às *concessões máximas que a atual política editorial dá à nova poesia*, mas daí novamente a pergunta: quem define esta atual política? Parece ser o próprio mercado, a própria máquina capitalista que cria necessidades de consumo e o nivelamento de gostos, pois afinal a divulgação em larga escala só é possível por empresas posicionadas no mercado. Em um quadro mais geral de análise, Ana Cristina consegue atacar duas frentes de manipulação existentes, ou, em suas palavras, ataca o *quadro alienante e dominador*.

Em qualquer destas esferas o Estado autoritário atravessava de algum modo a literatura, fosse pela condição política e social, como influenciadora na produção e divulgação literária, fosse através da experiência do sujeito que, inserido naquela sociedade, tinha suas condições de produção alteradas. Nesse quadro antagônico se juntam os fatores participativos para a construção da matéria literária, uma conflituosa situação entre a modernização do país, o conservadorismo das tradicionais famílias brasileiras e a repressão dos militares. Tudo isso em meio a certas mudanças culturais e comportamentais que estavam em processo desde a

[33] Informações fornecidas por Silvio Lancellotti em seu texto de orelha para a 4ª edição da obra, publicada pela editora Codecri em 1979.

década passada e que vinham se incorporando à vida diária e às artes em geral, com interferência também da contracultura ou da cultura hippie vinda dos Estados Unidos e Europa Ocidental.

No entanto, nesse contexto que vimos abordando, a repressão política, que já vinha sendo ordem do dia havia pelo menos uma década, afetava o cotidiano das pessoas: esse espírito de época, usando a expressão de Anatol Rosenfeld, coexistindo com as restrições deste contexto social e político aparecem como fatores que atravessam a produção cultural, se manifestando na linguagem, ora nos temas, ora na forma, ora em ambos. Surge então um quadro em que propostas artísticas distintas compartilhavam o mesmo espaço, composto por todas aquelas variações descritas por Merquior, às quais aludimos anteriormente, por aqueles que promoveram rupturas com a tradição, pelos alheios a tudo isso, por aqueles que trabalhavam com o incentivo financeiro do governo para produzir, por exemplo, as superproduções cinematográficas nacionais.

Todavia, em comum estava o impacto do estado de exceção. E a expressão dos que construíram sua obra em permanente tensão com a experiência social é explorada por Ana Cristina em sua manifestação com a insistente colocação de que somente à arte é permitido dizer tudo, elaborar a experiência da realidade por meio da linguagem estética. Fica em evidência uma valorização da ação crítica, praticada em termos literários, em que há acima de tudo uma convicção de que a literatura é um espaço privilegiado de debate, mostra disso é a forte e recorrente afirmação *tudo pode ser dito no poema, mas na realidade nem tudo pode ser dito*. O valor da nova poesia está para ela no equilíbrio que se teria conseguido na contraditória circunstância:

> (...) A nova poesia se equilibra na consciência deste paradoxo, entre a possibilidade que conquistou e a impossibilidade real e vivida.
>
> (Fragmento 30: Trecho do texto *Nove bocas da nova musa*, 1976)

Evidentemente, essa tomada de posição de Ana Cristina Cesar nos remete a outro questionamento. Como situar sua própria produção poética dentro de todas essas classificações e contradições das quais fala no texto? Teria ela se auto-afirmado na *dicção mesclada*, no *estilo alegórico* e no *ânimo de denúncia*? Mais adiante tentaremos algumas hipóteses que contribuam para a reflexão de sua obra poética.

Uma questão intrigante na construção geral do texto é seu modo de conduzir as informações e julgamentos no tocante à antologia *26 poetas hoje* citada. A primeira

informação que nos dá diz respeito aos poemas escolhidos por Heloísa Buarque de Hollanda, que seriam *trailer da sua máxi (26 poetas hoje), que está sendo lançada esta semana*. Depois é a escolha dos poetas citados em seu ensaio, todos participantes dessa antologia, e por fim a constatação da complexidade em dar unidade para essa poesia: *a tensão passa a vigorar no espaço do livro, no choque entre os textos*, que se subentende, pois ela não deixa claro sobre qual livro está tratando, referir à antologia *26 poetas hoje*. Em uma hipótese interpretativa, diríamos que há intenção de propaganda do lançamento, mesmo que sutil. Tudo se converge para o lançamento do livro, inclusive a publicação do artigo. Tomando conhecimento das datas, vemos que a revista sobre a qual escreve é de jun/dez de 1975, no entanto, isso não fica perceptível no texto, publicado em 1976. Ela recupera um periódico que lhe facilita puxar o gancho do texto.

Talvez essa hipótese só interesse mesmo porque evidencia sua tendência a, de certo modo, afirmar seus valores, por meio da exaltação das obras e dos autores que critica. É o mesmo caso que identificamos nos textos “Para conseguir suportar essa tonteira” e “Um livro cinematográfico e um filme literário”. De toda maneira, o que pratica na escrita está em acordo com o que percebe ser um crítico: aquele que não esconde sua “posição ideológica”.

III. A problematização de posições

1. O declínio da aura

Walter Benjamin utilizou-se da idéia de aura para pensar a obra de arte depois do surgimento das técnicas de impressão. Para ele, “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1994, p.168). O texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* enfatiza que o domínio do objeto original deu lugar a uma produção desvinculada da tradição, quando as novas técnicas de reprodução tomaram o seu aqui e agora. A aura, para ele, é entendida como sendo algo singular, única no espaço e no tempo e estaria relacionada à tradição. Nesse sentido, a sensação de posse do objeto, seu imediatismo e proximidade com o leitor resultaram em uma destruição da aura. A desvalorização da obra se deu com o desaparecimento da existência única em substituição por uma existência serial. Essa categoria, pensada por Benjamin, estaria vinculada à reflexão sobre a modificação das condições de produção de uma época, sem que a reprodução fosse vista necessariamente como um problema.

Na tentativa de pensar a figura do autor, a categoria da aura pode servir se deslocada para um outro ângulo. Algumas interpretações tendem a usar a idéia de aura para manifestar aquilo que envolve o autor em um brilho especial, mitificando-o. Parece que essa característica, que em Benjamin se coloca como peculiar à obra, transfere-se então para o autor. Para efeito de relacionar o texto de Benjamin e sua adequação ao estudo da literatura brasileira, escolhemos utilizar um exemplo de crítica que cuida exatamente de transpor a idéia benjaminiana para a figura do autor com base na categoria da aura. Esse exemplo interessante está no artigo *Poesia e nacionalidade: a construção da diferença*, em que Reinaldo Marques trabalha com a hipótese de que há uma relação entre a mitificação do autor e o projeto de uma literatura nacionalista, em virtude da eleição do autor como representante da construção de uma nação. O que para nós interessa aqui não é a hipótese em si, mas a apropriação do conceito de aura. Marques pontua que:

> Curiosamente, o poeta se aproxima das multidões mas providenciando-lhe um distanciamento estratégico, que preserve sua aura. E tomo o conceito de aura aqui a Walter Benjamin, em seu sentido negativo. A aura, enquanto meio de distanciamento do artista, vincula-o à tradição, ao sagrado e possibilita sua mitificação e mistificação. Mito e mística de todo modo adequados a um processo de construção imaginada da nação pelas elites. (MARQUES, 1998, p. 62)

Assim, parece que podemos entender que o fenômeno do declínio da aura da obra de arte, que se deu com a perda da autenticidade, ganhou intensidade na consagração do autor, ascendendo-o auraticamente. Nos escritos de Ana Cristina essa via de análise pode ser encontrada, como também um outro fenômeno, que se dá em via oposta, pode ser observado. Esse se relaciona ao decaimento da aura do autor quando esse se envolve em questões pragmáticas, perdendo a posição de destaque ao se vincular às práticas cotidianas que o aproximam da condição de homem comum. Os dois fenômenos, como também aquela atitude de rejeição ao *status* de autor, estão nas reflexões de Ana Cristina Cesar que agora passaremos a expor.

A crítica sobre o livro *Açougue das Almas*, de Abel Silva, presente no texto "De suspensório e dentadura", inicia-se com o comentário sobre o atraente aspecto gráfico da edição. Para Ana Cristina a própria imagem do autor tem sua atração bem marcada:

> O olhar oblíquo e sedutor do próprio Abel, barba meio crescida, cabelos revoltos, ilustra suas declarações iniciais: a imagem perfeita do antiescritor (...).
>
> (...) Logo no início Abel Silva se coloca na posição do escritor famoso dando entrevistas: fala da sua biografia, das leituras precoces, das suas influências literárias, das suas obsessões e até do seu círculo de amizades. Ao mesmo tempo dispensa o status de escritor.
>
> (Fragmento 31: Trecho do texto *De suspensório e dentadura*, 1977)

Recorrendo a essa edição que ela comenta, nos deparamos com uma foto do autor já nas primeiras páginas, estampada junto a um bate-papo do mesmo, que responde a algumas perguntas relacionadas ao seu percurso. Decorre daí a retirada de algumas das observações que a autora apresentou em "De suspensório e dentadura". No texto de Ana Cristina, a questão da imagem sedutora, que segundo ela se pretendeu acentuar na edição de *Açougue das Almas*, é a primeira a ser evidenciada. E logo nos remete àquela questão desenvolvida no primeiro capítulo deste trabalho, em que a sedução para ela é vista como uma maneira de coibição e imposição. Em seguida é feita uma descrição, em tom sarcástico, da barba e do

cabelo de Abel Silva na foto divulgada, que para o nosso olhar distanciado é facilmente reconhecida como parte daquela imagem contra-cultural que se formou dos anos 1970. Nesse exemplo, segundo ela, uma imagem de anti-escritor. O cerne da questão encontra-se na construção da personagem autoral. Para Ana Cristina a linguagem proposta se dá à maneira de autor consagrado, ou seja, tanto o discurso como a fotografia são construídos para legitimar a importância do escritor e ao mesmo tempo conquistar o leitor. Assim, mantém-se um lugar especial reservado aos escritores e poetas. Não bastando, o prefácio feito por uma pessoa respeitada na área acaba por cristalizar a posição. A auréola está colocada. O modo de proceder é, em seu todo, bastante criticado por ela, já que os textos em si ficam em segundo plano enquanto a edição e principalmente o autor assumem lugar de destaque.

O endurecimento nesse caso se deu para com o outro, mas também pode ser observado no julgamento da própria imagem. No entanto, a construção do seu posicionamento é turvada pela fantasia:

> Estou rendendo, rendendo, e não consigo falar do coquetel da Labor. Foi uma mistura de caretice do lugar, convidados, Houaiss e desbunde de poetas, amigos, tresloucados. Pra mim foi complicado porque acabou virando noite de autógrafos, pela 1ª vez autografei para os ilustres, tive a vertigem de celebridade, as pessoas me cumprimentavam sem nem terem lido meus textos, esquisita euforia. Eu sempre cultivei sério a fantasia de que eu já era uma grande escritora, e diversas pessoas (pais & mestres & parentes & alli) ajudaram a regar o jardim. Não era preciso fazer mais nada, o mundo estava a meus pés.
>
> (Fragmento 32: Trecho de carta de 22 de junho de 1976,
> in: *Correspondência Incompleta*, p.119)

Tal narração, feita quando da experimentação de novas sensações, deixa a marca da dificuldade de lidar com essa vivência. Nem sempre a autocrítica pode ser tão certeira quanto a crítica ao outro, já que quanto mais envolvido se está, mais vertiginoso se torna o tema. É isso que se nota como diferenciação entre o texto sobre Abel Silva e o trecho da carta acima, pois o julgamento sobre o primeiro é de reprovação sem abertura para diálogo, ao passo que no julgamento sobre si mesma Ana Cristina mostra um certo vacilo de atitude. Ao mesmo tempo em que diz que cultivou certa imagem e que o contexto colaborou para a cristalização dessa, o assunto vem em forma de *esquisita euforia*, de complicações e medos. Demonstra a própria dificuldade de expor o assunto quando diz que está *rendendo, rendendo* mas não

consegue falar, em que o medo de se ver como escritora consagrada se relaciona ao medo de perder o distanciamento da questão.

Como se nota no fragmento da carta, a imagem de escritora é cultivada por ela, com *vertigem de celebridade*. A questão se envolve em um ambivalente estado mental, expresso em sentenças como *cultivar sério a fantasia*. É *séria* a elaboração interna da posição de grande escritora, mas é consciente também a elucubração como fantasia, com a qual se permite alimentar mentalmente, cultivando seriamente o *status* em um estado privado, ajudada publicamente pelo apoio de *pais & mestres & parentes & alli*.

O que se percebe é que, simultaneamente, dispensar essa posição de destaque parece não ser tão fácil quanto rechaçar posturas semelhantes em outros escritores. É o que prova ao longo dos ensaios, nos quais podemos perceber a reprovação do apego ao atraente *status* de autor, em indicações através do tom que impinge aos comentários. Nesta passagem de outro texto, escrito com colaboração de Ítalo Moriconi, Ana Cristina direciona-se para uma ironia aos que não pretendem deixar de lado privilégios:

> A intervenção dos autores na circulação dos seus textos vem abalar a concepção do escritor como ser iluminado, a aura da obra escrita, a autoridade do texto impresso, e não apenas o literário (...). O rebaixamento dos escritores bota em risco auras e auréolas.
>
> (...) Aqui em casa o mercado é pequeno e muito escritor tem gostado das mãos limpas, sua atividade não é profissão, é vocação.
>
> (Fragmento 33: Trecho do texto *O poeta fora da república*, 1977)

O abalo do qual fala está diretamente ligado a um, digamos, rebaixamento de posto, que implica, segundo ela, aceitar a obra como *produtora de mais-valia* e as cooperativas e sindicatos como reguladores das relações de produção. Agora próximo ao leitor, tendo que discutir assuntos de utilidade pessoal, como direitos autorais, formação de cooperativas e outras atividades que assegurem a sua profissão, o autor, de acordo com Ana Cristina, perde a possibilidade de ser comparado ao *ser iluminado* para se colocar como um profissional que vende sua mercadoria. A dicotomia que coloca entre *profissão* e *vocação* abarca o seu ponto de vista: a noção de profissão, condição sobre a qual não há lugar para iluminação, exclui o sentido de aura. O estado que sugere com a idéia de *gostar das mãos limpas* é subliminarmente contraposto à idéia de mãos sujas, de um ofício que depende do trabalho e esforço próprios, bem distante da noção de vocação e mais próximo do conceito de profissão. O sentido de vocação por seu lado é entendido como uma aptidão natural e espontânea,

portanto sem necessidade de grande esforço técnico, já que o talento e a propensão para essa função já estariam de antemão determinados. Essa genialidade nata contrapõe-se a idéia do trabalho árduo com a escrita, que, como já vimos, é para ela um valor: a literatura como espaço de construção.

Parece que sua conclusão quanto à diferença entre a noção de vocação e a noção de profissão se assemelha, em um certo sentido, daquela dicotomia entre lirismo e arte, a que nos referimos no primeiro capítulo, utilizada por Ana Cristina para pensar a criação de um texto literário. A vocação pode ser aproximada da inspiração – o lirismo em Mário de Andrade, que, para ela, seguindo as pegadas do escritor modernista, é importante sim, desde que aliado à técnica literária. Transfigurada essa dicotomia para a relação entre vocação e profissão, percebemos no texto que ela aproxima o valor dado à vocação ao valor também dispensado ao lirismo. E assim observamos que os dois são elementos vistos como aqueles que podem conduzir à consagração do autor, que por sua vez insere o sujeito em um mundo *iluminado*. A aura assume para ela uma noção negativa, pois é um invólucro que falseia o valor da obra.

Em outro texto é a partir da idéia de velharia que Ana Cristina demonstra sua irritação com brilhantismos e seduções. No caso, são o prefácio e a apresentação de um livro de contos de Valdomiro Silveira que, sem piedade, põe abaixo em crítica às posturas conservadoras assumidas. A importância dada novamente a Mário de Andrade serve para ajudar "a nos desvencilhar da já velha noção de gênio e da individualidade isolada do artista que súbito desponta com toda a sua glória" (CESAR, 1999a, p.156) e derrubar idéias vinculadas por vozes de apresentadores e intelectuais. De outra feita, fazendo crítica positiva a alguns poetas, cita um poema de Wally Salomão (*Fim da febre/ de/ prêmios e pensões/ dum/ poeta sem/ llaauurreeaass*), então na época, Wally Sailormoon, como exemplo de boa intervenção poética:

> O poeta se coloca aqui como um grande batalhador: investe contra a ordem do cotidiano, os laços de família, a tradição religiosa e os pais culturais. Recusa a hierarquização do poder literário, a atitude "de gabinete", simbolizada aqui pela repetição de fonemas na palavra que conota as premiações e glórias literárias: as "llaauureeaass".
>
> (Fragmento 34: Trecho do texto *Literatura marginal e o comportamento desviante*, 1979)

Essa passagem foi retirada do texto que, segundo os editores de *Escritos no Rio*, é parte de um trabalho de fim de curso da autora já na época em que fazia o mestrado no Rio de

Janeiro, no final da década de 1970. Alguns termos escolhidos estão enfatizando claramente sua posição: *investir* e *recusar* adquirem acepção positiva ao lado do elogio de *grande batalhador*. Vale notar, como rápida observação, que o verbo *recusar* é facilmente encontrado nos ensaios da autora. Enfim, recusa mesmo o que vem pronto e conservado. A questão está em problematizar ou, utilizando uma palavra em moda na época, em *politizar* a situação. E se o lugar especial dos escritores é conservado por um jogo de concessão de prestígios, determinado pela opinião dos já prestigiados, sejam outros escritores, acadêmicos, jornalistas ou qualquer intelectual de renome, parece que cabe à postura de Ana Cristina Cesar maldizer o que ela chama de vida literária:

> que é a coisa mais chata e perigosa que existe: os encontros em noites de autógrafos, "o que você tem escrito, já publicou", as intermináveis polêmicas sobre a antologia, a inclusão num grupo de "escritores" (boto entre aspas para dar a entender que se trata daquela aura que o artista se atribui, é tão fácil cair nisto).
>
> (Fragmento 35: Trecho de carta de 22 de agosto de 1976, in: *Correspondência Incompleta*, p.122)

2. Quem consagra quem?

Se a questão é não aceitar posições sedimentadas ou auto-atribuídas, como no trecho da carta transcrito acima, o assunto em torno do reconhecimento do autor gera as mais diversas reflexões. Nesse contínuo combate a discursos e posturas conservadoras que atravessam muitos textos, o que surge com reiterada força parece ser uma tentativa de elaborar o conceito de autoridade no campo da legitimação do escritor e pensar a força que a indústria cultural teria sobre a legitimação dos jovens escritores. O fato de estar em posição de jovem escritora e, portanto, de candidata a um lugar de prestígio no circuito literário, não impede que pergunte sobre a consagração de maneira enfática.

No texto citado há pouco, "De suspensório e dentadura", uma das contradições citadas por ela é a presença de Antonio Houaiss em um livro que se apresenta como alternativa a uma literatura de *suspensório e dentadura*, como declara o autor Abel Silva. Implacável é seu comentário abaixo:

> Aqui cabem algumas perguntas: qual será a função de prefácio tão acadêmico num livro tão moderno e infrator de normas? Quem ou o que legitima como "mestre" um

> jovem contista? Por que buscar essa legitimação nas palavras do professoral Antônio Houaiss, um crítico de "suspensório e dentadura"? Abel Silva se diz a favor de uma nova literatura que constitua uma alternativa tanto à literatura estabelecida quanto à literatura marginal. Gostaria muito justamente de criar com o público uma relação "em termos mais amplos, mais profissionais". Antonio Houaiss seria um mediador necessário para vitalizar a relação?
>
> (Fragmento 36: Trecho do texto *De suspensório e dentadura*, 1977)

A busca da legitimação pelo próprio escritor ao escolher um prefaciador acadêmico e tradicional encontra uma reação exasperada por parte de Ana Cristina. O questionamento parte logo para entender qual a *função* do prefácio e o porquê da paradoxal escolha. Ela ironicamente menciona que somente nas últimas linhas do prefácio é que Houaiss irá citar o nome do autor, utilizando todo o texto para tecer considerações sobre a teoria do conto e, bem no fim, qualificar o escritor como mestre. A discrepância entre o que o autor diz propor e o valor que o prefaciador agregaria à obra é que ela entende como contradição. O nome de Houaiss estaria funcionando como um catalisador de vendas, ajudando a atrair leitores, mesmo que não haja coerência entre o livro e o prefácio.

Aqui, abrimos uma ponderação sobre o modo como foram postas as coisas. Nas entrelinhas, ela acaba por sugerir a idéia de que, se o prefaciador fosse corretamente escolhido, de acordo com o que ela enxerga como tendência da obra, a validação dessa estaria ao menos justificada, pois não haveria contradições. Isto é, ela parece inclinar-se à idéia da impossibilidade de estar fora desse circuito de rótulos e consagrações, mesmo quando se tenta estar fora do mercado, por exemplo por vias de edição alternativa. A sustentação de algumas obras de sua preferência, no decorrer dos ensaios, é exemplo desse esquema de rotulação, e demonstra uma postura de adoção de imparcialidade como crítica. Talvez essa idéia subtendida aqui da difícil relação com a legitimação coadune com o seu posicionamento, de certa maneira, ambivalente em relação ao cânone literário, à consagração e à sua própria imagem. Ou seja, a simultaneidade em repelir e aceitar.

Já no texto "O poeta fora da república: o escritor e o mercado" a questão da autoridade mostra-se explícita:

> A autoridade do texto é legitimada por instituições, universidades, suplementos, entrevistas, mas é uma autoridade bastarda, um poder nominal.
>
> (Fragmento 37: Trecho do texto *O poeta fora da república*, 1977)

A autoridade é sobretudo um problema porque é de caráter indeterminado, é para ela uma *autoridade bastarda*. Além disso, ela também denomina esse poder como um *poder nominal*, que nos remete a algo fabulado, supostamente tornado real. Esse poder do qual fala nos reporta a outros poderes que então lançavam mão da arbitrariedade para manutenção do estado de exceção. À situação autoritária enraizada na política somavam-se aquelas dispostas em outros grupos; é a idéia do autoritarismo socialmente implantado sobre o qual já discorremos[34]. Ao talhar assim uma idéia de legitimação ilegítima, sublinha atitudes que não compreende como prática que valoriza, mais ainda quando as questões passam pela ratificação do discurso hegemônico e do mercado de consumo.

Enfim, a idéia a que se chega é que o mercado das editoras tende a ser visto por ela como uma autoridade nominal, como também a universidade, a mídia e suas ramificações. Uma autoridade que funcionaria como um dos mecanismos da indústria cultural, já que lida com a literatura como mercadoria, principalmente no caso em que as edições e o nome do autor valem mais que a obra em si. E por ser assim é que os escritores deveriam, segundo ela, tentar entender como se está inserido no funcionamento do mercado, já que afinal toda literatura acaba sendo também mercadoria e o autor também produto.

Esse assunto, bem em voga naquele período, nos remete ao pensamento de Adorno e Horkheimer, que por volta da década de 1960 dedicaram um capítulo do livro *Dialética do Esclarecimento* às reflexões sobre a cultura de massa. O termo *indústria cultural* foi cunhado por eles para explicar o fenômeno da cultura como mercadoria. A arte feita para diversão e entretenimento, em que a produção em série e a imitação são artifícios para manter os indivíduos conformados e submissos ao sistema dominante. Tentativas para combater essa indústria dependem, em primeiro lugar, da revelação do "caráter de mercadoria da cultura contemporânea", pois a autonomia total da arte não existe, o que existe de fato é a possibilidade de criar tensões entre a arte e a mercadoria que possam promover a reflexão crítica no indivíduo (SELIGMANN, 2003, p. 72).

A visão de Ana Cristina passa pela consciência do caráter de mercadoria da literatura e pela crença na possibilidade de gerar uma tensão dentro do mercado. Ao mesmo tempo entende que as vias que buscam alternativas podem ser eclipsadas pelo mercado e acabar por abastecer a indústria cultural. Assim, de posse dessas premissas, no texto "O poeta fora da república" é feito um levantamento de situações que então na época se vivenciavam. Há explicação sobre algumas propostas que então circulavam, como a união de escritores em

[34] Discutido por PINHEIRO (1991).

cooperativas, para viabilizar a edição de obras e os seus lançamentos, a sindicalização da classe em busca de reivindicações trabalhistas e a proposta de edição independente.

Uma das vias alternativas abordadas que merece destaque em sua reflexão é a produção editorial marginal, pensada pela perspectiva de uma possível resistência às leis mercadológicas. A obtenção ou não de resultados efetivos como prática resistente e a consciência do escritor mediante essa função são colocadas em reflexão como tentativa de entender a atividade literária como meio de ação. Ela se dedica, assim, a expor algumas tensões que envolvem o escritor e o mercado e que estavam em debate.

É na última parte desse texto, que possui como subtítulo "Opção marginal", que ela enfatiza essa produção, vista como uma alternativa mais forte que as cooperativas de escritores, que então estavam surgindo, e longe das questões sindicais. Apresenta a opção marginal como tendo *duas faces*: como trampolim para o selo comercial ou como opção para recuperar o contato com o público. Apesar de construir o texto com base nessa dicotomia, remete a uma terceira opção: *a emergência da edição marginal como escolha mais consciente*. Sua percepção de *consciente* se relaciona, ao que parece, à proximidade dessa tendência às suas próprias preferências.

Algumas decisões formais apontam para a trilha que segue. A primeira face é descrita como uma situação passageira, em que a opção marginal não é vista como um fim, mas sim como um projeto que abra outras portas. No entanto, para mencionar esse possível objetivo secreto dos escritores, ela toma uma sintaxe bastante cautelosa. Os verbos utilizados estão no tempo do futuro do pretérito e no pretérito imperfeito do subjuntivo, em um afastamento do seu próprio argumento e, com precaução, condiciona o comentário ainda mais com o advérbio *talvez*: *constituiria passagem provisória do autor desconhecido, que secretamente talvez desejasse o selo da boa editora, a distribuição mais ampla e os olhares da instituição*.(CESAR, 1999a, p. 200). Tendo discorrido sobre isso em algumas linhas, passa para a segunda face, essa sim explicada no presente do indicativo, em uma ação direta, em que diz ser esta a face decidida a formar um *circuito paralelo* de produção. No dobro de linhas que à primeira foi concedida, Ana Cristina já se põe em ritmo mais efusivo. Colocadas então as duas facetas em construções formais divergentes, passa àquela terceira que não havia mencionado, que se inicia com o reforço do conector *mas*, produzindo como resultado a ênfase no enunciado introduzido pelo operador argumentativo:

> Mas o que se percebe é a emergência da edição marginal como escolha mais consciente. Francisco Alvim, poeta maduro e com suficiente respaldo para ser

> publicado em editora, vê no entanto na opção marginal maior significado político. Esse significado parece se concentrar não só na intervenção direta do escritor no processo global da produção da obra (...), mas também num descompromisso com o sistema de consagração no campo cultural.
>
> (Fragmento 38: Trecho do texto *O poeta fora da república*, 1977)

A não pontuação desse argumento também como face pode nos remeter a uma velada aprovação, já que ela decidiu por apresentar essa questão acima da dicotomia anterior e no último enunciado, fechando a questão. Nesta ocasião, é ela que se utiliza da autoridade de um escritor, devidamente adjetivado no texto (*poeta maduro e com suficiente respaldo*), para apresentar essa outra posição. Tal significação buscada em Francisco Alvim apresenta-se em duas características principais encadeadas pelos operadores *não só...mas também*, reforçando os dois argumentos para a mesma conclusão. E evidentemente ressaltando o *descompromisso com o sistema de consagração*. Deste modo, o sistema de consagração e o culto do estrelato são vistos como um conceito autoritário, quando segundo ela revestem a obra de artifícios de consumo, e especialmente problemáticos porque envolvem o leitor nesse sistema.

3. Consciência e vontade

Segundo Antonio Candido (2000, p.177), "as atitudes intelectuais têm mais ou menos significação segundo o tempo em que se inscrevem". Remetendo-se a Mário de Andrade diz que o artista

> adquire uma atitude em face à vida, porque é uma pessoa humana consciente ante os valores que cria e graças aos quais organiza uma conduta que lhe permite – seja integrar-se harmoniosamente no seu grupo, seja apresentar-se frente a este numa atitude inconformada, de quem propõe contra uma aparência social fictícia, apodrecente, as profundas aspirações grupais (CANDIDO, 2000, p.179).

Talvez as atitudes literárias não fossem ainda assim tão definidas para Ana Cristina, quanto às vezes tenta mostrar em alguns pontos de seus ensaios. É o que percebemos em algumas oscilações, especialmente quando o assunto se encaminha para um tipo de

inconformidade pessoal, a ansiedade do indivíduo intelectual em formação. Verifica-se que a dúvida é um procedimento crítico presente em seus textos, com recorrente estado de desconfiança, porém, como temos visto, isso não acontece somente quando levanta suspeita sobre a idéia alheia. A hesitação sobre o seu próprio lugar se mostra em muitos casos, e fica em evidência quando o assunto é posicionamento e estabelecimento de certos valores e atitudes. Postar-se em face à vida não é algo que aconteça sem sofrimento e nem mesmo algo que rapidamente se construa. Mas parece que a tendência à hiperbolização da dúvida termina por causar uma angústia intensa.

Este trecho transcrito abaixo faz parte da carta enviada a Maria Cecília Londres em junho de 1976, em que Ana Cristina Cesar questiona, dentre outras coisas, sua vida profissional:

> Estou descobrindo e amando o Benjamim. Devorei este fim de semana no sítio o *Essais sur Bertold Brecht*, que tem um ensaio fundamental, que me virou a cabeça – *L'auteur comme producteur*, conheces? É incrível que NUNCA (a não ser com a Heidrum) eu li Benjamin na PUC. Nem nenhum de Frankfurt (exceção outra vez para Heidrun – pro curso de vocês). Fiquei também muito impressionada com a firmeza, a clareza política de Benjamim. Entrevi que a lucidez e a militância política dão um sentido global às coisas que se faz. A análise literária (e, pensando em Brecht, a própria prática da literatura) fica uma atividade viva, combativa, ligada ao mundo, porra! Tão distante de tudo que eu já fiz e faço, onde as atividades estão *apart*, soltas (e aqui o termo despedaçado não fica mais tão forte – a palavra alienação acorda). A qualidade de vida fica baixa sem essa razão política. Eu nem me atrevo a encucar muito o assunto porque sei que a minha cabeça não comporta militância nenhuma no momento. Teve época em que eu acreditava que era só querer, era só se plantar numa certa posição política e pronto. Brecht: o importante não são as opiniões de um homem mas o que as suas opiniões fazem dele. Teve época que eu piamente acreditei que bastava ter opiniões de esquerda para ser de esquerda. A ideologia vinha primeiro. É a política alucinatória. Assim como a crença análoga de que basta acreditar-se gênio, fazer cara de gênio e ser 1ª aluna para ser um gênio. Meu Deus, como é ridículo. Como eu me julgava sapiente. Antonio Candido? Ah, que isso... Como recuperar a humildade sem cair na inferioridade? E como recuperar as pessoas que eu pisei nessa cavalgada das valquírias?
>
> (Fragmento 39: Trecho de carta de 21 de junho de 1976,
> in: *Correspondência Incompleta*, p.114-115)

Na carta cita o ensaio *L'auteur comme producteur*, de Walter Benjamin, contido no livro *Essais sur Bertold Brecht*, que acabara de ler dias antes da escrita e, a partir desse ponto, remonta, ao longo da carta, um breve histórico de leituras não realizadas no período da graduação em Letras avaliando rigorosamente sua formação. Em seguida, faz uma dura autocrítica do seu trabalho pela via do engajamento político, partindo de Brecht para questionar a sua produção literária e lamentar a falta de relação entre a sua literatura e a militância política. No restante da carta, tende a desenvolver outros aspectos referentes ao que ela mesma chama de sua *neurose*.

Este encadeamento apresentado deixa à mostra que o desfiar de assuntos relacionados à formação do universitário acabou por despertar em Ana Cristina Cesar um questionamento muito severo sobre sua própria condição intelectual. Constata que a sabedoria que ela julgava ter se mostrou estremecida frente ao descobrimento de novas teorias. A hipótese que consideramos é a de que Ana Cristina, em sua autocrítica e conseqüente queixa sobre sua relação com a literatura, vinculou o fato de a sua produção literária ser *apart*, *solta*, *alienada* à sua formação acadêmica. O estranhamento causado pela verificação da distância entre o Estruturalismo, abordagem representada, em outro trecho dessa carta, com a menção a Lévi-Strauss, e Walter Benjamin e Antônio Candido, não estudados na faculdade, resultou em uma certa conscientização sobre sua relação com a literatura, no tocante ao desafio que teria que percorrer para aproximar questões literárias de questões políticas.

No entanto, essa reflexão aparece na carta em movimentos conflituosos que estão manifestos em passagens como *minha cabeça não comporta militância nenhuma no momento* ou *a qualidade de vida fica baixa sem essa razão política*. Isto é, mostra-se latente o valor dado por ela a essa literatura empenhada, sua vontade de envolver a política em sua atividade literária, mas ao mesmo tempo uma impossibilidade pessoal momentânea, causada por questões intrínsecas a ela. Essa dificuldade vivida entre o querer e o poder, ou seja, entre o desejo de conduzir suas questões benjaminianamente e o que de fato consegue comportar psiquicamente naquele momento, não se mostra equacionada na carta, em vez disso, a angústia de sua escrita transparece no encadeamento sintático, ora com afirmações, ora com questionamentos, na maioria das vezes em intercalações entre o que diz valorizar e o que diz realmente produzir.

A constatação da distância entre o que para ela se revelava através da leitura e a situação em que ela se via trabalhando e produzindo fica evidenciada em partes expressas na carta: *De vez em quando fico abismada com essa velha situação, especialmente ao ler*

textos nunca mencionados na faculdade e que me parecem fundamentais. A *velha situação* parece ser o momento vivido na universidade, que desde os anos 60, vinha sendo combalida e "experimentando os efeitos da 'limpeza' promovida pelo regime 68/69, em que torna-se um território apático e atônito, praticamente interditado à discussão da realidade do país", como observa Heloísa Buarque de Hollanda (1979, p. 25). E quando diz textos fundamentais, sem dúvida ela está incluindo o de Walter Benjamin, que discute a posição ocupada pelo produtor nas relações de produção social.

A consciência de Ana Cristina Cesar no que respeita à relação entre a universidade e o Estado repressor, discutida anteriormente no texto "Os professores contra a parede", transfere-se nesta carta, escrita meses depois, para uma reflexão sobre sua formação individual. É um movimento que a desloca da consciência sobre as relações sociais para uma busca da autoconsciência individual. O dispositivo parece ser as idéias de Benjamin e as reflexões de Brecht, que a fazem voltar o olhar para sua produção e para o seu desenvolvimento em um país marcado por anos de fechamento e endurecimento político.

Considerando as questões de Benjamin e Brecht, Ana Cristina Cesar se volta agressivamente para o próprio trabalho. Em um primeiro momento o tom utilizado é forte. Brecht é o modelo de afinidade entre tendência política e qualidade literária, como queria Benjamin; há palavras que remetem à ação como *viva*, *combativa*, *ligada*; há também o uso do vocábulo *porra*, aproximando-se de uma linguagem explosiva, em um tom exclamativo e indignado. Em seguida, imprime no texto um tom melancólico: os vocábulos vão tenuamente se enfraquecendo: *distante*, *soltas*, *despedaçado*, fragmentos de um discurso que revela uma Ana Cristina Cesar que se queria forte, militante e, no entanto, se enxerga frágil e alienada.

Duramente rígida consigo mesma, Ana Cristina se reconhece no texto de Benjamin, entretanto, em um movimento contrário ao que parecia estar fazendo até ali, digamos, de apropriação do texto em função de um movimento de superação, ela se detém para afirmar sua incapacidade militante. A ambivalência faz com que, no período seguinte, ela retome questionamentos que parecem se dirigir para a busca de uma solução e para uma tentativa de rever atitudes passadas, tentando abandonar o narcisismo. Relata, melancolicamente, seu posicionamento pessoal político assumido e ironiza a atitude dogmática: *era só se plantar numa posição política e pronto*.

Da intensidade reflexiva em que se encontra, encaminha-se para uma crítica à sua postura como aluna. E por esse prisma é que conjecturamos que a aproximação feita através

da analogia entre sua postura política e sua postura acadêmica, é que resultou em uma conscientização de que a formação acadêmica não privilegiava o pensamento crítico, a reflexão e o questionamento, mas sim a reprodução de teorias, como vimos, em sua maioria, de cunho estruturalista. E, ainda mais profundamente, as indagações se voltaram para sua postura pessoal arrogante quando, segundo ela, se postava como gênio. Compara-se às deidades mitológicas Valquírias, que eram jovens belas e virgens, guerreiras fortes, conhecidas como aquelas que escolhem os que serão mortos, ou seja, uma auto-imagem impiedosa, e um tanto narcisista, destinada a escolher e a eleger.

O questionamento passa em torno da pergunta de como agir a partir daquele momento se ela então sabia que o percurso ainda estava por ser percorrido. Ou seja, sinaliza ter entendido e reconhecido sua própria formação tradicional, dentro dos moldes universitários de então, diferente do que anteriormente acreditava. A reflexão conjunta sobre a literatura e a sociedade ainda precisava ser pensada e posta em prática por ela. Essa carta é longa e, ao que parece, escrita em duas partes. Concluído o movimento acima, ela a retoma no dia posterior, com divagações sobre filmes vistos e outros assuntos, incluindo um coquetel de que participou como escritora, que aqui nos interessa. Nessa ocasião, ela volta a questionar sua postura, mas agora não mais se postando como aluna, e sim como escritora:

> Também não vejo sentido na (minha) produção poética. Parece que tem unicamente a finalidade de me autopromover. Isso doeu nesse coquetel, quando justamente me senti procurada não pelo valor dos textos, mas pelo nome da capa.(...) Brecht também me vira a cabeça: ele pensava politicamente a sua produção, vinculava-a à sociedade. Não se tratava de uma expressão narcisista.
>
> (Fragmento 40: Trecho de carta de 22 de junho de 1976,
> in: *Correspondência Incompleta*, p.120)

A identificação se aproxima agora mais de Brecht, todavia, partindo da leitura de Walter Benjamin sobre o autor. Seu questionamento continua pondo em questão sua posição supostamente alienada e o posicionamento individualista e narcisista. Deixa transparecer novamente um olhar muito rigoroso sobre seu lugar, uma vez que vê em sua postura uma atitude autopromocional, repreendendo-se quando diz que *tem unicamente* essa *finalidade*. Há uma nítida auto-identificação de Ana Cristina com o intelectual citado por Benjamin, que se expõe apenas no nível da opinião e não como agente transformador do sistema, como escreve em: *acreditei que bastava ter opiniões de esquerda para ser de esquerda*. Concomitante, aparece o relato em tom melancólico, dando a impressão de que não há

saída, não há resolução para essa questão. É como se a imagem que tem de sua postura e de suas atitudes naquele momento não fossem vistas como partes de um processo de formação do indivíduo, o que comumente gera uma extrema ansiedade. Arriscamos a dizer que esse é, de modo geral, o tom utilizado por Ana Cristina Cesar em suas correspondências desse período, acentuando um aspecto angustiante e melancólico.

4. Um lugar impossível

Consideramos o texto "O autor como produtor" fundamental para o desenvolvimento das reflexões de Ana Cristina Cesar sobre o lugar social do escritor. Portanto, torna-se plausível recuperar alguns pontos desenvolvidos nesse ensaio por Walter Benjamin, mesmo que a desordem intencional do texto torne o nosso propósito de resumi-lo incompatível com o pensamento assistemático do autor. Assim ponderando, escolhemos por recuperar brevemente duas colocações de Benjamin, intrinsecamente ligadas, pois essas têm um significado importante no interior da obra crítica de Ana Cristina. São elas: a relação estabelecida entre tendência e qualidade, circundada pela reflexão sobre a forma literária; e a reflexão sobre o intelectual, pensado em sua função social.

No texto escrito, em 1934, para uma conferência sobre o fascismo, Benjamin discute a necessidade de se pôr em pauta a reflexão sobre a posição do autor dentro da sociedade capitalista, com o intuito de pensar um caminho para um trabalho realmente revolucionário. O alinhamento da tendência política correta com a qualidade literária da obra é o resultado sugerido por Benjamin, pois possibilita a condução da obra de forma que ela atue como modificadora das relações de produção e ao mesmo tempo guarde em si o valor artístico que permite percebê-la como obra de arte. A possibilidade de concretização dessa relação de maneira efetiva está relacionada, por sua vez, à manipulação consciente da forma do objeto, que deve estar em coerência com as transformações técnicas daquele momento.

O desenvolvimento da imprensa dispôs o jornal em um lugar de destaque, o que é utilizado por Benjamin como exemplo de um espaço de transformação que propiciou a fusão de formas. Gêneros tradicionais como o romance, tragédias, grandes epopéias, ou outras formas que antes ocupavam um lugar importante, como o comentário e a tradução, e mesmo a distinção de posições sociais (como entre ensaístas e ficcionistas, investigadores e vulgarizadores, autores e leitores) sofreram modificações com o processo de fusão de

formas verificado por Benjamin naquele momento (BENJAMIN, 1994, p.125). A partir dessa nova situação, o autor afirma a necessidade de o escritor repensar sua técnica literária, mesmo que a ambivalente posição do jornal – entre estar sob o domínio do Estado e ser o principal arsenal técnico do escritor – dificulte se reposicionar com clareza. Ao repensar e refuncionalizar sua obra, conceito esse criado por Brecht "para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na libertação dos meios de produção, a serviço da luta de classes" (BENJAMIN, 1994, p.127), o escritor estaria trabalhando de modo a que realmente imprimisse modificações nas relações de produção e não somente reabastecesse o mercado.

Na visão de Benjamin, o mercado consegue absorver obras que tragam temas ou aparência revolucionários e transformá-los em produtos de consumo sem que isso afete a engrenagem do sistema, o exemplo utilizado é a fotografia, que pode transformar a miséria, mostrada nas fotos, em consumo. Benjamin afirma que "uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda não exerceu outra função social que a de extrair da situação política novos efeitos, para entreter o público" (BENJAMIN, 1994, p.128). Em conseqüência dessa complexa organização estabelecida, o intelectual coaduna com o discurso do mercado quando rotiniza sua técnica e se acomoda em uma condição de reprodutor que abastece o mercado. Por isso, o apelo de Benjamin ao intelectual é que esse reflita sobre sua posição no processo produtivo e tenha consciência de que escrever tem um sentido de colocar no mercado obras, não somente como propósito de produto, mas que desempenhem uma função modelar, que colaborem com a orientação de outros escritores e que ajudem a "transformar em colaboradores os leitores ou espectadores" (BENJAMIN, 1994, p.132).

Firmadas as questões, passamos a averiguar o diálogo estabelecido por Ana Cristina com "O autor como produtor". A conversa com Benjamin encontra-se explicitada no texto "Malditos Marginais Hereges", que já analisamos anteriormente, escrito para a revista *Beijo* em novembro de 1977, mas também pode ser percebida em outros textos e em cartas escritas no mesmo período. Retomando rapidamente o texto, na parte inicial ela faz referência a um artigo de João Antonio sobre um desconhecido, porém premiado autor, Murilo de Carvalho. Ao comentar a matéria, Ana Cristina ressalta o tom piedoso escolhido, em que o escritor é colocado em um lugar miserável, tentando retratar a realidade brasileira, em uma intenção de se relacionar com as classes populares. Enfatiza que no artigo a *miséria do autor* é aliada ao *miserê cultural* e assim à *literatura da miséria*, em uma tentativa de construção de identidade

entre o escritor e o povo, em que a mão-de-obra do povo é igual à mão-de-obra do autor: alienada e sem valor. Em tom extremamente irônico, Ana Cristina coloca que tal identidade de classe entre o povo e o escritor se dá na *solidariedade a esse tipo perseguido, que certamente será solidário aos perseguidos da terra*, ratificando qualquer literatura ruim, já que a culpa seria transferida para fatores contingentes.

Com um corte abrupto, introduz a crítica à coletânea de contos *Malditos Escritores!*, objeto principal do artigo. Deste ponto em diante, o texto vai avançando com o intento de desmontar o produto em questão, de maneira a revelar intenções dissimuladas pela construção gráfica e textual da antologia. Segundo Ana Cristina, as contradições são ocultas em grande parte pela ajuda da atrativa edição, já que a combinação é feita com o propósito de vender a mercadoria ao leitor, como que para *garantir a receptividade numa fatia do mercado*. Ao desconstruir a imagem gráfica da edição, ela tenta conduzir aos pontos textuais que para ela poderiam passar despercebidos ao leitor. E os dois pontos que mais nos interessam são suas colocações sobre a forma literária dos textos da antologia e sobre a função do escritor.

O deciframento que vai promovendo sobre a posição do escritor na apresentação da antologia é construído a partir da menção a essas colocações, que têm como primeira intenção velada, segundo ela, a identificação do escritor como o povo, conforme relatamos acima. Uma vez identificado, porque sofre como o povo, como oprimido, o escritor é alçado à posição de herói. Em um segundo momento é identificado ao maldito, porque protesta, para logo em seguida tornar-se bendito porque faz o povo pensar, assumindo agora uma relação pedagógica com o povo, o que em somatória resulta, de acordo com sua conclusão, em que o escritor é posto como *simultaneamente povo e pai do povo*. A questão do escritor é tocada pelo viés da literatura realista, também denominado nesse contexto como um *realismo populista*, que ela aponta como conseqüência da falta de consciência do intelectual que não *consegue repensar sua técnica, seu poder se dizer* e acaba por reabastecer o mercado. Ela destaca a quantidade de 25 mil exemplares vendidos focalizando a simpatia conquistada pelo rótulo de produto perseguido e pela adjetivação maldita dos escritores. E finalmente, toda essa discussão promovida vai desaguar no questionamento sobre o lugar do intelectual, pondo em pauta os antagonismos que circundam esse tema.

A apropriação do texto de Benjamin feita por Ana Cristina é percebida em passagens inteiras, tanto na paráfrase que faz do autor ou, em algumas partes, na tradução direta da edição, provavelmente lida em francês, quanto no nível dos conceitos utilizados para promover esse tipo de deciframento. Para clarear ainda mais as conexões que estamos

sugerindo, nos ateremos especificamente à crítica construída com a assimilação dos conceitos benjaminianos que vemos em relação à forma. A técnica literária da qual nos fala Benjamin é concretizada por Ana Cristina na análise dos contos da antologia, realçando negativamente as "histórias diretas, sem golpes de estilo ou "ismos"(...); refletem um mundo visto sem deformação; reproduzem realidades incômodas e violentas, são retratos absolutamente verdadeiros" (CESAR, 1999a, p. 205-206). Enfim, o chamado projeto realista é criticado por prestar um serviço à manutenção do estado de opressão social:

> O intelectual de esquerda ainda é o sujeito que tem idéias, opiniões, inclinações revolucionárias, mas que não consegue repensar revolucionariamente o próprio trabalho: sua relação com os meios de produção intelectual, sua técnica, seu poder de dizer. O escritor se vê como maldito ao engatar-se no antigo projeto realista, mas não percebe o controle que esse projeto e sua técnica exercem hoje sobre a cabeça das pessoas.
>
> (Fragmento 41: Trecho do texto *Malditos Marginais Hereges*, 1977)

Esse fragmento deixa aparente sua preocupação em estabelecer o lugar do escritor, em chamar para pensar questões que, por estarem tão institucionalizadas, tão inseridas na trama social, fazem com que mesmo os intelectuais ou escritores que acreditam estar contribuindo com uma oposição ao discurso hegemônico, estejam tão ou mais reificados que o alvo que criticam, e por isso acabam por reabastecer o próprio sistema.

Em Walter Benjamin, o princípio da interrupção que consiste em interromper as ações, como exemplo o teatro de Brecht, é conseguido através do procedimento da montagem. Para ele, esta pode ser uma técnica que produz efeitos positivos ao que pretende, porque "combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público" (BENJAMIN, 1994, p.133), com objetivo de tornar os leitores colaboradores. Ou nas palavras de Ana Cristina, que se utiliza desse argumento, como já vimos na análise do texto "Um livro cinematográfico e um filme literário", para explicar o livro *A Festa*, o leitor *vira descobridor de nexos não explícitos da montagem*. Em ambos os casos, a idéia principal é que a literatura contribua para a formação do leitor como agente. E para isso depende que o produtor dessa literatura esteja consciente de suas possibilidades como transformador das relações sociais e ponha em prática suas idéias no âmbito literário. Para Benjamin, a atenção de suas observações impõe-se no sentido de exigir do escritor a reflexão, que o autor possa "refletir sobre sua posição no processo produtivo" (BENJAMIN, 1994, p.134).

Porém, procurar caminhos envolve nesse caso submeter-se a incertas e ambivalentes posições, como vimos colocando desde a parte inicial deste capítulo. Evidentemente, no diálogo com Benjamin, as incertezas se misturam aos questionamentos, e tudo se mescla no texto que se aproxima de uma imagem de avalanche de problematizações entre práticas e crenças:

> Questão de classe: questão de espaço. A classe popular ou classe média são lugares dos quais nos colocamos mais ou menos afastados. Vontade, gosto, opiniões, atitudes, inclinações. "O intelectual deve encontrar seu lugar junto ao proletariado". Mas qual é esse lugar? Junto aonde? Só pode ser o de um protetor ou mecenas ideológico. Um lugar impossível, Benjamim. Porque supõe que o intelectual é desenraizado, que pode sublimar seus interesses e privilégios, sua educação e seu poder de verbalizar, em nome do bem comum. Supõe que as classes são lugares, bons ou maus, para onde nos transportamos, conforme formos melhores ou piores, mais ou menos lúcidos. Em cima, em baixo, do lado, de frente. Situa as brigas fora de nós. O intelectual deve ir às classes populares, lá onde está sua perdida pureza. Religiosa maneira de eliminar relações ambíguas, sentimentos divididos, velhas culpas, práticas sociais contraditórias, mistura em mim de explorado e explorador, conflito entre prática e consciência, consciência e vontade, entre a mão pesada que critico, a minha mão pesada, ironia grossa, didatismo, retórica de jornal. Joga-se para debaixo do tapete questões perigosamente próximas. Quem domina quem? Quem controla quem? Só vale em termos gerais e amplos que a literatura da luta de classes já explicou. O resto é minúcia. A realidade vira um grande esquema em que já estão definidas as prioridades, as contradições primárias, a última instância. Segurar o real. Escapar da multiplicidade dos usos e abusos do poder. A questão volta: Quem controla quem? Quem diz qual é a prioridade de luta? A literatura mais correta? O campo a semear? As plagas virgens?
>
> (Fragmento 42: Trecho do texto *Malditos Marginais Hereges*, 1977)

Agora mais atentos à discussão que foca o intelectual, sem no entanto perder de vista a questão da forma, vamos à interpretação dessa passagem. A primeira sentença estabelece um confronto com o texto de João Antonio que está transcrito logo acima desse fragmento citado, para explicar que a idéia de lugar não se conciliaria com a idéia de classe, como querem alguns, já que a classe social não é um espaço real para onde se pode deslocar. Retoma então o diálogo com Benjamin. Ela se vê em um impasse de cumplicidade com as idéias de Benjamin e demonstra isso textualmente ao se utilizar de um trecho entre aspas *"O intelectual deve encontrar seu lugar junto ao proletariado"*, seguido de inúmeras

interrogações, para em seguida sentenciar: *Um lugar impossível, Benjamim*. Voltando a *O autor como produtor*, vamos encontrar o trecho transcrito por Ana Cristina como um diálogo que Benjamin estabelece com Döblin no intuito de rebater as idéias desse (BENJAMIN, 1994, p.127), para colocar a dificuldade em que o escritor se encontra frente a esse problema. Somos levados à interpretação desse trecho como um problema que revela a ela uma aporia: afinal, que lugar é esse?

O fato é que a confusão que reside nesse modo de colocar as coisas não afeta a posição da autora de que é impossível destituir-se de valores e julgamentos formados em parte pela experiência social vivida. E, além disso, deixa claro sua posição de que colocar a literatura em função de uma luta dualista, entre opressores e oprimidos, e o intelectual como dispositivo que serviria para orientar as massas populares é crença de uma esquerda em que não acredita. Afinal, quem é a autoridade é a pergunta que perpassa as questões relacionadas ao escritor. Mas, enfim, a questão intriga e persiste:

> Outro dia teve um encontro (pacato) de poetas na Casa do Estudante, onde esse pessoal[35] foi imprensado pelos poetas fudidos, mulatos, do subúrbio, que esses sim se consideram verdadeiros opositores do regime, tanto no verso como na posição de classe. Criou-se desconfortável contradição: poetas de Ipanema x poetas do subúrbio. Quem não se incluía tentava segurar a discussão, que se perdia em agressões.
>
> (Fragmento 43: Trecho de carta de 14 de maio de 1976,
> in: *Correspondência Incompleta*, p.98)

Essas questões acerca do função do intelectual como transformador das relações de produção estão refletidas desde o questionamento direto de textos até a visão da autora diante desses choques entre grupos. É perceptível como Ana Cristina se coloca nessa carta apenas como espectadora, sem se vincular a nenhum dos dois pólos em questão; não há nenhuma auto-referência na passagem acima, como se apenas mostrasse impasses. Já no âmbito de sua prática literária é possível estabelecer algumas tentativas de inserção. De forma mais observável está o hibridismo de gêneros, quando falamos de sua poética. Talvez inquietações suscitadas ao longo de sua trajetória que acabaram se aproximando das relações formais propostas por Walter Benjamin como técnica literária consciente – esta talvez a última hipótese que propomos, junto àquelas outras a que nos referimos na parte II:

---

[35] Referindo-se ao Grupo Nuvem Cigana. (CESAR, 1999c, p.98)

PS: Será que isso funciona como literatura? Alguém que não soubesse quem eu sou, não me conhecesse, acharia mesmo interessante? Esquisito. A lit. parece ser um lugar de dizer COM OUSADIA que eu não teria "na vida real". O foco em 3ª e o discurso indireto livre aparecessem como perigosos artifícios. Não sei, isso me confunde. Mas por outro lado é tão mais interessante que o "belo em si" de certos poemas... A solução que vejo: é uma forma ainda híbrida.

(Fragmento 44: Trecho de carta, sem data,
in: *Correspondência Incompleta*, p.186)

Algumas considerações finais

No mesmo período em que investe sua crítica contra as violências institucionais da universidade, no texto “Os professores contra a parede”, reprovando todo tipo de ação autoritária contra as linhas de pensamento crítico, Ana Cristina Cesar executa uma ação em nível intelectual defendendo, por meio do juízo de gosto, obras literárias com embasamento nas teorias críticas que a academia não difundia. Essa tendência marca fortemente os textos que foram escritos entre 1975 e 1977 e mostra esse combate ao discurso autoritário a partir de uma maneira peculiar de enfrentar as questões, como deslindadora de textos, em busca de uma idéia subliminar.

A valorização estética das características apresentadas nas obras, então transformadas em qualidades, coloca em questão o papel do escritor, e principalmente o seu próprio olhar sobre a função da crítica. Fazer política estava, ao que parece, relacionado também à idéia de fazer crítica de modo consciente, em que os critérios de julgamento da produção pudessem coadunar com a participação ativa das manifestações de descontentamento ao cerceamento da liberdade de expressão. Essa seria sua maneira de tratar a cultura como fonte para a possibilidade de autonomia das opiniões e ações do sujeito. Sua militância acontece nessa busca de consciência crítica cultural, com uma visão de literatura inserida na vida cotidiana e vice-versa.

Ao utilizar-se do seu espaço jornalístico para discutir, por exemplo, os livros *Armadilha para Lamartine* e *A Festa*, acentuando as posições políticas que atravessam as escolhas dos escritores, o faz justamente por considerá-los capazes de promover a reflexão dos antagonismos brasileiros em todos os níveis. Ana Cristina faz uma crítica compromissada, sempre atenta ao seu entorno, preocupada com as condições de produção e também com a condição de recepção do leitor, e talvez por isso incorporando em seu próprio texto formalmente algumas das questões que discutiu. Sua escrita afasta-se em muito de formalidades acadêmicas ou mesmo jornalísticas e tem peculiaridades que vimos repetir em muitos dos ensaios, como por exemplo, o uso de recursos da montagem.

Autores como Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, em geral, ainda eram pouco estudados naquele período, meados da década de 1970, mas assim mesmo foram incorporados ao discurso teórico da autora. Enquanto a crítica ao realismo lukacsiano, corrente já mais

prestigiada e adotada, fica perceptível em diversas passagens textuais, em expressões como *crítica às convenções do relato realista*, utilizada no contexto de argumentação em favor da narrativa moderna e em tantas outras passagens sobre a questão do narrador ou a descrença em obras que carregam a idéia de ser um reflexo da realidade. Em uma pontuada crítica à necessidade de alguns críticos criarem hierarquias entre os autores, comenta: "Ora, nem Valdomiro, nem outros escritores regionalistas, nem tampouco Guimarães Rosa 'refletem' o homem do sertão ou a sua linguagem" (CESAR, 1999a, p.156), em que enfatiza a negação do entendimento do texto como reflexo da sociedade. Em sua crítica literária, vimos sua nítida valorização de obras que se afastam do realismo, e evidenciam a fragmentação, a montagem, a atualização dos gêneros.

Todas essas qualidades da obra literária, assim consideradas por Ana Cristina, têm para ela merecimento por provocar no leitor a reflexão, por promover um reposicionamento de forma a tentar torná-lo conscientemente crítico, ou seja, o papel da literatura deve ser forte o suficiente para despertar essa crítica. Presume-se que para ela o despertar pode se realizar através dos incômodos causados ao leitor e que isso poderia levar a uma consciência crítica necessária a uma experiência de vida desatada da alienação. A nosso ver, por exemplo, sua crítica à narrativa realista está relacionada à crítica às teorias literárias tradicionais, que por sua vez se relacionam à crítica ao autoritarismo das instituições, que por seu turno são um microssistema do sistema autoritário implantado no Brasil.

A preocupação social se acentua talvez principalmente por sua produção artística acontecer durante um período de exceção. Em vários ensaios não há nenhuma menção direta ao regime ditatorial, somente sentenças alusivas, como: "maneira mais eficaz e conseqüente de narrar uma matéria eminentemente política e atual" ou "como disse da maior atualidade política" (CESAR, 1999a, p.176-179), entre outras. De fato, o jornal *Opinião*, para o qual escreve vários dos ensaios, estava sob censura prévia desde 1973 e ficaria até o seu último número. No entanto, isso não impede que as preocupações de Ana Cristina a respeito da politização das teorias, das idéias e da literatura sejam formuladas a partir de um olhar sobre o autoritarismo e apresentadas sutilmente diluídas em meio às observações gerais das obras. Isso também acontece nos textos divulgados em outros meios.

Por outra entrada crítica, há sua preocupação em se aproximar de etapas do processo produtivo do livro, quando a vimos em aproximação com a produção editorial marginal. Pode-se considerar isso como uma valorização da tentativa de diminuir a distância entre autor e leitor, como Benjamin observava com a fusão das técnicas e ao mesmo tempo uma

proposta de interferência no mercado de consumo, pelo viés da transformação da forma física do livro.

Se considerarmos a categoria da refuncionalizacão para pensar a obra, Ana Cristina pode ser entendida como escritora que procurou caminhos para a transformação de formas e instrumentos de produção em conhecimento desalienante. As perguntas que Benjamin formula no ensaio "O autor como produtor": *Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia?* (BENJAMIN, 1994, p.136), talvez tenham servido como instigadoras para a reflexão de Ana Cristina sobre a função do escritor.

No texto "Plataforma para nova geração", Antonio Candido (2002, p. 245) responde à seguinte pergunta: "Mas se me perguntar qual poderia ser, no meu modo de sentir, um rumo a seguir pela mocidade intelectual no terreno das idéias, eu lhe responderei, sem hesitar, que a nossa tarefa máxima deveria ser o combate a todas as formas de pensamento reacionário". Nessa linha de pensamento é que se pode pensar vários trabalhos críticos que foram veiculados nos periódicos brasileiros, desde a época em que Antonio Candido se estabelecia para expressar tal plataforma, por volta dos anos 1940-1950.

A crítica de jornal na imprensa brasileira foi-se desenvolvendo e se firmando como importante lugar de debate. A função da escrita como resistência a antivalores trouxe para o ensaio jornalístico interessados em refletir sobre as conjunturas históricas. No caso particular de Ana Cristina Cesar, em seu trabalho como crítica, coube refletir sobre questões literárias, sobre questões relacionadas ao momento histórico. A inquietude que a guiou parece ter sugerido os caminhos para elaborar as considerações sobre os aspectos da literatura contemporânea e também as escolhas estilísticas do seu próprio texto. Como apontamos no início do trabalho a aporia do lugar em que se vê como escritora a leva aos questionamentos dos mais variados, se colocando todo momento a questão de sua posição e de outros escritores. Essa inquietude persiste até o o último texto da seleção de *Escritos no Rio*, que é um depoimento da autora, no ano de 1983:

> Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa. Então, você sai, você finge, é a questão do fingimento novamente. Aí você sai do âmbito da Verdade, com letra maiúscula. Você saca que ela nem existe, que ela nem pode ser transmitida. Na literatura, então, não existe essa verdade. Então, quando falo isso, eu opto, eu estou declarando, fazendo uma

afirmação de princípios da produção literária. Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até. (...) A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. Falar nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar, falar... para abrir brecha. Se não a gente angustia muito. Não sei.

(Fragmento 45: Trecho do *Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso "Literatura de mulheres no Brasil"*, 1983)

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: ____. *Prismas*. São Paulo: Editora Ática, 1998. (Série Temas, v. 63).

_____ . O Ensaio como forma. In: ____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Espírito crítico).

_____ . Palestra sobre lírica e sociedade. In: ____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Espírito crítico).

_____ . Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Espírito crítico).

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIZ, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÂNGELO, Ivan. *A Festa*. 11.ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

ARRIGUCCI, Davi. Borges ou do conto filosófico. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3.ed. São Paulo: Globo, 2001.

_____ . Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: ____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: ____. *Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ____. *Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

_____. O autor como produtor. In: ____. *Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ____. *Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

_____. Sobre o conceito da História. In: ____. *Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. 12.ed. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. "Narrativa e resistência". In: ____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

BOSI, Viviana. Cinco pontas de uma estrela. *Revista Cult*. São Paulo: Editora Bregantini. n.102, Ano 9, p. 44-49, Maio/2006.

_____ . Orfeu e o gato: Jorge de Lima e Ana Cristina Cesar, uma trajetória de releitura poética. *Revista Remate de Males*. Campinas: UNICAMP, n. 20, p.195-229, 2000.

_____ . O risco do gato. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes Femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

BRANDÃO, Inácio de Loyola. *Zero*. 4.ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

BRITO, Antonio Carlos de. *Não quero prosa*. São Paulo: Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. (Matéria de poesia).

_____ . Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu. *Jornal OPINIÃO*, Rio de Janeiro, n. 160, p.19, nov. 1975.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros (coord.). Projeto Integrado de Pesquisa. *Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC)*. Universidade Federal de Santa Catarina. http://www.cce.ufsc.br/~nelic/index.htm. Acesso em: 01 de agosto, 2007.

CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. *Revista Arte em Revista*. São Paulo: Kairós Editora. n. 1, Ano 1, p.20-26, jan./mar 1979.

_____. Artista e Sociedade. *Revista Literatura e Sociedade*. (São Paulo), n.5, p.177- 181, 2000.

_____. Plataforma da nova geração. In: ____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2002. (Espírito crítico).

_____. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: ____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2002. (Espírito crítico).

CARONE NETTO, Modesto. A montagem. In: ____. *Metáfora e montagem: estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a.

_____ . Escritos no Rio. In: ____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a.

_____ . Escritos na Inglaterra. In: ____.*Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a.

_____ . Literatura não é documento. In: ____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a.

_____ . *A Teus Pés*. São Paulo: Ática, 1999b.

_____ . *Correspondência Incompleta*. Organizado por Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999c.

_____ . *Inéditos e Dispersos*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1999d.

_____ . *Seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Coleção Novas Seletas.

_____ . *Portsmouth Colchester*. São Paulo: Duas Cidades. [S/d].

CHAUI, Marilena. Público, privado, despotismo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. Há alguma teoria com medo da prática? *Jornal OPINIÃO*, Rio de Janeiro, n. 160, p.19, nov. 1975.

DELLASOPPA, Emilio E. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. *Revista USP*, (São Paulo), n.9. p.79-86. Março/Abril/Maio 1991.

DESCARTES, René. *O Discurso do Método*. Versão eletrônica do livro *O Discurso do Método*. Tradução de: Enrico Corvisieri. Créditos da digitalização: membros do grupo de discussão Acrópolis. Homepage do grupo: http://br.egroups.com/group/acropolis/. Disponível: http://fma.if.usp.br/~rivelles/Topicos_historia_fisica_classica/descartes.pdf Acesso em: 29 de maio, 2007.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. *Adorno, arte e educação: negócio da arte como negação*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302003000200010. Acesso em: 25 de agosto, 2006.

FOUCAULT, Michel. Verdade e Poder. In: ____. *Microfísica do poder*. 18.ed. São Paulo: Graal, 2003.

FREITAS FILHO, Armando (org.). *Ana Cristina Cesar: Seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Coleção Novas Seletas.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: ____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____ . Verdade e memória do passado. In: ____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Fragmentação e Conhecimento: notas sobre a crítica literária de Walter Benjamin. *Revista Vínculo*. Montes Claros: UNIMONTES. n. 1, p. 19-32, 2003.

_____ . Ditadura e estética do trauma: exílio e fantasmagoria. In: Francisco José Gomes Correia. (Org.). *O rosto escuro de Narciso. Ensaios sobre literatura e melancolia*. 1 ed. João Pessoa: Idéia, 2004, v. 1, p. 53-62.

HANSEN, João Adolfo. Para falar das flores. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2004.

_____ . Crítica também é política. In: ___. (org.) *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1979.

HOLLANDA, Heloísa Buarque & GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sobre a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

JAMESON, Fredric. A interpretação: A literatura como ato socialmente simbólico. In: ___. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 1992. (Série Temas, v. 31).

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Espírito crítico).

_____. "A poesia em 1970". In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. (Espírito crítico).

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS. Vocabulário de psicanálise. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Madrid: Megazul Endymion, 1994.

LIMA, Luís Costa. Quem tem medo de teoria? *Jornal OPINIÃO*, Rio de Janeiro, n. 159, p.24, nov. 1975.

LIMA, Regina Helena Souza da Cunha. *O desejo na escritura poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 1993.

LOBO, Luiza. A (der)rota na metáfora da navegação. In: ___. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MACIEL, Luis Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MALUFE, Annita Costa. *O texto louco de Ana C.: a poesia que a mídia não leu*. São Paulo, 2003. 123p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Comunicação e Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 2006.

MARQUES, Reinaldo. Poesia e nacionalidade: a construção da diferença. In: MARQUES, Reinaldo & BITTENCOURT, Gilda. *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica/UFMG, 1998.

MARTINS, Luciano. *A "Geração AI-5" e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Primeiros Passos).

MERQUIOR, João Guilherme. "Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira". *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, p.7-19, n.42/43, Jul/Dez 1975.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: O Sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

OLIVEIRA, Francirene Gripp de. "Os Movimentos críticos de Ana Cristina César". *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte. n. 75, p. 21-25, set. 2001. Versão digital localizada sob o código: 18898, em http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/Html/WebSupLit.htm.

OLIVEIRA, Maria & NEHRING, Marta. *15 filhos*. Produção em vídeo VHS, São Paulo, 1997.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, [S/d]. (Primeiros Passos).

_____. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1981.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*, São Paulo, n.9, p.45-56. Março/Abril/Maio 1991.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Editora Record, 2003.

PUIG, Manuel. *Boquinhas pintadas*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

RIAUDEL, Michel. Correspondência secreta. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Battella (orgs.) *Prezado senhor, prezada senhora: estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Les sublimes traductions d'Ana Cristina Cesar. *Revista da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL)*. São Paulo: Editora Humanitas. n. 16, p. 241-264. Jan./jun. 2004.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004. (Série Debates).

_____ . Reflexões sobre o romance moderno. In: ___. *Texto/Contexto I*. 5.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996. (Série Debates).

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. Fratura, Resistência, Paródia: História e estética em três poetas no Brasil ditatorial (Ana C., Polari, Leminski). *Revista Literatura e Autoritarismo*. Rio Grande do Sul: Universidade Federal de Santa Maria. n.6, Julho/Dezembro de 2005.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: ___. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ . O assassinato de Mallarmé. In: ___. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. A historicidade performática da mulher na poética de Ana Cristina Cesar. In: ___. *Prismas: Historicidade da memória*. Rio de Janeiro: Centro de observação do Contemporâneo/ Caetés, 2001-2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: ___. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SELIGMANN-SILVA, M. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003. (Folha Explica).

_____ . *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, Abel. *Açougue das almas*. São Paulo: Ática, 1976.

SILVEIRA, Valdomiro. *Nas serras e nas furnas*. 2.ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1975. (Vera Cruz).

SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine.* Prólogo de Hélio Pellegrino. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. 2.ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____ . *Papéis Colados*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

_____ . *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Edições 70, 1978. (Coleção Signos).

VALERY, Paul. Discurso sobre a história. In: ____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & Blue: segredos de Ana C.*. São Paulo: Annablume, 1998.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, SP : Editora Brasiliense, 1993.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo