



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

RAQUEL MACHADO GALVÃO

**DE CORPO PRESENTE:
A CRÍTICA JORNALÍSTICA DE ANA CRISTINA CESAR**

**CAMPINAS,
2021**

RAQUEL MACHADO GALVÃO

**DE CORPO PRESENTE:
A CRÍTICA JORNALÍSTICA DE ANA CRISTINA CESAR**

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Raquel Machado Galvão e orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar.

**CAMPINAS,
2021**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

G139d Galvão, Raquel Machado, 1985-
De corpo presente : a crítica jornalística de Ana Cristina Cesar / Raquel Machado Galvão. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Marcos Antonio Siscar.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. César, Ana Cristina , 1952-1983. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Poesia. 4. Teoria e história literária. I. Siscar, Marcos, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The present self : the journalistic criticism of Ana Cristina Cesar

Palavras-chave em inglês:

César, Ana Cristina , 1952-1983

Brazilian literature - History and criticism

Poetry

Theory and literary history

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Antonio Siscar [Orientador]

Viviana Bosi

Ana Cristina Joaquim

Michel Robert Jean Riaudel

Luciene Almeida de Azevedo

Data de defesa: 06-05-2021

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-1776-4563>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1809218657380578>



BANCA EXAMINADORA:

Marcos Antonio Siscar

Viviana Bosi

Ana Cristina Joaquim

Michel Robert Jean Riaudel

Luciene Almeida de Azevedo

**IEL/UNICAMP
2021**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Dedico este trabalho aos meus pais, Tarcilo David Lôbo Galvão e Rosalia Ferreira Machado Galvão, responsáveis por formar com sensibilidade e rigor as noções que levo de humanidade e de ética; à minha irmã Rosana Machado Galvão Graciliano, grande exemplo de inteligência e executora de belíssimos atos fraternos; e ao querido Davi Galvão Graciliano, meu sobrinho, que me apresentou uma dimensão até então desconhecida da vida.

AGRADECIMENTOS

Aos desconhecidos, superiores e inomináveis, que abriram caminhos e conduziram as minhas paixões e desejos ao estágio atual, me fazendo crer e apostar no poder de mobilização do outro através das palavras.

À minha companheira Máisa Calazans, que desperta a minha capacidade de sonhar, e cuja parceria e amor tornou o caminhar mais leve!

Ao Marcos Siscar, a quem sempre serei grata pela confiança, cuja orientação precisa e presente fez toda a diferença em tornar o processo de aprendizado menos caótico.

À pesquisadora Ana Cristina Joaquim, que acompanhou de perto os acessos e os excessos da escrita, impulsionando, em muitos momentos, a minha capacidade de pensar.

Ao professor Michel Riaudel, pela colaboração com a pesquisa e ótima recepção na *Sorbonne Université*, cujo trabalho sobre Ana Cesar é uma das minhas maiores inspirações.

À professora Luciene Azevedo, que sempre esteve aberta à correspondência, incentivando a continuidade da pesquisa acadêmica desde que nos conhecemos na banca de defesa do mestrado, em 2015. O agradecimento estende-se aos pesquisadores do Grupo de Leituras Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, sob sua coordenação, sempre aberto às minhas performatividades textuais.

Aos professores Viviana Bosi, Álex Leila, Eduardo Sterzi, Luciana di Leone, que aceitaram o desafio de ler e colaborar com a tese, dispostos a participar da banca examinadora da defesa, à qual me refiro, com muita frequência, como “*dream team*”, porque os li.

À coordenação de literatura do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, pela recepção e acolhimento da pesquisa no Acervo de Ana Cristina Cesar. Em especial, às funcionárias do setor, Manoela Purcell Daudt d'Oliveira e Jane Leite Conceição Silva, que sempre atenderam prontamente às minhas sempre urgentes solicitações.

Aos herdeiros de Ana Cristina Cesar, personificados no seu irmão, Flavio Cruz Lenz Cesar, que autorizou o uso e divulgação de todo o material de interesse da tese. Além disso, me emocionou muito ao demonstrar constante interesse, respeito e sensibilidade pela obra da escritora-irmã.

À universidade pública brasileira, que me concedeu o direito de pensar, contemplando-me, ao final de cada processo, com diferentes “graus” de compreensão e de defesa de mundo: à Universidade Federal do Espírito Santo, onde dei os primeiros passos em torno de questões da arte que me interessavam; à Universidade Estadual de Feira de Santana, que me deu régua e compasso intelectual com seu corpo docente respeitável; e à Unicamp, onde muito aprendi.

À nova geração de pesquisadores das Letras (e de outras tantas artes), destacando aqueles que conheci no doutorado e que mobilizaram muito minha paixão pela literatura através das suas leituras e visões bem articuladas: Amanda Fievet, Juliana Bratfish, Gianni Paula de Melo, Júlia Rodrigues, Lua Gill, Esther Marinho, Liniane Haag Brum, Lívia Santiago, Jhenifer Silva, Cláudia Alves, Fernanda Morse, Maurício dos Santos Nascimento, Natasha Magno e Rodrigo Cardoso.

Aos amigos, apoiadores constantes, fonte de muito afeto, inteligência e bom humor: Leonardo Viso, Kênia Cardoso, Carlos Roberto Calenti Trindade, Ceciana França, Urandi Novais, Gilberto Alexandre Sobrinho, Ianá Marcelle, Milena Murta, Paula Monterrey Sobral e Caio Gusmão Ferrer.

À minha família, Painho, Mainha e Rosana, sempre presentes, pessoas nas quais encontrei o apoio necessário para realizar o trabalho com tranquilidade.

Aos pesquisadores de Ana Cristina Cesar, que construíram exemplares estudos críticos desde a década de 1980.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela outorga dos processos nº 2016/23558-5 (Doutorado) e nº 2018/19168-2 (Estágio de Pesquisa no Exterior), concedendo o apoio financeiro integral e tão necessário para que esta tese pudesse ser devidamente desenvolvida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

A tese investiga os traços da produção crítica de Ana Cristina Cesar (1952 - 1983), difundida em periódicos brasileiros nas décadas de 1970 e 1980, a partir da consulta de textos já publicados em livros ou ainda restritos a acervos públicos e privados. O *corpus* é composto por críticas identificadas em impressos de grande circulação, como o *Jornal do Brasil*, a *Folha de São Paulo*, a *Revista Veja* e a *Revista IstoÉ*, em jornais da imprensa alternativa, como o *Opinião* e o *Beijo*, e em publicações especializadas em literatura, a exemplo da *Mimeo*, *Colóquio Letras*, *Leia Livros*, *Almanaque* e *Alguma Poesia*. Nesses textos, os gestos da escrita compõem um *corpus* em ação, que se destaca na história da literatura brasileira ao mobilizar discussões em torno de questões concernentes à sua geração. A abrangência heterogênea dessa produção se firma tanto pelas pautas presentes nos textos quanto pelas inovações promovidas e valorizadas no âmbito da linguagem, evidenciando aproximações e afastamentos do projeto poético de *A teus pés* (1982). A crítica jornalística de Ana Cesar, embora construída em diferentes espaços da esfera pública, apresenta como ponto comum uma tomada de posição cultural avessa a muitos discursos e práticas sociais vigentes no campo cultural da época. A partir da evocação de outros *corpora* nas críticas, a escritora edifica sua própria visão sobre literatura e poesia, além de questionar as estruturas e engrenagens de poder, evidenciando embates internos aos círculos acadêmicos, jornalísticos e literários. As críticas inéditas em livros, que a tese reúne e disponibiliza na íntegra, reafirmam as características das colaborações já conhecidas de Ana Cristina Cesar para a imprensa.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina Cesar; Crítica jornalística; Poesia; Teoria e história literária.

ABSTRACT

The thesis investigates the features of the critical production of Ana Cristina Cesar (1952 – 1983), disseminated in Brazilian journals in the 1970s and 1980s, from the consultation of texts already published in books or still restricted to public and private collections. The corpus is composed of criticisms identified in major press, such as *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo*, *Veja* magazine and *IstoÉ* magazine, in alternative press newspapers, such as *Opinião* and *Beijo*, and in publications specialized in literature, such as *Mimeo*, *Colóquio Letras*, *Leia Livros*, *Almanaque* and *Alguma Poesia*. In these texts, the gestures of writing make up a corpus in action, which stands out in the history of Brazilian literature by mobilizing discussions about issues of her generation. The heterogeneous coverage of this production is established both by the agendas present in the texts and by the innovations promoted and valued in the ambit of language, evidencing approximations and distances of the poetic project of *A teus pés* (1982). Ana Cesar's journalistic criticism, although constructed in different spaces of the public sphere, presents as a common point a taking of cultural position averse to many discourses and social practices in force in the cultural field of the period. Based on the evocation of other corpora in criticism, the writer builds her own vision of literature and poetry, in addition to question the structures and gears of power, evidencing internal conflicts in academic, journalistic, and literary circuits. The unpublished criticisms in books, that the thesis brings together and makes available in full, reaffirm characteristics of the collaborations already known by Ana Cristina Cesar to the press.

KEYWORDS: Ana Cristina Cesar; Journalistic criticism; Poetry; Theory and literary history.

RESUMÉ

La thèse explore les caractéristiques de la production critique d'Ana Cristina Cesar (1952 – 1983), diffusée dans les périodiques brésiliens dans les décennies 1970 et 1980, à partir de la consultation de textes déjà publiés dans des livres ou encore limités aux collections publiques et privées. Le corpus est composé de critiques identifiées dans la grande presse, comme *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo*, le magazine *Veja* et le magazine *IstoÉ*, dans les journaux de la presse alternative, tels que *Opinião* et *Beijo* et dans les publications spécialisées dans la littérature, telles que *Mimeo*, *Colóquio letras*, *Leia Livros*, *Almanaque* et *Alguma Poesia*. Dans ces textes, les gestes d'écriture constituent un corpus en action, qui se démarque dans l'histoire de la littérature brésilienne en mobilisant des discussions sur les questions relatives à sa génération. La portée hétérogène de cette production est confirmée à la fois par les thèmes présentés dans les textes et par les innovations promues et valorisées dans le contexte du langage, montrant des approximations et des distances du projet poétique d'*A teus pés* (1982). La critique journalistique d'Ana Cesar, bien qu'il ait été construit dans différents espaces de la sphère publique, présente comme point commun la prise d'une position culturelle opposée à de nombreux discours et pratiques sociales en vigueur dans le champ culturel de l'époque. À partir de l'évocation d'autres corpus dans les critiques, l'écrivaine construit sa propre vision de la littérature et de la poésie, en plus de questionner les structures et les rouages du pouvoir, montrant des conflits internes dans les milieux académiques, journalistiques et littéraires. Les critiques inédites dans des livres, que la thèse rassemble et met à disposition dans son intégralité, réaffirment les caractéristiques des collaborations déjà connues écrites par Ana Cristina Cesar à la presse.

MOTS-CLÉS: Ana Cristina Cesar; Critique journalistique; Poésie; Théorie et histoire littéraire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
I – EM CONTATO COM O <i>CORPUS</i>	23
I.1. Notas inaugurais sobre a crítica	24
I.1.1. Forma sem norma	28
I.1.2. A linguagem e o poder	31
I.2. Tudo pode ser matéria de poesia	40
I.3. (Re)corte cinematográfico	55
II – O CORPO NO <i>CORPUS</i>	66
II.1. Uma crítica de corpo presente	67
II.1.1. Ressonâncias performáticas	69
II.1.2. O corpo em <i>Cenas de abril</i>	73
II.2. Convocações de <i>corpus</i>	77
II.2.1. Posições para ler	81
II.2.2. Posição antiquada	87
II.2.3. Correspondências poéticas	90
II.2.4. Outras faces da crítica	98
II.2.5. Posição de recusa	101
III – A LITERATURA NAS ENGRENAGENS DO PODER	106
III.1. Da cátedra à prática: a polêmica da teoria literária nos anos 1970	107
III.2. O escritor na república das letras	122
III.3. Literatura feminina: uma ficção na crítica literária	140
IV – PROJEÇÕES DE <i>CORPUS</i>	166
IV.1. Notas sobre tradução	167
IV.1.1. Tradução, paixão e rigor	170
IV.1.2. O corpo e o canto de Whitman	173
IV.1.3. Leitura e prática de tradução	177
IV.2. A crítica versátil nos anos 1980	180
IV.2.1. Literatura e história: marcas marginais	182
IV.2.2. Uma crítica sensorial	186
IV.2.3. Mais sobre poder	190
IV.2.4. Paixão por conhecer	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS	197

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	202
Bibliografia de Ana Cristina Cesar	202
Obras	202
Produção crítica	202
Acervo do Instituto Moreira Salles	204
Outras colaborações	204
Bibliografia sobre Ana Cristina Cesar	206
Bibliografia geral	211
Bibliografia dos anexos	222
ANEXOS	223
Anexo A – Crítica inédita – “Um rito de passagem” (<i>Opinião</i> , 1975)	224
Anexo B – Crítica inédita – “A face oculta de Dalí” (<i>Opinião</i> , 1976)	226
Anexo C – Crítica inédita – “O narrador fracassa e pede perdão” (<i>JB</i> , 1976)	229
Anexo D – Crítica inédita – “Romance e história” (<i>JB</i> , 1976)	231
Anexo E – Crítica inédita – “Mestre amigo” (<i>Veja</i> , 1981)	233
Anexo F – Crítica inédita – “Tédio machadiano” (<i>Leia Livros</i> , 1981)	234
Anexo G – Crítica inédita – “Anarquia feliz” (<i>Veja</i> , 1981)	235
Anexo H – Crítica inédita – “Só para homens” (<i>Veja</i> , 1981)	237
Anexo I – Crítica inédita – “Contatos imediatos de 3º Grau” (<i>Leia Livros</i> , 1981)	238
Anexo J – Crítica inédita – “Brinquedo fatal” (<i>Veja</i> , 1981)	239
Anexo K – Crítica inédita – “Pura Gamação” (<i>Veja</i> , 1981)	240
Anexo L – Crítica inédita – “Contos como terapêutica” (<i>IstoÉ</i> , 1981)	241
Anexo M – Crítica inédita – “Amizade colorida” (<i>Leia Livros</i> , 1981)	242
Anexo N – Crítica inédita – “Como álbum de velhos retratos” (<i>IstoÉ</i> , 1982)	244
Anexo O – Crítica inédita – “Apaixonante” (<i>Leia Livros</i> , 1982)	245
Anexo P – Crítica inédita – “Romance com sabor de vício” (<i>IstoÉ</i> , 1982)	247
Anexo Q – <i>Beijo</i> : projeto da revista e outras notas (<i>fac-símile</i>)	248
Anexo R – Informe – <i>Desgracia indeseada</i> (<i>fac-símile</i>)	262
Anexo S – Informe – <i>KGB? The secret work of soviet secret agents</i> (<i>fac-símile</i>)	265
Anexo T – Informe – <i>Go tell it on the mountain</i> (<i>fac-símile</i>)	266
Anexo U – Informe – <i>The benefactor</i> (<i>fac-símile</i>)	268
Anexo V – Informe – <i>To the lighthouse</i> (<i>fac-símile</i>)	269
Anexo W – Informe – <i>The waves</i> (<i>fac-símile</i>)	270

INTRODUÇÃO

Penso em paisagens da PUC, coisas esperadas, disposições esperadas, e as caras! Deus! as caras! as pessoas tão estupidamente familiares: onde está a raridade, o precioso dos raros, a aura dos que vêm pouco, o halo dos desaparecidos?

Ana Cristina Cesar, *8 outubro 71*

Não podendo ser reduzida à “arte de julgar” a partir de critérios e valores sociais pré-estabelecidos, a crítica deriva de uma premissa de diferenciação e realce de obras, referenciada no próprio crítico, em cuja atuação incidem fatores históricos, culturais e subjetivos. Esta discussão, introduzida por Roland Barthes em *Crítica e verdade* (1966), é bastante ampla, mas o foco sugerido pelo crítico francês está voltado, essencialmente, para duas questões: *o que é a crítica e como ela age*.

No texto “O que é a crítica”, Barthes afirma que o mecanismo de funcionamento da crítica não é uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, mas essencialmente uma atividade: “isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume” (BARTHES, 2013, p. 160).

Enquanto o escritor tem no mundo seu objeto principal, o objeto da crítica, segundo Roland Barthes, é o discurso sobre um discurso: “toda crítica é crítica da obra e de si mesma” (BARTHES, 2013, p. 160). Temos, então, duas subjetividades envolvidas – a do autor e a do crítico – em um diálogo todo desviado para o presente: “a crítica não é uma homenagem à verdade do passado, ou a verdade do ‘outro’, ela é a construção da inteligência do nosso tempo” (BARTHES, 2013, p. 163).

Além de abordar aspectos da obra, a crítica traduz o crítico, as suas posições sociais e políticas, nos permitindo pensar sobre como este agente social colabora com a construção da história que lhe é contemporânea. Considerando as reflexões de Barthes, percebemos que elas convergem com as ações de Ana Cristina Cesar no campo da crítica. A atuação da escritora é composta de atos intelectuais engajados na grafia e na tradução de pensamentos da (e para) sua geração.

Quando escreve para a imprensa, Ana Cristina Cesar acolhe a convivência dos contrários, uma vez que paralelamente ao exercício de poeta, que lhe exige criatividade e é completamente livre de formas e normas, a atuação crítica faz com que ela se apegue a certos parâmetros e formatos para falar de outras escritas. No sentido de compreender as nuances da sua ação crítica, frequentamos as mesmas questões de Barthes aplicando-as à escritora – *o que é a crítica de Ana Cristina Cesar e como ela age?* –, às quais procuramos responder objetivamente no curso desta investigação.

Sobre a primeira questão, embora me refira à “crítica jornalística” como o *corpus* material primário, a tese propõe uma ampliação daquilo que é designado como “jornalístico”, uma vez que a produção crítica da escritora abarca não somente os textos

publicados em jornais, mas também em circulação em diferentes espaços da esfera pública, como as revistas semanais e acadêmicas. Salvo a situação destas últimas, a maior parte das relações firmadas entre a escritora e os impressos em questão foram trabalhistas, exercendo a função de profissional *freelancer*. E mesmo com a “mão do mercado” presente, conseguimos observar no material consultado um estilo próprio e “disposições inesperadas” que advêm das leituras e formulações teóricas por ela mobilizadas, e de suas escolhas de abordagem que nem sempre ficam centradas no objeto tratado, mas na maneira como ele se relaciona com o seu “entorno” (público, mercado editorial, etc.)

Parte significativa da produção crítica de Cesar foi incluída nas coletâneas *Escritos no Rio* (1993), *Escritos na Inglaterra* (1988) e em *Crítica e tradução* (que reuniu os dois, 1999), e ricamente teorizadas em pesquisas desde a década de 1990¹. Para esta pesquisa, entretanto, procuramos nos deter na leitura deste *corpus*, já conhecido, em conjunto com os textos inéditos em livros, ainda pouco explorados na esfera acadêmica², tendo como finalidade conhecer e caracterizar as particularidades da sua marcação intelectual, na qual o arcabouço de suas críticas se firma como uma importante peça de reflexão.

Entre as etapas de execução da tese, o acesso aos acervos públicos e particulares para exploração das críticas identificadas se deu, em um primeiro momento, virtualmente, no *site* da *Hemeroteca Nacional Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional*³, que reúne acervos do *Opinião* e do *Jornal do Brasil*, e nos acervos *online* da *Folha de São Paulo*⁴ e da revista *Veja*⁵. Contudo, para acessar a completude do material publicado por Cesar nas décadas de 1970 e 1980, realizei, em 2017, uma imersão no acervo de Ana

¹ Entre as teses e dissertações que citam e exploram a crítica de Ana Cristina Cesar, destaco: *Atrás dos Olhos Pardos*, tese de doutorado de Maria Lucia Barros de Camargo (Universidade de São Paulo, 1990); *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução*, dissertação de Mara Lúcia Masutti (Universidade Federal de Santa Catarina, 1995); *Intertextualité et transferts (Brésil, Etats-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*, tese de doutorado de Michel Riaudel (Université Paris-Ouest Nanterre la Défense, 2007); *A crítica de Ana Cristina Cesar em 'Escritos no Rio'*, dissertação de Cristiana Tiradentes Boaventura (Universidade de São Paulo, 2007); e *As Luvas, as lâminas, o estilete de sua arte: intertextualidade e leitura feminina em Ana Cristina Cesar*, dissertação de mestrado de Erica Martinelli Munhoz (Universidade Estadual de Campinas, 2017).

² Identificamos que a produção inédita de Ana Cristina Cesar foi parcialmente mencionada nas dissertações *Bliss & blue: segredos de Ana C.*, de Ana Cláudia Viegas (Pontifícia Universidade Católica-RJ, 1991,) e em *Ana Cristina Cesar lê Drummond*, de Sílvia Maria Fernandes Cipullo (Universidade Federal de Santa Catarina, 1993), e integralmente listadas na tese de Michel Riaudel já mencionada.

³ Disponível para livre acesso em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 17 jun. 2016.

⁴ Disponível para assinantes em: <https://acervo.folha.com.br/index.do/>. Acesso em: 17 jun. 2016.

⁵ Disponível para assinantes em: <https://veja.abril.com.br/acervo/>. Acesso em: 17 jun. 2016.

Cristina Cesar no *Instituto Moreira Salles*, onde tive contato com a maior parte da produção crítica da escritora. No mesmo ano, consultei presencialmente o acervo no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), vinculado à Universidade de São Paulo (USP), que preserva alguns impressos nos quais Cesar colaborou. Como resultado desta investigação, construí o seguinte panorama:

Mapeamento cronológico das críticas de Ana Cristina Cesar (1973 – 1983)

Periódico	Título	Ano
<i>Mimeo</i>	“Notas sobre a decomposição n’os Lusíadas”	1973
<i>Opinião</i>	“Um rito de passagem” *	1975
<i>Opinião</i>	“Os professores contra a parede”	1975
<i>Opinião</i>	“Quatro posições para ler”	1976
<i>Opinião</i>	“A face oculta de Dali” *	1976
<i>Opinião</i>	“Nove bocas da nova musa”	1976
<i>Opinião</i>	“Para conseguir suportar essa tonteira”	1976
<i>Opinião</i>	“Um livro cinematográfico e um filme literário”	1976
<i>Jornal do Brasil</i>	“O narrador fracassa e pede perdão” *	1976
<i>Jornal do Brasil</i>	“Romance e história” *	1976
<i>Colóquio Letras</i>	“O bobo e o poder em Poe e Herculano”	1977
<i>Opinião</i>	“O poeta fora da república: o escritor e o mercado” (coautoria Ítalo Moriconi)	1977
<i>Opinião</i>	“De suspensório e dentadura”	1977
<i>Jornal do Brasil</i>	“O poeta é um fingidor”	1977
<i>Beijo</i>	“Malditos Marginais Hereges”	1977
<i>Almanaque</i>	“Literatura e mulher: essa palavra de luxo”	1980
<i>Alguma Poesia</i>	“Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”	1980
		[1985]
<i>Veja</i>	“Mestre Amigo” *	1981
<i>Leia Livros</i>	“Tédio Machadiano” *	1981
<i>Veja</i>	“Anarquia feliz” *	1981
<i>Veja</i>	“Só para homens” *	1981
<i>Leia Livros</i>	“Contatos imediatos de 3º Grau” *	1981
<i>Veja</i>	“Brinquedo fatal” *	1981
<i>Veja</i>	“Pura gamação” *	1981

<i>IstoÉ</i>	“Contos como terapêutica” *	1981
<i>Leia Livros</i>	“Amizade colorida?” *	1981
<i>IstoÉ</i>	“Como um álbum de velhos retratos” *	1982
<i>Leia Livros</i>	“Apaixonante” *	1982
<i>IstoÉ</i>	“Romance com sabor de vício” *	1982
<i>Leia Livros</i>	“Excesso Inquietante”	1982
<i>Folha de São Paulo</i>	“Riocorrente, depois de eva e adão...”	1982
<i>Jornal do Brasil</i>	“Withman, cantor do homem moderno”	1983
<i>Leia Livros</i>	“Bonito demais”	1983

*: inéditos em livros

Tabela 1 - Fonte: pesquisa

Embora a leitura da tese privilegie o percurso temático ao cronológico, o quadro dos textos críticos elencados de Ana Cristina Cesar traz algumas informações relevantes: são 16 produções que ainda estão inéditas em livros, entre os 33 textos listados, sendo que a inserção pública deste material localiza-se em dois momentos distintos.

O primeiro, na década de 1970 – de 1973 até 1977 –, no qual a participação da escritora ocorre majoritariamente em impressos independentes e alternativos, como o jornal *Opinião e o Beijo*; e em revistas acadêmicas especializadas em literatura, como a *Mimeo*, editada pela PUC-RIO, e a *Colóquio Letras*, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian de Portugal. Neste período, Cesar também colabora pontualmente no já reconhecido *Jornal do Brasil*, especificamente para o caderno especial “Suplemento Livro”, que abordava assuntos literários e lançamentos de livros da época.

Enquanto alguns destes textos da produção crítica inicial de Cesar são frutos de encomendas pontuais, como é o caso dos difundidos no *Jornal do Brasil* e no *Opinião* que, em geral, têm espaço e expectativas editoriais pré-definidos, outros foram pensados e concebidos em um contexto acadêmico, como os publicados na *Mimeo* e na *Colóquio Letras*, periódicos nos quais a escritora apresenta leituras mais teóricas e profundas sobre os objetos em questão.

O segundo momento, de 1980 até 1983, reverbera as visões da escritora depois da conclusão de seu mestrado em tradução (*Master of Arts - University of Essex*), cursado na Inglaterra. Com produções encomendadas, frequenta tanto a imprensa especializada que ascendia na década de 1980 por meio do investimento de médias editoras, como é o

caso da Brasiliense que financia a *Leia Livros* e a *Almanaque*, quanto os meios de comunicação de massa, nos quais os espaços para registros criativos eram bem reduzidos, mesmo na década de 1980, caracterizado por um jornalismo cultural muito diferente das práticas atuais imprensa tradicional, sem tanta influência dos anunciantes.

Notamos, assim, que Ana Cristina Cesar circula tanto em plataformas que exigem objetividade e uma escrita reduzida, abordando, com frequência, atualidades e produções de interesse popular, quanto em meios que exigem uma “voz de especialista”, com um texto mais aprofundado sobre assuntos que compõem o campo específico da literatura, com critérios calçados em figuras canônicas e livros clássicos. A escritora demonstra versatilidade nesta passagem por diferentes lugares da imprensa, uma vez que a sua escrita modifica a partir da proposta editorial no meio em questão, sem abrir mão, mesmo em veículos de massa, de fazer um uso inovador das colunas que assinava.

“Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, embora tenha sido escrito entre meados de janeiro e a primeira metade de fevereiro de 1980, em um período de intensa leitura e frutíferas atividades de escrita na Inglaterra, é um único caso de publicação póstuma que consideramos na tese. Nas cartas de *Correspondência incompleta* (1999a), a escritora cita o ensaio em mensagem para Heloísa Buarque de Hollanda de 14 de fevereiro de 1980 (CESAR, 1999a, p. 40) com alguns comentários e breves perguntas de detalhes a respeito do texto. Um mês depois, em 24 de março (CESAR, 1999a, p. 47), outra carta para Hollanda informava que o jornal *Alguma Poesia* deveria publicá-la. Na verdade, o lançamento só aconteceu depois de sua morte, na edição de abril-junho de 1985.

O panorama da crítica de Ana Cristina Cesar – que nos possibilita vislumbrar uma resposta para o que é a crítica – ruma para um segundo passo que é buscar um entendimento de como age esta crítica, ou seja, como ela se coloca “em ação” para o leitor e os seus alcances. Aversa a muitos discursos e práticas vigentes no campo cultural da época, Cesar observa as condutas dominantes nas esferas acadêmicas, literárias e jornalísticas para pautar o seu posicionamento crítico. Ao atentar para a dimensão institucional e situacional da criação artística, ela se interessa por pensar as condições de produção e recepção de obras literárias, teatrais e cinematográficas, tendo como fim abordar aquilo que privilegia ou deprecia a circulação dos produtos culturais.

Dito isto, quanto ao recorte que propomos para explorar esta vasta obra, partindo do percurso anunciado no título, “De corpo presente: a crítica jornalística de Ana

Cristina Cesar”, organizamos o corpo da tese em quatro partes: “Em contato com o *corpus*” (I), “O corpo no *corpus*” (II), “A literatura nas engrenagens do poder” (III) e “Projeções de *corpus*” (IV).

A primeira, “Em contato com o *corpus*”, é dividida em três capítulos: “I.1. Notas inaugurais sobre a crítica”, que introduz a obra da escritora através das leituras das produções “Notas sobre a decomposição n’*Os Lusíadas*” (*Mimeo*, 1973) e “O bobo e o poder em Poe e Herculano” (*Colóquio Letras*, 1977); “I.2. Tudo pode ser matéria de poesia”, que percorre o texto “Nove bocas da nova musa” (*Opinião*, 1976); e “I.3. (re) corte cinematográfico”, que se movimenta nas interlocuções apresentadas nas críticas “Para conseguir suportar essa tonteira” (*Opinião*, 1976) e “Um livro cinematográfico e um filme literário” (*Opinião*, 1976).

Neste início, apresentamos algumas noções que caracterizam a abrangência heterogênea dos textos críticos da escritora, demonstrando os diálogos que tecem literaturas de diversas fontes e origens. Passamos pelo que seria o seu “projeto crítico”, que se constrói em proximidade e afastamento com as perspectivas presentes no seu “projeto poético”. Exploramos o interesse de Cesar em refletir sobre o papel da literatura na construção do mito e da história, e as relações que esta linguagem artística estabelece com o poder.

A segunda seção da tese, “O corpo no *corpus*”, abrange a avaliação crítica e os valores e fatores subjetivos de Ana Cristina Cesar; ou seja, a partir de que sensações ela formula e projeta no texto, também com o objetivo de mobilizar e envolver outros corpos (leitor) e fontes literárias. Esta parte organiza-se em duas subdivisões: “II.1. Uma crítica de corpo presente”, que a partir da análise de “Um rito de passagem” (*Opinião*, 1975), traz as ressonâncias performáticas e as relações com outros *corpora* realizadas; e “II.2. Convocações de *corpus*”, capítulo que aborda a relação direta entre crítica e poesia de Ana Cristina Cesar e Mário de Andrade, analisa os textos “O poeta é um fingidor” (*Jornal do Brasil*, 1977), “Quatro posições para ler” (*Opinião*, 1976) e “De suspensório e dentadura” (*Opinião*, 1977). Além disso, apresenta a leitura dos inéditos em livros “O narrador fracassa e pede perdão” (*Jornal do Brasil*, 1976), “Romance e história” (*Jornal do Brasil*, 1976) e “A face oculta de Dali” (*Opinião*, 1976). Estas produções descrevem a posição intelectual da escritora frente às práticas vigentes do mercado editorial, assim como a forma como ela se coloca no texto, muitas vezes em oposição às obras criticadas. Por isso, procuramos identificar quais elementos alicerçam a sua contraposição crítica.

A terceira parte, “A literatura nas engrenagens do poder”, divide-se em três capítulos: “III.1. Da cátedra à prática: a polêmica da teoria literária nos anos 1970”, que realiza uma arqueologia do debate público sobre o estruturalismo nos estudos de literatura no Brasil, do qual participaram diversos intelectuais e acadêmicos, incluindo Ana Cesar com o texto de “Os professores contra a parede” (*Opinião*, 1975); “III.2. O escritor na república das letras”, capítulo que aborda a forma como Ana Cesar percebe a posição do escritor frente ao mercado editorial, apontando questões referentes aos direitos autorais e às construções de projetos coletivos e alternativos na imprensa da década de 1970, como o *Beijo*, e que analisa as críticas “O poeta fora da república: o escritor e o mercado” (*Opinião*, 1977), escrita em colaboração com Ítalo Moriconi, e “Malditos Marginais Hereges” (*Beijo*, 1977); e “III.3. Literatura feminina: uma ficção na crítica literária” se volta para a análise das problematizações que a autora realiza a respeito de abordagens críticas e acadêmicas sobre a produção de escritoras, a partir da leitura dos textos “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (*Almanaque: cadernos de literatura e ensaio*, 1980), “Riocorrente, depois de Eva e Adão...” (Folha de São Paulo, 1982), “Amizade colorida” (*Leia Livros*, 1981), “Excesso inquietante” (*Leia Livros*, 1982), “Só para homens” (*Veja*, 1982), “Como um álbum de velhos retratos” (*IstoÉ*, 1982) e “Apaixonante” (*Leia Livros*, 1982).

A última divisão da tese, “Projeções de *corpus*”, que sintetiza os últimos arrebatamentos críticos de Ana Cesar, organiza-se em dois capítulos: “IV.4. Notas sobre tradução”, que percorre as produções “Bonito demais” (*Leia Livros*, 1983), “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir” (*Alguma Poesia Jornal*, 1985 [1980]) e “Whitman, cantor do homem moderno” (*Jornal do Brasil*, 1983), investiga as percepções de Cesar sobre o ato de traduzir, a defesa da paixão e do rigor no ofício, e as implicações técnicas e de criação na tradução de poetas para o português; e “IV.2. A crítica versátil nos anos 1980”, que reúne os textos críticos da escritora ainda pouco acessados e explorados em pesquisas. Esta produção derradeira de Cesar se abre para revisões sobre o fenômeno da literatura marginal, os sentidos de leituras acionados na e pela escrita, a contraposição da arte frente aos poderes políticos instituídos e a paixão pelo conhecimento, que é algo que move o seu trabalho intelectual.

As críticas abordadas no último capítulo, “Mestre amigo” (*Veja*, 1981), “Tédio machadiano” (*Leia Livros*, 1981), “Anarquia feliz” (*Veja*, 1981), “Contatos imediatos de 3º Grau” (*Leia Livros*, 1981), “Brinquedo fatal” (*Veja*, 1981), “Pura Gamação” (*Veja*, 1981),

“Contos como terapêutica” (*IstoÉ*, 1981), “Romance com sabor de vício” (*IstoÉ*, 1982), estão na íntegra com as demais inéditas em livros nos anexos do trabalho⁶. Reunindo esta parte da crítica de Ana Cesar, percebemos que ela nunca escreve sem se “engajar”, fazendo-se presente em sentidos e em palavras no texto. Mesmo nas resenhas menores para as revistas semanais, ela apresenta questionamentos profundos que sustentam a crítica enquanto objeto de estudo. Ana Cesar não chega a se comportar como uma “teórica” da literatura, mas se propõe a pensar o mundo através da literatura.

Percorrendo o *corpus* crítico, percebemos que a escritora também defende, do ponto de vista literário, o espaço público como um *locus* de tomada de posição política. Mais que um simples movimento de escrita, a crítica, para Ana Cristina Cesar, é uma forma de intervenção literária que aceita o efêmero, através de um gesto que quer provocar e suscitar a polêmica. Embora não detenha “a verdade” no jogo do juízo, verificamos que ela sempre assume uma posição, apontando para uma verdade que está no próprio debate, na disputa, que isso, por si só é, “político”.

A leitura cruzada da crítica jornalística com a produção poética de *A teus pés* (1982) veio como consequência do interesse em compreender como as questões colocadas na imprensa reverberavam na prática da poesia e vice-versa, sabendo que entre elas existem tanto aproximações quanto afastamentos. Tecer esta relação foi uma das tarefas mais desafiadoras da tese, uma vez que, enquanto a crítica trata de um ato, de um livro, de algo concreto, a poesia se permite a abstração, a fragmentação e a sobreposição de assuntos, sendo ambas difundidas em diferentes suportes e para diferentes públicos.

Por outro lado, boa parte daquilo que Cesar defendia nas críticas ganhava significado na sua prática poética, na forma como a artista das letras criava, conceituava e difundia seus textos. A poesia de Ana Cesar coloca em prática algumas das suas visões sobre literatura, criação e correspondência, enquanto a crítica procura sistematizar teoricamente a questão.

A articulação autor-leitor, ou seja, a relação literária contínua que abarca a direção do texto a outro sujeito, é também uma característica tanto da crítica, quanto da poesia. Nos dois campos, ela se inscreve e coloca a performance do corpo como parte da sua escrita, reafirmando o desejo na literatura e o desejo pela própria literatura.

⁶ Os direitos de reprodução foram cedidos à tese por Flavio Cesar, irmão e herdeiro mais próximo de Ana Cristina Cesar, a quem contactei no final de 2020, que, ao autorizar a publicação, demonstrou compreender o valor social, cultural e histórico da obra da escritora.

A interlocução entre crítica e poesia em Ana Cristina Cesar, que se firmou como um dos principais pontos de contato e de leitura da tese, é retomada nas “Considerações finais”. Organizo ali os debates e as conclusões tecidos nos capítulos, bem como as perspectivas e aberturas para posteriores atividades de pesquisa.

I – EM CONTATO COM O *CORPUS*

lá onde o silêncio é relva
de lá corrói-se hoje o texto
corrói-se porque hoje o agarra
o pré-texto que nunca se alheia
e o antecede em silêncio
lá onde os signos me esquecem
separados pré-texto e soneto
esqueço que os tenho alheios
à pressa de separá-los
esqueço que lábios e signos
sem pressa se fazem relva
e inscrevo desconhecido
o último verso desgarrado:

Ana Cristina Cesar, 26.9.72

I.1. Notas inaugurais sobre a crítica

A primeira investida crítica de Ana Cristina Cesar, “Notas sobre a decomposição n’*Os Lusíadas*”, publicada em 1973, na revista acadêmica *Mimeo* (PUC-RJ), debate as categorias da história e do mito na literatura, a partir da revisão do texto “Notas sobre composição nos *Lusíadas*” (1972) do professor e historiador de literatura portuguesa Antônio José Saraiva (1917 – 1993). A centralidade da discussão no fazer crítico e na observação dos mecanismos discursivos de representação na literatura, enquanto ponto de interesse do projeto intelectual de Cesar, já se apresenta na página inicial da sua inserção pública como crítica. As notas inaugurais aqui expostas, como uma introdução geral sobre a produção crítica da escritora, partem da interação com a crítica publicada na *Mimeo*, para adentrar na descrição de algumas práticas e pautas comuns ao seu exercício.

“Notas sobre a decomposição n’*Os Lusíadas*” não apresenta, como referência primeira, a obra clássica de Luís de Camões (1524 – 1579), mas uma produção do escritor argentino José Luís Borges (1899 – 1986), *O Aleph* (1972): “Este trabalho nasceu, como não poderia deixar de ser, de um texto de Borges. Nele, o narrador encontra, no fundo de um sótão na urbana Buenos Aires, uma réplica sem centro da máquina do mundo, *O Aleph*, ‘um dos pontos do espaço que contém todos os pontos.’” (CESAR, 1999b, p. 141).

Ana Cristina Cesar inicia a crítica citando o conto de Borges com o objetivo de remeter à narrativa que, assim como *Os Lusíadas*, retrata uma grande viagem. No caso, o narrador de Borges recusa e é indiferente àquilo que poderia lhe trazer as respostas sobre “o inconcebível universo” (BORGES, 1998, p. 696). Isto porque quem apresentou e permitiu ter a visão do Aleph para aquele que narra foi um chato intelectual que cultivava literatices. Recusar acessar as viagens na matéria furta-cor de dois ou três centímetros que representava um ponto de fusão global, ou uma volta pelo próprio universo, era como enjeitar os atos e falas do escritor esnobe.

O texto de Cesar, então, afirma que *O Aleph*, apresenta-se de forma não-linear, “irregular como a massa real de um cérebro, dificilmente ordenável para consumo universitário” (CESAR, 1999b, p. 141), priorizando pensar sobre a viagem de Vasco da Gama, que segue uma ordem mais legível e acessível ao público universitário, centrando a sua análise no texto de José Antônio Saraiva. “Notas sobre a composição d’*Os Lusíadas*”, presente no livro de teoria literária *Para a história da cultura de Portugal* (1972), na

verdade, é a segunda das três partes que compõe o artigo “Os Lusíadas e o ideal renascentista da Epopeia”⁷.

Quando opta por um início que referência Borges, Ana Cristina Cesar fornece outras pistas de leitura registradas nas “Notas bibliográficas” de “Notas sobre a decomposição n’*Os Lusíadas*”. O início do artigo de Cesar remete à frase de abertura de *As palavras e as coisas* (1966), uma das obras clássicas do filósofo Michel Foucault, “Este trabalho nasceu, como não poderia deixar de ser, de um texto de Borges” (CESAR, 1999b, p. 141), em cujo prefácio o filósofo também evoca Borges:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. (FOUCAULT, 1999, p. 9)

O livro de Michel Foucault em questão, que aborda as especificidades do discurso literário o seu reconhecimento ao longo da história, é um indício que o interesse de Cesar está em desvelar as relações de poder na literatura, abalando as superfícies ordenadas do “eu” e do “outro” para pensar sobre os mundos que estão representados nos clássicos literários. Em outras palavras, Cesar não reflete isoladamente sobre a produção de Saraiva, referenciando, a priori, uma obra teórica sobre a emergência do sujeito na literatura e uma “narrativa de viagem” a ela contemporânea (*O Aleph*).

Maria Lúcia de Barros Camargo, em uma leitura atenta sobre a crítica de Cesar exposta na tese *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (USP, 1990), descreve a atividade intelectual da escritora como aquela composta por aberturas. A pesquisadora destaca, olhando para as práticas formais apresentadas por Cesar, a tentativa de subversão da linguagem, uma espécie de “crítica em ação”, na qual o percurso de leitura do escritor também incide:

Se o conto de Borges explicita a fissura, a fenda entre simultaneidade dos acontecimentos e sucessividade da linguagem – que ao narrar precisa ater-se ao plano da linearidade, sucessividade temporal, ficando, portanto, aquém dos fatos – o texto de Ana coloca a fenda concretamente no meio da página, mas trabalha com a vã tentativa de subversão da sucessividade, buscando a impossível simultaneidade no discurso: seu texto linear; mas de olho na fenda. [...] Ao trabalhar com tais

⁷ “Os Lusíadas e o ideal renascentista da Epopeia” divide-se em: “1. Considerações preliminares”; “2. Notas sobre a composição d’*Os Lusíadas*” e 3. “Alguns lugares-comuns d’*Os Lusíadas* e seus antecedentes”.

procedimentos no ensaio, ao aproximar obras tão diferentes, Ana está tocando nos limites entre os gêneros: no caso, o ensaio e ficção, passando pela poesia. E tocando, também, nos limites do conceito de autor. Afinal, ninguém cita Borges ingenuamente. (CAMARGO, 2003, p. 52 – 53)

No excerto, Camargo nota alguns procedimentos característicos da produção crítica de Ana Cesar sobre os quais nos interessa pensar. O primeiro deles é que mesmo que a produção se proponha linear, ela acontece "de olho na fenda", muitas vezes na fissura do que não é diretamente dito, e demanda uma participação ativa do leitor para fabricar uma interpretação.

No que abarca o "conceito de autor", Ana Cesar quebra este limite. Aciona outros *corpora* e corpos para o texto, como forma de também demonstrar uma aproximação ou uma repulsa àqueles que cita. No caso de Borges e de Foucault referenciados em "Notas sobre a decomposição", eles não estão ali forma ingênua, como bem ressalta Maria Lúcia de Barros Camargo. A presença de ambos se justifica pelo interesse nos debates sobre poder e sobre como o discurso literário veio se estabelecendo, em meio à esta relação, ao longo da história. Ambos partem de perturbações para pensar as estruturas ou familiaridades do pensamento, assim como as significações que se abrem quando mundos são inscritos e representados através das palavras.

Outro procedimento encontra-se no que toca os limites dos gêneros: A crítica de Ana Cristina Cesar não é só crítica em formato jornalístico propriamente dito, que é marcado pela objetividade. Ela aciona outras formas e usos da linguagem, como o ensaio e a ficção, trazendo, com frequência, a própria poesia para o cerne da produção crítica.

Ana Cristina Cesar, em "Notas sobre a decomposição n'Os Lusíadas", versa sobre uma produção do crítico português Antônio José Saraiva, na qual ela identifica um método de "decomposição" da obra de Camões, sobre o qual discorre, procurando dar respostas sobre o que interessou a Saraiva escrever, e de que forma ele realiza a abordagem.

Cesar percebe que Saraiva estrutura "Notas sobre a composição d'os Lusíadas" a partir de uma duplicidade central que articula a poesia épica d'Os Lusíadas: os homens e os deuses. A escritora relata que o crítico português inverte as personagens costumeiras ao observar que os deuses são personagens mais "vivas" que os homens que de fato existiram. Por exemplo, na narrativa sobre Vasco da Gama, Saraiva identifica que embora os reis sejam históricos, eles são apresentados por Camões como quadros ou figuras

insossas, enquanto as figuras mitológicas parecem conduzir com suas paixões os destinos. Assim, Ana Cesar destaca, em meio à crítica, uma passagem de Saraiva:

Os deuses são dotados de paixão, ódios, simpatias, enternecimentos e cóleras... o que torna possível entre eles um enredo dramático e um desenlace, ao passo que os homens são, ao contrário disso, hirtos vultos, agarados ao leme da sua missão histórica, sem respiração humana, impassíveis, inaproveitáveis para uma intriga. (SARAIVA *apud* CESAR, 1999b, p. 142)

Percebendo a contradição que Saraiva aponta, ao decompor estrutura heroica da obra de Camões por dentro, Cesar concorda com a posição do crítico, quando ele identifica que no discurso literário, o histórico e o mítico não funcionam como articuladores do verdadeiro ou do falso: "mas como peças estilísticas de um jogo bem mais amplo" (CESAR, 1999b, p.143). Este jogo que Ana Cesar explica, basicamente, demonstra que a epopeia da literatura se faz de acontecimentos "ditos históricos" e "ditos mitológicos", sendo que, a "verdade" histórica dos fatos muitas vezes é autenticada pelos feitos gloriosos descritos nas ficções, muito influenciado pela lei da ideologia dominante que "se diz verdade" através da obra.

A linguagem, artefato principal que dá o tom e a estrutura aos modos de articulação do texto literário, tanto em seu interior quanto na relação com seu exterior, é introduzida em uma passagem nesta primeira produção de Ana Cristina Cesar. Ela realiza um acréscimo à discussão organizada por Saraiva, percebendo e descrevendo a ruptura da proposta de Camões com a chamada *Linguagem do Poder*:

a linguagem do real (pomo de discórdia na escritura) é a linguagem do Poder (da Fé e do Império), que o estilo do poema lentamente corrói. De modo que seu centro não se faz tão evidente como a sua superfície (CESAR, 1999b, p. 144)

No cerne da discussão sobre poder e linguagem gerada e mediada pelo texto literário, Ana Cristina Cesar investe o olhar para o que não está automaticamente visível em um primeiro plano e, ainda, lança o germe para pensar a linguagem para avaliar os valores colocados em xeque em *Os Lusíadas*. Na leitura, Cesar considera aquilo que Saraiva revela sobre a intenção do poema, de "cantar os feitos gloriosos dos barões assinalados e a memória dos Reis que dilataram a Fé e o Império" (CESAR, 1999b, p. 142), mas quando homens e deuses têm os seus papéis invertidos na narrativa de Camões – com deuses

passionais e volúveis expostos e Homens impassíveis, sem sentimento ou respiração humana – o poema lentamente corrói a linguagem de poder.

Embora o plano histórico seja tema d'*Os Lusíadas*, a união de Vasco da Gama e de Tétis, que traz o plano mitológico para a narrativa, coloca em suspenso aquilo que seria o que a ideologia dominante quer real. Desaprisionado do real, Camões estaria também afrontando o poder.

Ao contrapor os planos históricos e mitológicos, desvelando ideias sobre "verdades" que estão em jogo nos discursos literários, Ana Cristina Cesar propõe o enfoque de uma discussão de base filosófica através da literatura, demonstrando que a aproximação com Foucault se dá pelo abalo de superfícies ordenadas. A "verdade" da obra em perspectiva apresenta uma recusa ao rápido significado das palavras e tenciona as aberturas de significações pela experiência de leitura de cada um.

Assim, com a finalidade de compreender outras ordens que advém da crítica de Cesar, passamos nos próximos subtópicos por duas questões da sua conduta intelectual no curso do capítulo: a ruptura dos formatos tradicionais, diante do que se espera de uma produção crítica, uma vez que ela mescla o formato da proposta jornalística, com ensaio, ficção e poesia, frequentando, ao mesmo tempo, diferentes tipos de discursos literários; e o seu ímpeto de trazer o debate sobre a linguagem e do poder, avaliando como esta relação está presente na prática literária tanto no que abarca a relação do texto com o seu entorno (exterior), quanto na observação de mecanismos internos de uso da linguagem.

I.1.1. Forma sem norma

A leitura de Ana Cesar sobre Saraiva recusa reduções interpretativas, ao mesmo tempo em que mobiliza vários sentidos da literatura e da própria escrita, traçando caminhos que desestabilizam as abordagens ordinárias nas estruturas vigentes de publicações com fins de divulgação intelectual. Roberto Zular, no artigo "Crítica genética, história e sociedade" (2007), observa que a crítica, de forma geral, demanda um olhar atento às especificidades do objeto, contexto no qual o movimento reflexivo se vê misturado entre a prática de escrita e de leitura:

Crítica da crítica ou escrever sobre escrever, esse movimento reflexivo que embaralha as práticas de escrita e de leitura – do qual Borges tirou as consequências ficcionais mais irônicas e paradoxais – para não se perder no infinito – ou para sair do xeque-mate da nova reflexividade tratada

como um drama da leitura por Borges – depende de um olhar atento à especificidade dos objetos, posto que estéticos, em torno dos quais as práticas se formalizam. (ZULAR, 2007, p. 40)

Nesta passagem que tece considerações sobre o fazer crítico, Zular coincidentemente, também cita Borges. Ao destacar que para não se perder no infinito, a crítica deve olhar para os objetos em torno da qual as práticas se formalizam, o pesquisador indica que este seria um indicativo de método para a ação crítica. Ana Cristina Cesar volta-se para o objeto para o qual propõe imersão e reflexão, contudo, ao contrário do que realizam os críticos em adesão à leitura genética, que tendem a reconstituir a história da obra em estado nascente, buscando encontrar respostas no seu processo de fabricação, a escritora propõe uma escrita descentralizada e sem normas rígidas.

Como consequência, a irônica ruptura de formatos entre crítica, ensaio e ficção, como verificamos no encerramento do texto, quando Cesar torna a falar do Aleph de Borges. Dessa vez, em uma leitura diretamente cruzada com os personagens do livro de Camões, Vasco da Gama e Tétis:

A junção do plano histórico e mitológico, realizada na união de Vasco da Gama e Tétis, determina o término do jogo. Mas não sem que antes se desvende (ante os olhos comovidos do amor e do espanto), completa e absoluta, a grande máquina do mundo. Cujas visões permitem ao navegante chegar à pátria amada com a garantia do seu futuro, e a confirmação do centro do seu universo. Mas que o “cego eu” abandona num gesto de vingança ante o escritor de longo e inepto poema épico. (CESAR, 1999b. p. 144)

O final de “Notas sobre decomposição”, pelo que podemos inferir da passagem destacada, coloca em cena tanto o final d’Os Lusíadas, com a união de Gama e Tétis, quanto o final do conto de Borges, que cita o escritor que recusa os conhecimentos do Aleph, como forma de vingança frente ao colega letrado que lhe apresentara “a grande máquina do mundo”, propulsora de viagens e respostas. Ana Cristina Cesar não propõe conclusões a respeito da obra de Camões: aproveita para abrir passagem para outras escritas que recusam certezas, garantias e o próprio estilo da discussão no meio universitário.

Atravessa, assim, a escrita do universo de Borges e de Camões revisando representações ali cultivadas. Contudo, não segue normas e modelos acadêmicos e a sua crítica em muito se afasta do estilo de escrita “doutor em Letras”, na qual ela enquadra a produção do crítico português.

Ao relacionar esta prática inicial da crítica de Cesar, com a sua poética, encontramos certa similaridade, principalmente no que abarca uma “forma sem norma”, uma liberdade de escrita que foge de tudo aquilo que é padronizado. A poesia “DO DIÁRIO não diário ‘INCONFISSÕES’”, incluída em *Inéditos e dispersos* (1985) nos permite vislumbrar as aberturas que a escritora propõe:

Forma sem norma
 Defesa cotidiana
 Conteúdo tudo
 Abranges uma ana (CESAR, 1998, p.36)

A consciência da infinidade dos pensamentos e das escritas de mundo ganham significado através das palavras de Ana Cesar, vide o arremate: “conteúdo tudo / abranges uma ana”. A passagem também coloca em paralelo a “forma sem norma” como uma “defesa cotidiana” da poeta. Existe uma resolução geral desta abrangência aberta e figurada no final da poesia, dos desdobramentos que podem ser biográficos ou não, mas que carregam a originalidade da forma sem norma.

Segundo a pesquisadora Andrea Catrópa, no artigo “Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?”, a escritora imprime uma forma mais irreverente de atuação acadêmica e mais aprofundada no jornalismo, consolidando uma *práxis* essencialmente questionadora que acompanha seus textos. A pesquisadora descreve, assim, uma postura ativa de Cesar na elaboração de um ensaísmo contestador e teoricamente abrangente:

Ao lado do embate poético, que potencializa os conflitos entre vida e representação, temos um embate crítico, que busca tencionar a ideia de argumentação avaliativa com a experiência de uma voz que se projeta – a partir de determinado ângulo, marcado historicamente e eminentemente interessado em intervir no campo literário a partir da elaboração crítica que propõe. (CATRÓPA, 2015, p. 147)

Catrópa coloca que o “embate crítico” de Ana Cristina Cesar é marcado por uma tensão entre a “argumentação avaliativa” e a “experiência de uma voz que se projeta”. Esta voz atua a partir de um certo ângulo que é marcado historicamente, segundo a pesquisadora, e que têm interesse em intervir diretamente do campo literário, seja a tanto nível temático, quanto de formato.

Quando Andrea Catrópa afirma que os embates poéticos potencializam os conflitos ente vida e representação, ela entrevê esta escrita dúbia, nas quais as práticas de escrita e de leitura encontram-se embaralhadas. Entre a grafia literária e a artística, evidenciadas na crítica e na poesia de Cesar, percebemos a difusão daquilo que age contra a padronização da vida e dos sentidos, reivindicando, através da ruptura de formatos, um olhar para representação do seu tempo e daquelas que seriam as suas mutantes “verdades” literárias, sempre passíveis de fabulação, tal qual prática crítica de “Notas sobre decomposição n’Os Lusíadas”.

I.1.2. A linguagem e o poder

Observar a relação entre a linguagem e os poderes institucionalizados é uma das características marcantes do trabalho crítico de Ana Cristina Cesar. Se, para Pierre Bourdieu, obras, manifestos ou manifestações políticas compõem o campo literário, compreendido como um campo de forças que agem mediados por um sistema de oposições, podemos afirmar que Cesar corrobora a ideia de Bourdieu, uma vez que para a escritora a existência de cada obra designa uma tomada de posição do escritor no campo, que tem a opção de aderir ou se opor às práticas sociais e políticas daqueles que ocupam a posição de dominação social.

A partir das visões dos personagens Aleph ou Vasco da Gama, que fazem uso obsessivo do paralelismo na linguagem, Ana Cristina Cesar aponta para a necessidade de se ter consciência das implicações políticas das criações literárias, nas quais a forma e o uso desta ou daquela opção narrativa trazem consequências para o texto. Assim, exercer a consciência sobre a linguagem é uma forma de se contrapor ao poder e, ainda, de colocá-lo em movimento.

O debate que “Notas sobre decomposição n’Os Lusíadas” inicia se alinha à revisão sobre a divisão social da linguagem, apresentada por Roland Barthes nos artigos “A divisão das linguagens” (1973) e “A guerra das linguagens” (1973), publicados na coletânea *O rumor da língua*. Os postulados dos dois textos de Barthes se complementam. Eles são inspirados pelas dimensões de estudos de Saussure na sociolinguística que, para além das palavras e das teorias imbricadas na linguística, considera os contextos dos regimes econômicos, culturais, civilizatórios e históricos para pensar o papel social da linguagem. Enquanto os idioletos estão ligados aos indivíduos, seus dialetos e jargões, os

socioletos, que incluem os idiomas, entre outras escrituras sociais, são lidos como complexos sistemas de produção de sentido.

Para Barthes, o mecanismo de funcionamento dos socioletos abarca o embate de dois discursos: o *enocrático*, que age no interior da técnica – *éntekhnoi*, nos termos da retórica aristotélica – e a favor de uma determinada doxa – partindo da noção também aristotélica de *dóxa* como opinião corrente e provável, mas não “verdadeira” ou “científica”; e o *acrático* – *átekhnói* – fora da técnica e contra a doxa, para-doxal. Em *A divisão das linguagens*, objetivamente, os define:

A linguagem enocrática, sustentada pelo Estado, está por toda a parte: é um discurso difuso, disseminado e, por assim dizer, osmótico, que impregna as trocas, os ritos sociais, os lazeres, o campo sócio-simbólico (sobretudo, evidentemente, nas sociedades de comunicação de massa). [...] O discurso acrático é, em linhas gerais, o nosso (o do pesquisador, o do intelectual, o do escritor); analisá-lo é analisar-nos a nós mesmos enquanto falamos: operação sempre arriscada e que por isso mesmo será sempre preciso empreender: que pensam o marxismo, o freudismo ou o estruturalismo, ou a ciência (a das ciências ditas humanas) na medida em que cada uma dessas linguagens de grupo constitui um socioleto acrático (para-doxal) –, que pensam eles do seu próprio discurso? Essa interrogação, que jamais é assumida pelo discurso do poder, é evidentemente o ato fundado de toda análise que pretende não se exteriorizar ao seu objeto (BARTHES, 2004, p. 128 - 129).

O discurso enocrático abarca as resistências anti-intelectuais. É considerado “natural”, embora pouco reconhecível. Caracteriza-se por promover a opressão a seres submissos aos códigos vigentes, e os exemplos são vários: a cultura jurídica, os ritos sociais, as opiniões correntes. O acrático, em contrapartida, abrange a implementação de uma linguagem revolucionária, de ruptura, separada, contra o vigente e pró-intelecto: olhar para ele é olhar para o próprio movimento de fala e para os discursos que estão fora do controle do poder.

Quando, na crítica, Ana Cristina Cesar afirma que o poema lentamente corrói a linguagem do poder, é à linguagem acrática que ela remete, esta mesma que passa pela sua abordagem e que reverbera a sua posição. Demonstra, a partir do exemplo d’*Os Lusíadas*, uma espécie de consciência que toda narrativa caminha ao encontro da afirmação de uma ideologia, sendo que outras intenções não pensadas por aqueles que detém o poder podem ser tomadas pelo escritor, aquele que cria e tem o rumo da ficção em suas mãos. Além disso, no tratamento sobre a obra de Camões, evocando Borges, Cesar

revela a essência infinita da literatura enquanto meio de contrapor as ações e os poderes naturalizados, evidenciando uma recusa ao que está institucionalizado.

Outra produção de Ana Cristina Cesar que se propõe a refletir sobre a relação indissociável entre literatura e poder é o ensaio “O bobo e o poder em Poe e Herculano” (1977), publicado na revista internacional de artes e letras *Colóquio letras*, produção de cunho acadêmico sediada em Lisboa – Portugal. Ele explora as narrativas ficcionais “Hop-Frog” (1849), conto do escritor americano de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), e *O bobo* (1843), romance de Alexandre Herculano (1910 –1877). O texto de Cesar reverbera e denuncia as práticas do poder dominante a partir de uma leitura do personagem do bobo da corte.

Nesta produção, Ana Cristina Cesar dá destaque à existência da figura paradoxal do bobo da corte, um corpo “disforme”, em geral, a serviço de um outro mais poderoso, mas cuja função social seria a de gerar comicidade e entreter o cotidiano do poder. O bobo da corte é um personagem “real”, marcado em diversos tipos de organizações sociais, e que tem a sua gênese histórica em passagens muito antigas e imprecisas.

No campo da literatura, a figura do bobo da corte se faz presente em narrativas que descrevem o personagem em ritos e imaginários populares. Além de *François Rabelais*, com *Pantagruel* (1532) e *Gargantua* (1534), muitos outros atentaram para a presença deste irreverente agente social, descrito e citado em obras clássicas de Shakespeare, Musset, Victor Hugo, Alexandre Dumas, etc. “Notai, de passagem, o privilégio que têm os bobos de poder falar com toda a sinceridade e franqueza.” (ERASMO, 2002, p. 27), assim Erasmo de Rotterdam refere-se aos bufões na sua declaração em latim *Encomium Moriae* de 1509, seu *Elogio da Loucura*.

Em Shakespeare, os bobos mais conhecidos da sua dramaturgia estão personificados em Touchstone, de *Noite de Reis* (*Twelfth Night*, 1602), Feste, em *Do jeito que você gosta* (*As you like it*, 1603), e O Bobo, em *Rei Lear* (*King Lear*, 1606). Estes personagens assumem o lugar de ver e dizer a verdade sobre as pessoas ao seu redor⁸. A “deformidade” do personagem, na literatura de Shakespeare, dá lugar à genialidade, à sapiência de alguém que, com frequência, se apresenta como sendo mais inteligente que o seu superior e nobre. Ana Cristina Cesar em “O bobo e o poder em Poe e Herculano”, em meio às referências do texto, cita e explica a atuação o bobo de *Rei Lear* como uma fonte segura na

⁸ Robert Armin (1568 - 1615), ator e dramaturgo do grupo *The Lord Chamberlain's Men*, para o qual William Shakespeare colaborou em boa parte da sua carreira, escreveu em 1605 o livro *Foole upon Foole, A Nest of Ninnies* (1605), que traz informações sobre seis bobos domésticos. A pesquisa faz uma divisão muito usual para localizar a figura nas relações sociais: os bobos “naturais” e os “artificiais”. Armin performou os bufões espirituosos de Shakespeare: Touchstone em *As You Like It*, Feste em *Twelfth Night* e the Fool em *King Lear*.

qual pode-se perceber o poder do bobo de afrontar o grupo dominante, face a face, com suas piadas:

O bobo ridiculariza o rei com afrontosos jogos verbais que não poupam as críticas e as insolências, chamando-o de bobo para baixo. Lear escuta entre complacente e divertido, e ameaça-o sem intenções sérias de chicotear-lo. Com trocadilhos e canções, o bobo diz verdades duras que o rei tolera perfeitamente. (CESAR, 1977b, p. 31)

O bobo de Edgar Allan Poe, o primeiro a ser apresentado por Ana Cesar, muito diferente do bobo “inteligente” shakespeariano, que é descrito no trecho acima como um bobo “sem papas na língua”, ocupa o lugar do “forasteiro”, aquele que foi capturado e escravizado. Com o intuito de demonstrar a “luta irreconciliável entre a classe no poder e o bobo, representante da classe oprimida” (CESAR, 1977b, p. 24), Cesar expõe a narrativa de “Hop-Frog” ou “Os oito orangotangos acorrentados”.

O conto de Poe, minuciosamente descrito por Ana Cristina Cesar, tem como centro o personagem Hop-Frog, um bobo anão e coxo, que um rei se orgulhava de possuir. Por conta da dificuldade de se deslocar e saltar como uma rã (*hop*: salto; *frog*: rã), ele foi assim batizado pelo monarca e seus sete ministros, “sábios” escolhidos na corte real. Capturado em país indefinido, ele e Trippeteta, outra anã “forasteira”, foram dados de presente ao rei por um general, e integrados à revelia a um ambiente social desconhecido.

Aos olhos do rei e dos ministros, segundo Poe, retomado por Ana Cesar, o bobo assume um valor triplo: “além de provocar riso por seus gracejos, o bobo faz rir por sua deformidade física (“a jester to laugh *with* and a dwarf to laugh *at*”), o que ainda consola o rei e os ministros da própria gordura” (CESAR, 1977b, p. 25). Do conto, Cesar observa que os ministros detêm o riso “inteligente” e o bobo o riso “tolo”. Já o caráter alegórico da narrativa reverte esta oposição, que, no jogo proposto por Poe tenciona um desmascaramento do poder (e do riso) instituído e autorizado.

As ações principais da narrativa, cronologicamente descritas na crítica, se dão em torno de uma solenidade, uma espécie de baile de máscaras, um momento de festa na corte, no qual os “talentos” de Hop-Frog e de Trippeteta eram solicitados: o bobo sugeria fantasias e trajés enquanto a pequena dançarina se dedicava à organização da festa. Na ocasião da realização de uma das tantas festas, o rei e seus sete ministros, por serem tão gordos, não conseguem escolher uma fantasia adequada até o dia da celebração e demandam a presença de Trippeteta e de Hop-Frog para auxiliá-los.

Cesar destaca em Poe aquilo que é imprescindível para a avaliação da relação de poder imbricada entre o rei e o bobo, cujos fatos descritos na crítica se desenvolvem da seguinte maneira: os anões chegam na reunião de ministros e o rei, ciente da aversão de Hop-Frog a vinho e do descontrole que a bebida lhe causa, resolve obrigá-lo a beber. Em meio à humilhação e ao choro do bobo, o rei diverte seus comparsas e se irrita com a hesitação do anão em tomar o vinho. Trippeta, que mantém relação próxima com seu conterrâneo, intervém em defesa do amigo. O monarca a responde com uma taça cheia de bebida no rosto da moça. Neste momento, o anão “range” os dentes. Depois deste som produzido por seu próprio corpo, Hop-Frog volta ao seu estado de normalidade e sugere que os ministros e o rei se fantasiem de “Oito orangotangos acorrentados”, fantasia que, nos argumentos do bobo, causaria terror e espanto durante a festa, principalmente entre as mulheres. Movidos pela piada, eles são cobertos com linho e tinta e são acorrentados um ao outro antes de entrar no salão de festas.

Seguindo o conselho do bobo, os oito homens acorrentados entram no baile e causam terror e medo. As pessoas que tentam correr, encontram as portas já trancadas. O bobo revela, então, uma emboscada aos nobres. Em tom de brincadeira, no seu papel de *entertainer*, ele diz que vai descobrir quem são os orangotangos, passeando com a tocha junto ao grupo. Tomado por uma fúria, ao examinar os fantasiados de perto, o bobo transforma o vestuário do rei em um lençol de vivas chamas, como relatado no fragmento que encerra o conto de Poe:

Por fim as chamas, crescendo subitamente de violência, forçaram o truão a subir mais alto pela corrente, a fim de colocar-se fora do alcance delas; e, ao fazer tal movimento, de novo, todos, por um breve instante, mergulharam no silêncio. O anão aproveitou essa oportunidade e mais uma vez falou:

— Agora vejo distintamente — disse ele — que espécie de gente são estes mascarados. São eles um grande rei e seus sete conselheiros particulares. Um rei que não tem escrúpulos em espancar uma moça indefesa e seus sete conselheiros, que lhe encorajam as violências. Quanto a mim, sou simplesmente Hop-Frog, o *truão*... e esta é a minha última *truância*. (POE, 2017, p. 231 - 232)

No original, Poe diz: “*As for myself, I am simply Hop-Frog, the jester - and this is my last jest.*” (POE, 1984, p. 908), um pouco antes de o bobo sair pelo teto do castelo, acompanhado de Trippeta, e nunca mais ser visto. A vingança dos dominados se dá frente aos homens que não são tão humanos assim, que humilham, maltratam e encorajam violências. Segundo Ana Cristina Cesar, a ação de queimar o rei, a última piada do bobo, opera

denunciando o disfarce do cotidiano através do disfarce da festa. A diferença entre os que dominam e os dominados passa por uma inversão:

Podemos agora verificar que a diferença inicial é invertida no final do relato: o opressor é marcado por um riso "tolo", por uma deformidade total ("a fetid, blackened, hideous and indistinguishable mass") e por uma enormidade desvantajosa (= grande animal dominado); já o oprimido é marcado por um riso sábio (ardil), por uma deformidade apenas parcial (que não chega a comprometer o seu projeto, uma vez que este exige apenas agilidade nos braços) e uma pequenez vantajosa (= pequeno animal que escapa pelo alto). (CESAR, 1977b, p. 26)

O bobo da corte, na narrativa "Hop-Frog", segundo Ana Cristina Cesar, rompe o lugar de corpo dominado para, por meio da trapaça, se vingar da relação violenta imposta. Por ser um corpo também estrangeiro, visível e invisibilizado, ele quebra os limites e as normas do grupo de poder fazendo uso do lugar que foi lhe imposto: o da piada.

No caso do personagem de Alan Poe, trata-se de um bobo "forasteiro", que radicaliza o paradoxo do coringa, uma vez que usa do próprio instrumento de prazer do rei (violentar o outro) para destruí-lo: "o bobo recalca (daí o ranger dos dentes) sua reação de ódio ante a injustiça e a reelabora numa tática. Hop-Frog movimenta-se assim de dentro (da representação cômica, linguagem do rei) para fora (do palácio, do sistema e da sua difícil e contraditória posição)" (CESAR, 1977b, p. 27).

O que Ana Cesar analisa, e que podemos reelaborar em uma visada barthesiana que coloca em perspectiva corpo e linguagem, é que o bobo da corte assimila e se utiliza da linguagem *enocrática*, ou seja, dos códigos de poder vigentes, difusos, disseminados e naturalizados nas trocas e ritos sociais (como o ritual festivo da figura do bobo), para propor uma ação que está fora da *doxa* e da ordem social. A linguagem do corpo oprimido, então, configura-se como *acrática*, a que está no som do "grunhido" no conto e que age por trás do disfarce:

Há linguagens que se enunciam, se desenvolvem, se marcam sob a luz (ou sombra) do Poder, dos seus múltiplos aparelhos estatais, institucionais, ideológicos; chamá-las-ei de linguagens ou discursos enocráticos. E, no outro lado, há linguagens que se elaboram, se buscam, se armam fora do Poder e/ou contra ele; chamá-las-ei de linguagens ou discursos acráticos. (BARTHES, 2004, p. 135)

Sabendo-se um discurso acrático, que age contra o poder, a "piada prática" do bobo, que se finda com a queima do rei e dos seus ministros e com a fuga dos corpos

dominados, se dá na medida em que o desfecho escolhido, camuflado das suas reais intenções na linguagem, agem, ao final, contra o poder, subvertendo a própria ideia de corpo animalizado, uma vez que o homem anão animaliza e queima os culpados, os donos do poder. Cesar observa que o ranger dos dentes do personagem é diluído ao natural, em uma comunicação na qual o ódio do oprimido tende a ser ignorado.

Em se tratando de reflexões em torno do bobo da corte, Ana Cristina Cesar se ampara no texto “A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa” (1979) de Luiz Felipe Baêta Neves, estudo do campo das ciências sociais. Para Neves, o arquétipo do bobo nas cortes europeias pode ser visto como prova da “existência cortesã, oligárquica e repressiva dos senhores de todas as épocas e de todos os reinos.” (NEVES, 1979, p. 57).

Sendo percebido como um estrangeiro, o *jester* é “um paradoxo controlado que paradoxalmente... manipula também ele uma área de controle” (NEVES, 1979, p. 53) e cuja existência “mostra que certos indivíduos não estão observando as regras que os mesmos indivíduos consideram como adequadas e sustentam para si e para os outros” (NEVES, 1979, p. 56). Além de ser o personagem que aponta contradições, o bobo de Poe vai até às últimas conseqüências da animalização do sujeito, em um jogo de verossimilhança, também destacado por Ana Cristina Cesar:

O "chiste" do bobo consiste em camuflar as suas próprias intenções dentro do disfarce (a gilete dentro do bolo): o rei representa um orangotango que é acorrentado exatamente como se acorrentavam orangotangos na época; antes do desfecho, porém, a verossimilhança do disfarce é levada às últimas conseqüências: o rei torna-se um animal acorrentado. O rei desejara a verossimilhança que mantivesse a sua dominação sobre o grupo e a sua onipotência. O bobo corrige a verossimilhança parcial e acorrenta os animais, que são afinal vencidos pelo homem-anão. (CESAR, 1977b, p. 27)

Seguindo o debate sobre a adesão ou oposição à “linguagem do poder”, avaliamos o outro bobo da corte apresentado por Ana Cristina Cesar em “O bobo e o poder em Poe e Herculano”, personagem principal do romance *O bobo*, ficção do escritor português Alexandre Herculano. Embora as obras de Poe e Herculano tenham sido escritas na mesma época, a escritora contextualiza a inscrição destas em defesa de ideologias diferentes.

O bobo de Herculano, Dom Bibas, descrito como um anão cruelmente sincero, assume, para Ana Cesar, uma postura maniqueísta na narrativa, que também se passa em ambiente medieval, cujo mote principal é a defesa da origem do reino de Portugal. O

romance se calça em um fato histórico, uma disputa que colocou frente a frente duas facções da classe dominante: “a facção autêntica, legitimamente nacional, a quem toca ‘a herança da honra de Portugal’ (D. Afonso Henriques) e a facção que pretende usurpar o trono (D. Teresa, sua mãe, e o conde de Trava)” (CESAR, 1977b, p. 29).

Na narrativa de Herculano, o antigo bobo de Henrique de Borgonha, conde de Portugal, depois da morte do monarca, se revolta com uma atitude de Fernão Peres de Trava, nobre galego que se casa com D. Tereza de Leão, viúva de Henrique, com o intuito de assumir o poder da região. Tendo sido agredido pelo conde, o truão se move pelo sentimento de “vingança” e, no desfecho da história, é a figura que ajuda a salvar o reino no meio de uma guerra travada entre Portugal e Espanha.

Segundo Ana Cristina Cesar, este bobo age por aquela que seria uma “facção verdadeira”, a de D. Afonso Henriques, e sua ação só é possível pela circulação que tem entre os nobres. O bobo de Herculano “não se revolta contra a opressão nem é afrontado pelo poder, mas sim pelo falso poder, representado pelo conde de Trava” (CESAR, 1977b, p. 29). Ao se aliar àqueles que seriam os donos da ordem, Dom Bibas torna-se o primeiro bufão de Portugal. O personagem, caracterizado como o diabo, um personagem do desvio, segundo Ana Cristina, “ajuda a corrigir um desvio na sucessão do poder” (CESAR, 1977b, p. 30).

A crítica destaca que o romance de Herculano pretende-se uma verdade histórica por conta da verossimilhança com a mito fundador de Portugal. Além disso, “não pensa o poder, não o questiona, silencia fatos que os comprometam, se fecham nas próprias evidências” (CESAR, 1977b, p. 29). A verossimilhança histórica em *O bobo*, apontada pela escritora, é compreendida como uma imposição, um artifício, um discurso que quer glorificar certos discursos da classe dominante e calar outros.

Avaliando os bobos da corte, mas sem opor violentamente Poe e Herculano, Ana Cristina Cesar encontra a brecha que matiza a ideologia central de cada um dos textos. Na obra de Herculano, “A História é vista aqui não como o espelho da Verdade, mas como uma questão de crença cega numa ideologia que funda as monarquias através das suas repressoras manobras textuais.” (CESAR, 1977b, p. 31), o que para ela não tira a importância do texto, mas coloca aspas na “exagerada eloquência” da obra. Como proposta, a escritora demanda a presença de uma crítica mais questionadora diante da produção de Herculano: “Se a tocha não foi abaixada por mãos mais ágeis, pelo menos derreteu sobre os convidados um pouco da cera do grande candelabro oficial.” (CESAR, 1977b, p. 31).

Ana Cesar percebe que, enquanto o bobo de Poe utiliza o seu corpo em prol da destituição do poder, Dom Bibas envolve-se na defesa de um regime já dominante, embora a sua linguagem não seja necessariamente a do poder, mas alinhada ao poder. Ao tocar no aspecto da “ideologia” contida nas obras, a partir do sentido das ações vinculadas ao personagem do bobo, Ana Cesar observa o nível de significação que advém dos diferentes discursos e das intenções colocadas na escrita. Assumindo uma postura crítica que se opõe aos discursos dominantes e que, de alguma forma, até fomenta esta oposição no leitor, a escritora prioriza, neste texto em específico, uma atenção para vozes dissidentes, deformadas, frequentemente silenciadas socialmente.

I.2. Tudo pode ser matéria de poesia

No excerto a seguir Ana Cristina Cesar apresenta as tendências de escrita da poesia brasileira a ela contemporânea em uma crítica jornalística publicada no *Opinião* em junho de 1976:

[...] a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhos perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem, contudo, atenuar a sua penetração crítica. Tudo pode ser matéria de poesia. (CESAR, 1976d, p. 27).

“Nove bocas da nova musa” trata da edição número 42/43 da recém-lançada revista *Tempo brasileiro* (1975), coletânea que se propunha a apresentar um panorama da produção de poesia brasileira que estava acontecendo naquele momento no Brasil. “Sem atenuar a penetração crítica”, ou seja, sem se abster de um embate, Ana Cristina Cesar referenda que “tudo pode ser matéria de poesia” para a sua geração, cuja liberdade formal e temáticas são lemas e práticas.

De início, Cesar passa o bastão para o leitor avaliar se a revista não confunde as “últimas novidades surgidas” com o “verdadeiro novo como linguagem”, questionando a presença dos poemas de João Cabral de Melo Neto na abertura da publicação. Isso porque a nova poesia de abrangência nacional, produzida na década de 1970, que passamos a conhecer como poesia marginal, ou geração do mimeógrafo, é colocada pela escritora como “anticabralina por excelência”. Estes dois aspectos – de convocação do leitor e de uma postura que compreendemos como anti-intelectualista na prática poética – pode ser verificada na prática literária de Ana Cristina Cesar.

A revista, cuja seleção é considerada por Cesar como ausente de proposta, abre um debate sobre a nova poesia, a nova musa⁹, que na percepção da crítica: “não tem nada a ver com os ‘movimentos vanguardistas’ (concretismo, neo-concretismo, práxis): ao

⁹ O termo “nove bocas” faz referência à noção clássica de musa (do latim *musa*, do grego, *moûsa*), que segundo a mitologia grega eram as nove deusas, filhas de Zeus com *Mnemósine* (a memória). Como ninfas, elas habitavam as margens de rios e fontes, entre montanhas e bosques, até serem arrancadas dos lugares bucólicos para exercer a posição de divindades inspiradoras das artes e das ciências. *Calíope* (musa da epopeia, eloquência); *Clio* (musa da história); *Euterpe* (musa da música); *Melpômen* (musa da tragédia); *Talia* (musa da comédia); *Urânia* (musa da astronomia); *Érato* (musa da elegia); *Terpsícore* (musa da dança); e *Polímnia* (musa da poesia lírica).

contrário, distancia-se da não-discursividade, da quebra com a sintaxe, dos jogos ótico-verbais” (CESAR, 1976d, p. 27).

Sabendo que a produção poética daquele momento propõe o afastamento das vanguardas, Ana Cristina Cesar busca dar sentido à história literária de 1970 a partir de dois diferentes ensaios que dialogam entre si dentro da publicação: a mini antologia de novos poetas inserida na *Tempo brasileiro*, com seleção de Heloísa Buarque de Hollanda – uma espécie de *trailer* da coletânea *26 poetas hoje*, que estava sendo lançada naquele mesmo mês – e o ensaio “Musa morena moça: notas sobre a nova poesia *brasileira*”, de José Guilherme Merquior (1941 – 1991), sobre as tendências da nova poesia a partir de 1950. Para Cesar, “Tanto o ensaio de Merquior quanto a seleção de Heloísa revelam uma tomada de posição coerente, uma proposta de definição de novo, que não é, comodamente, identificado com o inédito.” (CESAR, 1976d, p. 27).

Partindo da obra que marca a circulação de escritores que majoritariamente estavam fora dos esquemas de circulação literária, reunidos por Heloísa Buarque de Hollanda, e das localizações críticas traçadas por Merquior, retomadas pela escritora, conseguimos situar as perspectivas performáticas, de rupturas e de utilização da linguagem também imbricadas do projeto poético de Ana Cristina Cesar.

26 poetas hoje, conhecida antologia que possibilitou a distribuição e a revisão de diretrizes para a “nova produção poética” dos anos 1970, tinha a proposta de mapear a poesia de caráter informal, cujas marcas principais, para Hollanda, continham, de forma geral, a participação do autor nas diversas etapas da produção de distribuição de livrinhos, a poesia que se confunde com a vida, a fragmentação de instantes banais e o abandono da expressão intelectualizada. Ana Cristina Cesar, junto com mais 25 poetas¹⁰ circundavam as características apontadas pela curadora, mas não se pode dizer que todos se enquadravam na descrição proposta, uma vez que a nova poesia brasileira trazia uma variedade de estilos e projetos. Havia, portanto, um dissenso sobre o material tomado em conjunto, assim como havia um dissenso sobre a experiência social da geração AI-5.

Viviana Bosi, no artigo “Sobrevoo entre as artes (a volta das décadas de 1960 e 1970)”, presente no livro *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos*

¹⁰ Francisco Alvim, Carlos Saldanha, Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Roberto Piva, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Roberto Schwarz, Zulmira Ribeiro Tavares, Afonso Henriques Neto, Vera Pedrosa, Antônio Carlos Secchin, Flávio Aguiar, Geraldo Eduardo Carneiro, João Carlos Pádua, Luiz Olavo Fontes, Eudoro Augusto, Waly Sailormoon, Ricardo G. Ramos, Leomar Fróes, Isabel Câmara, Chacal, Charles, Bernardo Vilhena, Leila Miccolis e Aduino de Souza Santos.

1970 (2018), observa as ressignificações da linguagem presentes nos procedimentos poéticos lançados por esses jovens poetas, cujos graus de aproximação entre arte e vida sofrem diferentes graus de corte, negação ou incorporação parcial:

Se alguns rechaçavam o cerebralismo intelectual das neovanguardas (concreta, praxis, processo), assim como o seu *a-subjetivismo*, podemos discernir influências no aspecto visual e nas “palavras em liberdade” que, apesar de negação consciente, entraram na poesia marginal e pós-tropicalista como um dado importante. E se, por outro lado, outros rejeitavam o informalismo da poesia marginal, também absorveram muito da sua atitude irreverente. (BOSI, 2018, 17 – 18)

Em uma conduta experimental na crítica jornalística, Ana Cristina Cesar faz o seu próprio *trailer* da antologia, trazendo em meio ao texto, mas não de forma solta, poemas de seus contemporâneos Francisco Alvim, João Carlos Pádua (1950 – 2009), Antônio Carlos de Brito / Cacaso (1944 – 1987) e Eudoro Augusto, todos participantes da coletânea organizada por Hollanda.

As faces dos poemas apresentados em meio à crítica, a convocação de outros corpos, a multiplicidade de vozes, ecoam uma movimentação poética que desconfia de si mesma. “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” (CESAR, 1976d, p. 27), afirma a escritora antes de introduzir o poema “Nove bocas” do poeta João Carlos Pádua que, por sua vez, arremata:

Não sei se são nove bocas em mim
ou se a porta da esquerda
Me leva ao paraíso.
Não sei se são bocas;
Não sei se é em mim. (PÁDUA *apud* CESAR, 1976d, p. 27)

A incerteza, a distensão da ideia de verdade, ao mesmo tempo que revelam as investidas filosóficas deste projeto coletivo, indicam a subjetividade que cada poeta traz, a atitude performativa da linguagem, designada por Cesar também como fingimento: “o poema é uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do intraduzível” (CESAR, 1976d, p. 27). A terceira parte da tese

*Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e costume*¹¹ de Heloísa Buarque de Hollanda (Faculdade de Letras da UFRJ, 1978), apresenta o panorama poético de 1970 a partir da observação da prática poética em vigor:

Observando os textos dessa nova poesia e as formas de comportamento, podemos ver como houve um processo de deslocamento da crítica social. Em outros tempos, no meu tempo, pela discussão teórica chegava-se à individualidade. Agora, o social parece estar fundido no indivíduo e não raro, manifesta-se numa sensação de mal-estar, de sufoco. (HOLLANDA, 1980, p. 101 – 102)

A experiência social de uma geração sufocada pela repressão política ganha, então, notoriedade na literatura pela singularidade contida na miríade de diferentes projetos poéticos. Um dado que interessa para acompanharmos a trajetória e inserção da poesia de Cesar é o fato da publicação *26 poetas hoje* ser responsável por lançar seu nome e obra publicamente. A sua ação criativa, até então restrita aos campos acadêmicos e críticos, ganha impulso e notoriedade com a recepção ambígua e eufórica do projeto¹². Embora, na crítica jornalística, Ana Cesar omita a sua participação na coletânea, consideramos que o texto crítico fornece uma perspectiva de revisão aberta e didática na localização da “nova poesia” de 1970, ao mesmo tempo que as experiências literárias

¹¹ “O espanto com a biotônica vitalidade dos 70” (p. 89 – 118) in HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e costume: 1960/1970*. Editora Brasiliense. Rio de Janeiro: 1980

¹² Na ocasião do lançamento de *26 poetas hoje*, o escritor Affonso Romano de Sant’Anna publicou um artigo na revista *Veja*, de 7 de julho de 1976, no qual utilizava o termo “lixeratura” para definir o grupo: “Depois da poesia vanguardista para ser vista, temos hoje essa para ser falada. Depois da poesia limpa e formalista, uma poesia suja e mal feita. Depois de uma gaguejante poesia da década de 50, uma poesia discursiva. Depois da prisão de ventre do lirismo, a diarreia.” (SANT’ANNA, 1976, p. 127). Contudo, de forma geral na imprensa e no meio acadêmico “a compilação parece funcionar como uma primeira versão da historiografia literária” de 1970 (LEONI, 2008, p. 61), como destaca Luciana di Leone em *Ana C. as tramas da consagração*. Apesar do movimento dito marginal ter na “*não institucionalização*” uma das suas principais características, Hollanda difunde a nova poesia em livro, assumindo a dualidade envolvida na publicação: “[...] vejo esse trabalho de organização desse material na antologia *26 poetas hoje* como bom e mau. Bom, na medida em que divulgou a produção nas esferas de legitimação institucional, promovendo violentas polêmicas e questionamentos e, portanto, aumentando o circuito desse debate. Mau, entretanto, porque assim “apropriados” num volume limpo de editora espanhola e sob aval e atenção de uma professora universitária, promovi, de alguma maneira, alterações fundamentais na forma e no conteúdo dessa mesma produção, diminuindo a força contestatória de sua intervenção crítica” (HOLLANDA, 1980, 99 – 100). Em debate publicado na revista *José*, em agosto de 1976, a recepção crítica ora desconfiada e ora afetada pela antologia fica evidente pelos embates teóricos presentes entre o grupo que divulgava a publicação, Heloísa Buarque de Hollanda, Ana Cristina César, Geraldo Carneiro e Eudoro Augusto (poetas presentes na antologia) versus os pesquisadores Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley, que apontavam a falta de reflexão crítica como um traço da nova poesia. Para mais detalhes a respeito do contexto de recepção de *26 poetas hoje*, recomendo a leitura da dissertação *Poesia marginal e a antologia “26 Poetas Hoje”: debates da crítica antes e depois de 1976* (2007) de Fernanda Félix Litron, orientada pela professora Maria Betânia Amoroso (Unicamp).

contidas na antologia de Hollanda¹³ fornecem uma dimensão inicial, também uma espécie de *trailer*, do que viria a se configurar como a proposição poética de Ana Cristina Cesar, cuja visão integral está contida em *A teus pés* (1982).

Ana Cristina Cesar colabora com seis textos na antologia de 1976: “Simulacro de uma solidão”, “Flores do Mais”, “Psicografia”, “Arpejos”, “Algazarra” e “Jornal Íntimo”. Comparativamente, eles frequentam diferentes lugares. “Simulacro de uma solidão”, “Arpejos” e “Jornal Íntimo” (os dois últimos posteriormente publicados em *Cenas de abril*) caminham por performances da intimidade, em um formato que flerta com o diário, forçando a curiosidade do leitor (demandando a formulação subjetiva de sentido), ao mesmo tempo em que ficcionaliza o pessoal, recurso muito utilizado em trabalhos criativos e debatidos constantemente pela escritora em críticas jornalísticas.

Por outro lado, “Flores do Mais”, “Psicografia” e “Algazarra” fornecem uma perspectiva mais clássica e disruptiva de articulação poética. Baseando-se muitas vezes em Fernando Pessoa (1888 – 1935), sobretudo no que abarca as facetas do fingimento poético e da performance textual, Cesar evidencia o poeta português como uma referência constante em seus textos, que também assumem uma ficcionalização lírica que a própria produção poética reivindica.

“Psicografia”, como primeiro exemplo, em um movimento que procura situar os sentidos dados ao corpo, no texto, e aos interesses que aparecem, sintetiza um

¹³ A relação intelectual, profissional e afetiva entre Ana Cristina Cesar e Heloísa Buarque de Hollanda teve um início um pouco anterior à organização da coletânea, quando a professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) foi apresentada à poeta pela sua então professora no curso de Letras da PUC, Clara Alvim. O interesse pela literatura contemporânea aproxima as duas, que, junto com Cacaso, ex-professor de Ana Cesar, passam a compor um grupo informal de estudos. Depois de desistir do curso de mestrado em Letras na PUC-Rio por questões financeiras (sua bolsa havia sido cortada) em 1978, Ana Cristina Cesar passa a ser orientada por Heloísa Buarque no mestrado em comunicação da UFRJ, que culminou na pesquisa *Literatura não é documento*, um estudo focado em filmes documentários sobre autores e obras literárias produzidas no Brasil e em circulação até aquele momento, e que contou com o aporte financeiro da Fundação Nacional das Artes (a pesquisa de Ana Cesar foi publicizada na matéria “Edições da Funarte discutem a produção artística de hoje” (1979), presente na edição 285 no *Jornal do Brasil*). Como interlocutora em criação poética, Heloísa Buarque participou da produção de dois livros artesanais de Cesar, que viriam a ser incluídos integralmente em *A teus pés* (1982): *Cenas de abril* (1979) e *Correspondência completa* (1979). Em suas críticas de jornal, Hollanda foi uma das principais divulgadoras da poesia de Ana Cristina Cesar. Em maio de 1981, em ocasião do lançamento de *Luvas de pelica*, Heloísa B. de Hollanda publica no *Jornal do Brasil* o texto “A imaginação feminina no poder”, tonificando Ana C. como uma escritora “moderna, independente e bem-sucedida” (CESAR, 1981, p. 10). Em 1999, lança com Armando Freitas Filho *Correspondência Incompleta*, livro póstumo de cunho epistolar e íntimo, que expõe cartas de Ana Cristina Cesar para Clara Alvim, Maria Cecília Londres, Ana Cândida Perez e para a própria Heloísa B. de Hollanda. Algumas produções mais recentes que abordam a interlocução entre as duas é *Inconfissões: Fotobiografia de Ana Cristina Cesar* (2016), que traz um texto da professora sobre a produção de *Correspondência completa*, e o filme *Bruta Aventura em Versos* (2011), com direção de Letícia Simões, cuja narrativa é costurada pelo depoimento marcante de Hollanda e com imagens do lançamento do livro *26 poetas hoje* no Parque Lage.

comportamento comum na literatura e destaca o próprio exercício da escrita poética como mote de pensamento. Com uma dicção própria, Ana Cristina Cesar reflete sobre a representação da experiência de criação, o que Flora Sussekind em *Até segunda ordem não me risque nada* (2007) chama de um “efeito calculado” de uma poesia que se define como uma “arte da conversação”:

Também eu saio à revelia
e procuro uma síntese nas demoras
cato obsessões com fria têmpera e digo
do coração: não soube e digo
da palavra: não digo (não posso ainda acreditar
na vida) e demito o verso como quem acena
e vivo como quem despede a raiva de ter visto (CESAR, 2007, p. 142)

“sair à revelia”, “procurar uma síntese nas demoras”, “catar obsessões”, “não saber”, “não dizer”, “não poder acreditar na vida”, “demitir versos”, “viver”, “despedir a raiva” e “ver” são todas ações contidas na construção do corpo e do sentido de uma poesia que acontece no agora e caminha em várias direções. *Psicografar* é uma ação que aponta para um “fora” sugerindo algo escrito que teria sido ditado ou sugerido por um espírito desencarnado, mas pode ser lida ao pé da letra como uma simples “grafia” da mente, da psique. Já no título do poema aparece uma referência direta à Fernando Pessoa, que escrevera “Autopsicografia” (1932), texto que possui um dos versos mais famosos do poeta, “o poeta é um fingidor”, e que em crítica jornalística é curiosamente usado como título de artigo escrito por Ana Cristina César no *Suplemento livro do Jornal do Brasil* em 1977.

O que verificamos, além da postura de revés, de revolta e de intensidade contida na poesia, é uma perspectiva, também comum na produção poética de Cesar, da presença de outros atores no texto que “fala, e se deixa invadir por outras falas” (SUSSEKIND, 2007, p.10). Na dissertação *Escritas do eu em Ana Cristina César: uma pseudoautobiografia* (UFMG, 2014), Mariana Nunes de Freitas realiza uma leitura aprofundada de “Psicografia”, sob o viés da crítica literária, e não apenas sob a perspectiva biográfica, corroborando uma tendência lançada por Flora Sussekind de perceber o esboço do sujeito como uma atitude literária que explicita técnicas literárias diversas:

Depreende-se, de sua criação, interferências de autores consagrados, em um diálogo criativo a partir do qual a poeta, valendo-se do intimismo que lhe é peculiar, transforma versos clássicos de outros autores por meio de uma poética única, *sui generes*. Em *Psicografia*, por exemplo, a partir de

uma análise mais atenta do texto, percebem-se referências a Manuel Bandeira e Fernando Pessoa autores esses frequentemente aludidos na poética de Ana C. (FREITAS, 2014, p. 105)

Esta convocação que Ana Cristina Cesar realiza de outros *corpora* dentro da sua poética singulariza e diferencia sua poesia, se comparada à também heterogeneidade criativa dos outros poetas que compunham a coletânea e, no ponto específico da sua obra, supera “a relação ingênua entre linguagem e realidade” (SISCAR, 2011, p. 18). O que ela nos apresenta vai ao encontro do “verdadeiro novo como linguagem”, efetivando um engajamento que interpela a interpretação do leitor, como destaca Marcos Siscar na publicação *Ana Cristina Cesar*, texto crítico que compõe o conjunto Ciranda da Poesia, “falar é sempre arriscar-se na contramão, no sentido de colocar-se diretamente na direção ou na destinação de um outro” (SISCAR, 2011, p. 46).

A “arte da conversação”, noção utilizada por Flora Sussekind para definir o comportamento poético de Ana Cristina Cesar, possibilita uma mirada mais filosófica diante dos corpos outros sempre convocados à revelação e ao sentido da poesia da escritora. Para Sussekind, o texto de Ana Cristina Cesar modula e se desdobra: “[...] crescem as zonas de sombra, despersonalizam-se as falas, descentram-se os ‘eus’, convertidos em conjuntos de tonalidades, vozes, modulações. Assim como a escrita, desdobrada necessariamente em escuta, conversação” (SUSSEKIND, 2007, p.10).

O filósofo Jean-Luc Nancy em *À escuta* diz que “estar à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda e de extremidade” (NANCY, 2014, p. 19). Em suas reflexões traçadas entre o som e o silêncio, o sentido e o além-sentido, Nancy também afirma que “estar à escuta é sempre estar inclinado para ou estar num *acesso a si*” (NANCY, 2014, p. 26). Quem se permite essa experiência infinita, repercute o silêncio através do sentido: “o sentido é, aqui, o reenvio, a repercussão, a reverberação: o eco num corpo dado, ou mesmo como este corpo dado, ou mesmo ainda como o dom a si deste corpo dado” (NANCY, 2014, p. 70). Para o linguista Roman Jakobson (1896 – 1982), em “O que fazem os poetas com as palavras”, não nos podemos ocupar de poesia sem ter em conta também a ciência da linguagem: “o que dá valor a um poema, convém insistir, é a relação entre sons e sentidos, é a estrutura dos significados” (JAKOBSON, 1973, p. 9).

Superando, então, a ideia muito difundida nas pesquisas sobre Ana Cristina Cesar que relaciona a sua produção com uma intimidade pessoal, com fatos biográficos, percebemos os traços de um corpo que reverbera significados múltiplos (o sentido

depende de quem estiver à escuta), cujos afetos e embates estão postos por um trabalho criativo constante, numa construção artística consciente dos plenos poderes da poesia. A produção poética de Cesar reitera uma ideia de poesia que confere à palavra um alto grau de materialidade, como destaca a pesquisadora Viviana Bosi no artigo “Ana Cristina Cesar: ‘Não, a poesia não pode esperar’”:

Se a poesia contém um aspecto gestual em que o ritmo, os ecos sonoros, as imagens, querem conferir à palavra um alto grau de materialidade, superando o divórcio entre coisa e linguagem no mesmo passo entre significante e significado, seu desafio seria projetar na linguagem o máximo de corporeidade. (BOSI, 2015. p. 15)

Ao se colocar no agora, indicando o tempo presente, em “Psicografia”, a escrita de Ana Cristina Cesar revela diálogos e acena tensões literárias: “demito verso como quem acena”, diz. E, de partida, já revela que a matéria da sua poesia, a composição da sua linguagem, em ruptura, caminha, inesgotavelmente, em direção ao outro.

Analisando o procedimento criativo de Cesar, a pesquisadora e professora Annita Costa Malufe em “Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si” (2018) descreve como a atmosfera da sua poesia joga o leitor dentro da cena da performance: “O que se mostra exemplar é como esses procedimentos (fragmentação, lacuna) aliados à interlocuções externas (convocação do leitor a partir de expressões fáticas) e interna (diálogo com outro poeta), atuam juntos na criação de um poema performático.” (MALUFE, 2018, p. 441).

Retomando alguns aspectos de “Nove bocas da nova musa”, existem outros sentidos que se destacam neste primeiro momento de propulsão poética de Ana Cristina Cesar, e que também põem em cena o contexto histórico em que se estabelecia a nova poesia dos anos 1970. Do ensaio de João Guilherme Merquior, “Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira”, Cesar explora as formulações que ele utiliza para situar a poesia a partir de 1950, balizada em três oposições resgatadas por Merquior que foram elaboradas pela chamada crítica moderna: “[...] estilo puro ou elevado/estilo mesclado ou impuro (de Erich Auerbach), estilo simbólico/estilo alegórico [...] e ânimo poético de celebração/ânimo poético de conhecimento ou denúncia” (CESAR, 1976d, p. 27).

A caracterização da nova poesia realizada por João Guilherme se pauta pelo “estilo mesclado”, que reforça a desierarquização do discurso e do próprio poeta, lição inaugurada por Charles Baudelaire (1821 – 1867) na modernidade: “abole a distinção

rígida de estilos, misturando a visão poética problematizante com temas e expressões vulgares, criando assim uma tensão com esse convívio do sério e do coloquial.” (CESAR, 1976d, p. 27). O tom estetizante e a estética clássica do verso, como marca principal da poesia, não é mais o centro. Os tons podem ser meio abruptos e a poesia de 1970 aciona monólogos grandiloquentes com detalhes ridículos. Como exemplo do convívio entre o sério e o coloquial, no texto, Ana Cristina Cesar convoca a presença de Francisco Alvim:

Meu deus do céu
que situação
eu não merecia isso
ai minha mãe morta
dá vontade de abrir tudo. (ALVIM *apud* CESAR, 1976d, p. 27)

O significado único e imediato não é uma questão para muitos da geração de 1970. A postura performática do texto, incluindo aí a relação já citada que enuncia um fingimento literário, soma-se à história no momento de seu acontecimento, ao desalento, e às sensações que se opõem à escrita de uma biografia ou de um único fato. Os vários sentidos possíveis do poema vão na contramão, na quebra tradicional do verso, assumindo o risco de não ser uma coisa nem outra. Cada agente da escrita poética dá a conhecer uma proposição singular, na qual não existe uma relação ingênua entre a linguagem e a realidade:

O poeta pode representar, fingir descaradamente; não tem mais um compromisso com uma Verdade, não se propõe simbolizar um inefável e preexistente sentir ou existir. Com isso fica com mais mobilidade, sai e entra mais à vontade, ainda mais que se encontra desobrigado de solenizar o seu verso. Uma das marcas desta nova poesia é o seu não compromisso com o metafísico, o que não implica desligamento ou falta de rigor. (CESAR, 1976d, p. 27)

O rigor pódico exacerbado, ou seja, a preocupação com a solenidade do verso, é objeto de problematização desde o primeiro momento no projeto poético de Ana Cristina Cesar. Ela aplicou critérios estéticos que não a fizeram abandonar completamente a expressão intelectualizada, mas aderiu a um “estilo mesclado”, resgatando também nas fundações modernas de Baudelaire, a tensão entre o sério e o coloquial, o *rés-do-chão* e a imaginação. A retomada da poesia de Baudelaire está presente, inclusive, na experiência de escrita da poesia “Flores do mais” publicada em *26 poetas hoje*, que remete diretamente à obra *As Flores do mal* (1857), do poeta francês:

devagar escreva
 uma primeira letra
 escrava
 nas imediações
 construídas
 pelos furacões;
 [...]
 devagar imprima
 o primeiro
 olhar
 sobre o galope molhado
 dos animais; devagar
 peça mais
 e mais e
mais (CESAR, 2007, p. 141 - 142)

A referência à obra de Baudelaire, que se dá em diversos momentos da produção poética de Ana Cristina Cesar, expressa um tratado da performance diante da escrita e da representação do universo que a rodeia. “Na modernidade, tal como é expressa em Baudelaire, o heroísmo passa a ser experimentado fundamentalmente nos episódios cotidianos das grandes cidades, nas situações vivenciais das milhares de existências desordenadas da vida urbana.” (HOLLANDA, 1980, p. 57), destaca Heloísa Buarque de Hollanda sobre a “biotônica vitalidade dos 70”.

Embora alguns trabalhos acadêmicos tratem especificamente da relação estabelecida entre a escrita de Ana Cristina Cesar e de Baudelaire¹⁴, consideramos a “perda da auréola” do escritor e a retomada da modernidade como uma maneira de também afirmar que “tudo pode ser matéria de poesia”. O caos das “imediações construídas pelos furacões” ou a “existência desordenada” aparecem como matéria de reflexão, propulsora de demandas, na prática poética de Ana Cesar.

Ao assumir a interlocução com o moderno, em se tratando especificamente dos aspectos da linguagem, o lançamento da coletânea *26 poetas hoje* e “Nove bocas da nova musa” colocam em jogo uma tensão marcada na poesia brasileira, que tem, muitas vezes, como parâmetro a forma e o rigor de João Cabral. Não à toa, Cesar questiona a presença

¹⁴ Entre os quais destaco: “Carta de Paris: ao pé da letra” de Michel Riaudel, publicada na revista *Literatura e Sociedade* (USP), que lê a célebre “Carta de Paris” (1980) de Ana Cristina Cesar como uma “imitação” do “Cisne” de Baudelaire; e o capítulo “Dose Dupla: Baudelaire / Bandeira” contida na tese *Atrás dos Olhos Pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (2003), de Maria Lucia de Barros Camargo, que apesar de ler a relação estabelecida por Ana Cristina Cesar como “vampiragem” passa pela poesia “21 de fevereiro”, de Cenas de Abril, que faz uma citação direta ao nome do poeta francês: “Abomino Baudelaire querido” (CESAR, 1993, p. 73).

de partes de *Museu de Tudo* (1975) na revista *Tempo brasileiro*, que se propõe a mapear a nova poesia brasileira e abre a publicação com um escritor de antigos valores e visões sobre poética. A afirmação de que a poesia de 1970 era “anticabralina” está bem marcada na crítica e na cena cultural e intelectual da nova geração de poetas.

Na introdução de *26 poetas hoje*, Hollanda pondera: “não que a influência de Cabral, Drummond ou Murilo nela não se faça sentir muitas vezes. [...] Fundamentalmente, a nova poesia se caracteriza pela renovação dos impulsos desclassicizantes do modernismo e pela atualização da recusa ao convencional” (HOLLANDA, 2007, p. 12). No debate *Poesia Hoje*¹⁵, publicado na revista *José* (n. 2), de agosto de 1976, do qual participaram Heloísa Buarque de Hollanda, Geraldo Carneiro, Eudoro Augusto, Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley, Ana Cristina Cesar volta a afirmar este traço anticabralino na produção a ela contemporânea: “Há sim um traço anticabralino, anti-formalista” (CESAR *apud* FERRAZ, 2013, p. 140). Contudo, posteriormente, assume a presença do poeta como inspiração para a geração: “Drummond e Cabral estariam quase dentro da tradição literária. Eles são mais, digamos, uma presença geradora” (CESAR *apud* FERRAZ, 2013, p. 141).

No artigo “João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação” (2018), Marcos Siscar retoma este contraponto, apontado já em Ana Cristina Cesar, para compreender o que está em jogo diante do rótulo “cabralina” e “anticabralina”, ao ler a poesia posterior a Cabral: “Seria difícil falar de ‘anticabralismo’, como paradigma generalizado, mas acredito que a relação tensa com a poética de Cabral continua sendo relevante para se compreender muitos projetos de poesia no contemporâneo.” (SISCAR, 2018, p. 610). Embora a proposta de Siscar seja de também responder às lacunas e generalidades indicadas por Ana Cristina Cesar na crítica à Cabral em “Nove bocas”, ele reforça que o “anticabralismo” pode ser visto como algo mais que uma postura que diz respeito à Cabral: “[...] trata-se de colocar em primeiro plano as respostas que a poesia brasileira vem dando ao problema de sua relação com a tradição de vanguarda.” (SISCAR, 2018, p. 615)

A poesia comumente intelectualista, desprovida de corpo, composta incansavelmente como a arquitetura de um objeto, “cabralina”, vê-se, na cena marginal, tensionada pelas marcas do cotidiano e do subjetivo, que não atenua uma penetração crítica e

¹⁵ *Poesia Hoje* (p. 135 – 141). In: FERRAZ, Eucanãa. *Poesia Marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013

em busca do leitor: “Como já disse Antônio Cândido, e como bem sabem os novos poetas, a literatura não exista na gaveta: só vive como relação inter-humana, quando se completa o triângulo autor-obra-público.” (CESAR, 1976d, p. 27).

A potência de *26 poetas hoje* também está no aspecto da completude do triângulo, da superação dos obstáculos para divulgação da literatura em níveis comerciais. Em sua crítica, a escritora destaca a ampliação da circulação da poesia independente que até aquele momento se dava por meio de impressão e distribuição marginal “em reduzidas edições custeadas pelo autor, que passam de mão em mão ou são vendidas em raras livrarias” (CESAR, 1976d, p. 27). Para Cesar, a divulgação da poesia em maior escala¹⁶, através da antologia e da mini antologia na *Tempo brasileiro*, são “as concessões máximas que a atual política editorial dá à nova poesia, que, mesmo assim, não deixou de buscar as vias por seus próprios meios” (CESAR, 1976d, p. 27).

Das reflexões sobre o mercado editorial e circulação literária, que serão discutidas de forma mais detalhada no capítulo “III.2. O escritor na república das letras” destacamos que a edição custeada pelo autor, muitas vezes sem a figura do editor, trouxe uma nova noção de liberdade de linguagem. Os estatutos de poder eram questionados não só no âmbito da distribuição, mas dentro da poesia, nas rupturas de formatos tradicionais, nas diluições da autoria, nas tensões e nos desconfortos característicos do circuito independente. Questionava-se, pela prática criativa e pela forma de fazer, os discursos hegemônicos no campo literário.

Para Siscar, “Ana C. contraria incessantemente as ilusões de equilíbrio, não só o equilíbrio cabralino, mas fundamentalmente a natureza controlada da relação com a linguagem” (SISCAR, 2011, p. 35). Entram em evidência, na nova poesia de 1970, uma poética que, pela relação com o leitor, modula e aponta para um “transbordamento do sujeito, do espaço delimitado da subjetividade do próprio poeta” (SISCAR, 2011, p. 24). Considerando o corpo como uma materialidade construída dentro da obra de Ana Cesar, Annita Costa Malufe destaca a performance do sujeito poético da escritora como parte do mecanismo que lança uma narrativa corporal aberta, voltada para fora de si:

No entanto, o que interessa salientar é o fato de Ana C. tornar patente essa questão performática e explicitar, em seu modo de composição dos

¹⁶ Na ocasião do lançamento de *Lavas de pelica* (1980), que compôs a coleção *Capricho*, formada também por Francisco Alvim, Afonso Henriques Neto, Pedro Lage, Luís Olavo Fontes, Ledusha, Eudoro Augusto e Carlos Saldanha, Ana Cristina Cesar concedeu um depoimento para a *Veja*, no qual assumiu que os escritores da *Capricho* “tinham o desejo romântico de ter um público maior, desconhecido” (VEJA, 1981, p. 94).

poemas, a evidência de um poema-corpo. Ela dramatiza esse lugar vago do leitor e, a partir disso, faz do próprio poema uma missiva, de fato, lançada ao futuro, ao seu próprio futuro (que se dá nas leituras); faz do poema um corpo aberto para seu fato, voltado para fora de si. (MALUFE, 2018, p. 444)

Malufe recupera, de alguma forma, a função dialógica e dramática da linguagem, com suas capacidades múltiplas de desconstruir e reverter as noções de poder estabelecidas através das palavras e das coisas, retomando uma referência foucaultiana. A reversão que Ana Cristina Cesar realiza, emulando uma intimidade que nada mais é que uma representação do íntimo, um exercício de alteridade, dilui os significados imediatos do texto e nos leva para lugares da linguagem acrática, que, segundo Roland Barthes, é aquela que atua contra a doxa, as normas impostas, como o discurso usual do pesquisador, do intelectual e do escritor. É uma linguagem que atua rompendo com a forma estética e com a temática esperada dentro dos limites até então impostos pelo cânone literário.

O jogo discursivo da intimidade aparece em outras produções de *26 poetas hoje*. “Arpejos”, “Simulacro de uma solidão” e “Jornal Íntimo”, que flertam com a prosa poética em sua estrutura, performando narrativas que retratam visões do corpo em momentos íntimos. Modulações das confissões típicas de diário também estão presentes no texto. Em “Simulacro de uma solidão” destacamos dois trechos para pensar este movimento dissolvido na linguagem. A produção, dividida em dez partes com datas e meses aleatórios, apresentam no início, a seguinte formulação:

30 de agosto

Hoje roí cinco unhas até o sabugo e encontrei no cinema, vendo Charles Chaplin e rindo às gargalhadas, de chinelos de couro, um menino claro. 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. (CESAR, 2007, p. 139)

Diante do caráter aleatório das imagens e da experiência de representação confessional, na qual os assuntos do dia a dia viram matéria de poesia, percebemos logo a ida ao ginecologista como uma referência à esfera íntima. As convocações de mitos, de Charles Chaplin à Lúcifer, reforçam o jogo de máscaras, de um texto que se faz cifrado e desordenado enquanto proposta de deslocamento da linguagem. A passagem reverte a técnica e se apresenta contra a doxa, para-doxal. Muitas vezes, olhar para a profusão de

falas de Ana Cristina Cesar é perceber que aquilo que ela ilustra na crítica sobre a nova poesia é como um reverso da realidade, uma ilusão: “Tudo pode ser dito no poema, mas na realidade nem tudo pode ser dito.” (CESAR, 1976d, p. 27).

Consultando “Arpejos”, que está em *26 poetas hoje*, e que volta a ser publicado por Ana Cristina Cesar em 1979 e em 1982, podemos ter uma perspectiva prática desta afirmação. Dividido em três partes, a *proesia* (retomando um termo utilizado por Ítalo Moriconi nas notas de introdução da coletânea de crítica *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*) de Ana Cristina Cesar convoca, logo no primeiro momento, as cenas de um lugar de representação da intimidade, calcados em seu corpo e em suas ações:

Acordei com uma coceira terrível no hímen. Sentei no bidê com um espelhinho e examinei minuciosamente o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um *rouge* a mais tem significado a mais. Passei uma pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura. (CESAR, 2007, p. 153)

A coceira no hímen, o bidê, a moléstia narram o processo de tratamento e, também, sua recusa às “limitações de ser mulher”; a desistência praticamente imposta a atividades de lazer a levam à leitura como continuidade de vida para este corpo. As miríades são várias e os afetos do cotidiano estão formulados pela estrutura do diário e pelas escolhas de elaboração da linguagem. Dar corporeidade às sensações, esta é uma característica muito presente na poesia de Ana Cristina Cesar.

Considerando que o objetivo deste capítulo é fornecer uma visão inicial do projeto poético de Ana Cristina Cesar, reforçamos a presença de imagens e referências oníricas na tessitura de uma proposta que funciona como um labirinto sempre em abertura. Em “Jornal Íntimo”, por exemplo, ela cita o conto *Os Jardins dos caminhos que se bifurcam* (1941), de Jorge Luís Borges, narrativa conhecida do argentino, que se propõe apresentar um labirinto narrativo ao nível do tempo e do espaço. Michel Riaudel, na publicação francesa de *Luvras de pelica (Gants de Peau & autres poèmes, 2005)*, identifica aspecto semelhante na poética de Ana Cesar:

Toda poesia seria, como a filosofia para Nietzsche, fachada e dissimulação de outra poesia. A nossa, ilusionista, mantém as ambiguidades. Exacerbando a sintaxe, ela sente um prazer malicioso em brincar de mãe, de filho, de representar o universo supostamente feminino: gêneros íntimos, histeria, segredos... Suas citações e reescritas para iniciados

também sustentam tanto uma reflexão sobre a poesia, seus poderes e *meios de transporte*, quanto a consciência das armadilhas opacificantes da linguagem. (RIAUDEL, 2005, p. 93, tradução nossa)¹⁷

Em suma, a crítica jornalística de Ana Cristina Cesar já aponta para a consciência de um paradoxo poético sobre a nova poesia dos anos 1970: “entre a possibilidade que conquistou e a impossibilidade real e vivida. Dá a partida mesmo sabendo-se ainda na estação, mesmo sem saber se são suas as nove bocas por que fala.” (CESAR, 1976d, p. 27). A sensação de prisão e de susto desta produção jovem, incluindo a de Cesar, movimenta-se em torno do existir e do fazer literário. Mesmo sem recursos, a “nova poesia” que tudo pode falar, já acontece enquanto fenômeno social. Derrapando entre um dilema e outro, a literatura de Ana Cristina Cesar é também matéria total de pensamento, rigorosamente e singularmente plural.

¹⁷ “*Toute poésie serait, telle la philosophie pour Nietzsche, à la fois façade et dissimulation d'une autre poésie. La nôtre, illusionniste, entretient les ambiguïtés. Exacerbant la syntaxe, elle prend un malin plaisir à jouer la mère, l'enfant, à mettre en représentation l'univers supposé féminin: genres de l'intime, hystérie, cachotteries... Ses citations et réécritures pour initiés sous-tendent aussi une réflexion sur la poésie, ses pouvoirs et moyens de transport, autant que la conscience des chausse-trappes opacifiantes du langage.*” (RIAUDEL, 2005, p.93)

I.3. (Re)corte cinematográfico

Cinema, como pintura ou literatura, não é apenas o nome de uma arte cujos procedimentos se deduziriam de sua matéria e de seu dispositivo técnico próprios. É, como eles, um nome da arte, cujo significado atravessa as fronteiras das artes.

Jacques Rancière, *A fábula cinematográfica*

A partir desta formulação de Jacques Rancière, contida no prólogo do livro *A fábula cinematográfica*, no qual o filósofo discute o caráter de intersecção das artes que se põem em perspectiva ao cinema como objeto de pensamento, destacamos as travessias que a arte cinematográfica assume na crítica e na poética de Ana Cristina Cesar.

Explorada pela escritora em duas colaborações para o *Opinião*, em 1976, o caráter e o efeito dos projetos literários atravessados pelo cinema são observados em: “Para conseguir suportar essa tonteira”, uma entrevista com o escritor Carlos Sussekind, que lançara a obra *Armadilha para Lamartine* (1975), cujo formato, para Cesar, se impõe pela escrita labiríntica munida do símbolo da máscara e da representação; e “Um livro cinematográfico e um filme literário”, crítica que além de se voltar para aspectos da montagem do livro de Sussekind, expande a hipótese da cinematografização do texto literário, observando a prática presente no romance *A festa* (1976) de Ivan Ângelo. Invertendo a relação entre os dois campos, literatura e cinema, Ana Cristina Cesar também percebe no cinema aquilo que define como “literatização da linguagem cinematográfica”, prisma pelo qual analisa *Macunaíma* (1969), filme de Joaquim Pedro de Andrade (1932 – 1988), adaptação da obra homônima de 1928 de Mario de Andrade (1893 – 1945).

As questões levantadas em suas críticas também interessam para a compreensão da própria produção poética de Ana Cesar, na qual, com frequência, as fronteiras entre os campos artísticos não figuram de forma estática, mas diluídas no movimento estabelecido pela artista no exercício de escrita e criação.

Na introdução da entrevista com Sussekind, Ana Cristina Cesar demonstra um interesse pelo romance, destacando as sensações e demandas que advêm da leitura: “Acaba de ser publicado um livro único na ficção brasileira. Um livro que tem a qualidade de nos virar a cabeça silenciosamente, com discreta malícia e humor” (CESAR, 1976e, p. 19). A unicidade ou singularidade da obra, em comparação com publicações da década de

1970, para a escritora, deve-se ao que nela aparecem expressas: 1) a estrutura narrativa, que justapõe dois diferentes relatos, “o do pai e o do filho, que giram em torno da crise psicótica e da internação do filho num sanatório para doentes mentais” (CESAR, 1976e, p. 19), dotada de um caráter labiríntico, reiterado pelo artifício da montagem; 2) o módulo desorientador alicerçado no interior da obra, referenciando o prefaciador do livro, Hélio Pellegrino, que destaca a reverberação das sensações no receptor, uma vez que a obra “só emerge para quem consiga suportar a tonteira leve que provoca, e o esforço inevitável de recepção que dessa tonteira decorre” (PELEGRINO *apud* CESAR, 1976e, p. 19); 3) a discussão literária e a indagação biográfica, que coloca em perspectiva o sentido da obra, pensando os procedimentos de construção e de invenção acionados na escrita. A entrevista, de certa maneira, se dispõe a facilitar para o leitor o acesso ao romance, “para conseguir suportar a tonteira causada”, a partir da exposição das elaborações narrativas e dos efeitos na leitura.

A segunda crítica remete inicialmente à sensação ressaltada por Pellegrino em contato com *Armadilha para Lamartine*, nomeada por ele mesmo como uma “tonteira”. Ao situar lado a lado os relatos do pai e do filho, para Cesar, Sussekind deixa que a montagem fale por si, uma vez que a disposição de imagens dispensa a presença de um narrador: “A produção de sentido na obra é análoga à produção de sentido pela montagem cinematográfica” (CESAR, 1976g, p. 20).

A presença do narrador, apenas na nota introdutória de *Armadilha*, e silenciada no restante do livro, reforça a técnica que Ana Cristina Cesar chama de “cinematografização do texto literário”. Além disso, a solicitação de uma postura ativa de quem lê, como aquele que complementa as informações dos vazios, promove uma relação particular, que rompe o lugar do leitor como o de prisioneiro ao texto. Aquilo que Hélio Pellegrino e Ana Cristina Cesar nomeiam como tonteira demanda do sujeito que se confronta com a obra a formulação de um pensamento influenciado pelo procedimento de cinematografização do texto literário, igualmente verificado nas observações sobre *A festa*, de Ivan Ângelo¹⁸.

¹⁸ Ganhador do Prêmio Jabuti em 1976, a leitura da obra impressionou a escritora a ponto de ser citado em duas cartas: “Está um sábado escuro e chuvoso, parei de ler *A Festa* um pouco porque é forte demais, tem que ser digerido aos poucos, ‘ficou esperando a dor do veneno começar’” (carta para Maria Cecília Fonseca, setembro de 1976. CESAR, 1999a, p. 130); “Ensaaios intermináveis, nunca vou ler, tomo coragem e escrevo cartas. Ivan Ângelo (segue o livro): ‘uma atividade doída. Escreve-se de porta fechada, como no amor ou na dejeção’. Começa a chover” (carta para Ana Cândida Perez, setembro de 1976. CESAR, 1999a, p. 130).

Sobre a estrutura do livro *A festa*, Cesar afirma que os contos bem datados e bem localizados no espaço (Brasil, da década de 1930 até 1970) e que, aparentemente, não têm relação entre si, revelam, aos poucos, o vínculo entre os personagens e os episódios que abrangem. Inclusive, questões da repressão política relacionadas àquele momento histórico brasileiro. *A festa*, na perspectiva da crítica, se organiza mediante uma solução cinematográfica, utilizando também a ferramenta da montagem para demandar uma interpretação que está fora da obra, no leitor.

Segundo a escritora, o texto que cinematografiza é aquele que recusa a função onisciente do narrador e que quebra a passividade de leitura, movimento que advém do “questionamento feito pelo romance moderno às formas tradicionais de narrar” (CESAR, 1976g, p. 20). O texto crítico de Ana Cesar destaca a presença do espectador e sua interação como o artista, o que confere ao livro analisado o caráter performático da obra, em especial, na relação que estabelece entre diferentes linguagens.

A consequência dessa assimilação da ruptura no modo de narração tradicional, para além da mobilização do leitor, é a promoção de um “romance politicamente consequente”, ou seja, de atualidade política, função que Cesar reforça ao citar o filósofo Theodor Adorno. Este afirma que o romance moderno age como uma resposta a uma situação diante da qual não se pode admitir “a contemplação sem intervenção e nem tampouco a reprodução estética dessa contemplação” (ADORNO *apud* CESAR, 1976g, p. 20).

Para Ana Cristina Cesar, a obra de Ivan Ângelo critica as convenções do relato realista através da estrutura, “mediante dispersão do foco narrativo, o que resulta em um romance sem herói, sem centro, sem pai” (CESAR, 1976g, p. 20). Mas o rompimento contido no romance de Ivan Ângelo é completamente diferente do que ela percebe como o “rompimento da linguagem discursiva” e a “rebelião a nível do discurso” promovido por James Joyce ou como o gesto irônico dos comentários de Machado de Assis, que “desprende o relato da pretensão de estar espelhando a realidade e relativiza a posição do narrador” (CESAR, 1976g, p. 20). *A festa* se realiza por meio da montagem e, mesmo politicamente, o romance só funciona a partir do que nele segue esvaziado para demandar a interação a ele exterior.

O crítico literário alemão Wolfgang Iser, que compunha a rede de pesquisadores que protagonizaram a construção de uma crítica que se relaciona à estética da recepção no século XX, em “A interação do texto com o leitor”, aborda a questão textual como um

processo no qual há uma interação prevista: “Como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca é descrita como interação.” (ISER, 1979, p. 83).

Dentro da atividade de escrita, Ana Cristina Cesar encontra sentido no fazer literário – e poético – pela via de acesso ao outro, mas com uma consciência prévia de que literatura e cinema são linguagens que caminham juntas nesse espaço de criação e de tomada de posição. A ideia de continuidade apresentada é o próprio movimento verificado na poética de Cesar, dotado de incorporações literárias, desdobramentos, ecos, cenas.

O interesse pelo cinema enquanto matéria de pensamento foi mobilizado por Ana Cristina Cesar em diversos momentos da sua trajetória. Em 1978, por exemplo, ao realizar a pesquisa de mestrado *Literatura não é documento* junto ao programa de pós-graduação de comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Cesar investiga filmes documentários sobre autores e obras literárias produzidas no Brasil e em circulação até aquele momento.

O artifício de produção de sentido da poesia de Ana Cristina Cesar, que se aproxima do universo cinematográfico, pode ser observado particularmente em *A teus pés* (1982), especialmente na primeira parte, homônima ao título principal do livro, composta por 44 textos, que indicam características singulares da sua narrativa poética. Entre elas, a presença não só de referências cinematográficas, mas da utilização da montagem cinematográfica para marcar suas próprias “revoluções” literárias, demonstrando um certo alinhamento prático às hipóteses contidas nas críticas citadas.

A fim de melhor compreender as nuances de sua produção crítica, exploraremos, junto com as teorias e as críticas abordadas ao longo do capítulo, alguns textos poéticos de *A teus pés*, cujas reflexões sobre a presença cinematográfica foi anteriormente analisada em outras pesquisas acadêmicas sobre a obra. A pesquisadora Annita Costa Malufe, por exemplo, analisa no artigo “O corte cinematográfico em Ana Cristina Cesar” (2009) procedimentos presentes em alguns poemas da escritora, percebendo na natureza fragmentária da sua obra uma sintonia com o cinema mais experimental, aproximando-se do modo de composição característico desta arte cinematográfica. Segundo Malufe, o procedimento de corte cinematográfico está muito presente no estilo de escrita elaborado por Ana Cesar:

Corte que é especificamente “cinematográfico” por ser seguido da montagem à maneira do cinema – técnica tornada possível e pensável neste suporte –, em que se articulam cenas dispersas, filmadas em tempos e locais distantes. É cinematográfico porque acompanhado destes operadores que criam uma “narrativa que se impõe pela montagem” (apenas retomando os termos de Ana), que faz a quase-narrativa – ou melhor: o movimento – “acontecer” neste arranjo. (MALUFE, 2009, p. 13)

A montagem, como parte da linguagem cinematográfica, cria certos marcadores através na poesia, emulando, para além da forma, uma certa consciência técnica que tende a provocar e agir em direção ao outro. Este lugar que ocupa o cinema, de matéria-luz em movimento, na poética estimulada por Ana Cristina Cesar, estabelece uma aproximação com o procedimento experimental, cuja arquitetura é formada por operações de cortes. Na longa poesia que abre *A teus pés*, os procedimentos cinematográficos que aparecem na estrutura inicial do texto já dão indícios de uma aproximação com o cinema:

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

Apuro técnico.

Os canais que só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

Suborno no bordel.

Eu tenho uma idéia.

Eu não tenho a menor idéia.

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício. Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.

Autobiografia. Não, biografia.

Mulher.

Papai Noel e os marcianos.

Billy the Kid versus Drácula.

Drácula versus Billy the Kid. [...] (CESAR, 1993, p. 7)

Assemelhando-se ao conteúdo inicial de um roteiro cinematográfico, “trilha sonora ao fundo”, a poeta manipula o som, o silêncio e o silêncio sintetizado. Depois, a sobreposição proveniente de uma objetividade abstrata: “apuro técnico”, “Os canais que só existem no mapa”, “O aspecto moral da experiência”, para, a seguir, entrar em um primeiro ato composto por várias cenas ou frames, nesta narrativa que se impõe pela montagem. Ana Cristina Cesar apresenta ideias opostas (Eu tenho uma idéia. Eu não tenho a menor idéia. / Autobiografia. Não, biografia.), que se complementam no contexto e dão sentido a um embate entre figuras ficcionais desterritorializadas, como Papai Noel,

marcianos, Drácula, etc., cujas convivências antagônicas se dão no corpo do poema. Mauricio Salles Vasconcelos, no artigo “Ana C. - Extracampo”, destaca que a produção da escritora convoca a cultura de massa, ou seja, midiaticizada, para dentro do seu processo de escrita, como notamos nas figuras citadas, para fornecer um raio de ação crítico-poético:

[...] Ana C cruza com o foco da mediatização, em vigência, para fornecer um ato e um corpo ao espaço tantas vezes desmaterializado da nossa poesia, de nossa literatura em geral. Compreendem-se, nessa atitude, a inquietação, o senso da vida atual por parte da autora, uma vez que lida com trabalhos inventivos que são, simultaneamente, intervencionais [...] (VASCONCELOS, 2015, p. 111)

Adentrando no trabalho inventivo e intervencional de que fala Vasconcelos, percebemos no projeto poético de *A teus pés* a presença de recortes em primeira pessoa, costurados com outras evidências, como a cinematográfica. A formulação, muitas vezes direcionada a um interlocutor sem nome, carrega um tom de declaração, sobrepondo *topos* e sensações:

EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura indiscrição pela tua história bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura. MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES. Me encosto contra a mureta do bondinho e choro. Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os jornais não convocam para a guerra. Torça, filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor. (CESAR, 1993, p. 16)

Assim como no texto de abertura de *A teus pés*, Ana Cristina Cesar realiza uma interlocução direta com o formato convencional de roteiro de cinema, com o uso da referência EXTERIOR. DIA e de locações cinematográficas: MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES. Em tom dramático, a experiência revela um choro, a perna que bambeia, o táxi que se movimenta pela cidade, os jornais que deixam de noticiar as guerras. O texto em movimento passa por lugares do íntimo, retoma, em suas formulações, novas cenas, sons e tempos. Como no cinema, há sempre a revelação de um novo *frame*. Em dissertação sobre *A poética de Ana Cristina Cesar*, Annita Costa Malufe reforça o caráter da poesia como uma teia aberta, diante da qual cada nova leitura tende a fabricar novos sentidos, a depender da relação estabelecida entre a obra e o leitor:

A nebulosa que envolve os versos, ou palavras, os espaços vazios, esses saltos que compõem os textos são terrenos abertos a serem povoados diferentemente a cada leitura. Não há um sentido preestabelecido pelo autor, mas uma fabricação de sentidos que se dá entre o que está escrito e quem está lendo (MALUFE, 2006, p. 180)

No campo do cinema, Ana Cristina Cesar se refere à *Macunaíma*, em sua crítica ao filme de Joaquim Pedro de Andrade, como uma obra que realiza um movimento inverso e paralelo à cinematografização do texto literário, que seria a “literatização da linguagem cinematográfica”. Atitude que definiria a coerência crítica e a lucidez política da obra, que se aproximaria, assim, de efeitos de leitura similares àqueles presentes em *A festa* e em outros livros “cinematográficos”. Efeitos estes que, pela técnica da montagem, tendem a demandar uma interpretação do leitor que se vê diante de uma matéria que questiona o que é tido como um molde “clássico”, as chamadas formas tradicionais de narrar. A citação do filme realizada por Cesar se afasta do previsível comparativo entre a obra de Mário de Andrade e de Joaquim Pedro de Andrade, fornecendo, assim, uma autonomia à obra fílmica.

As reflexões da escritora sobre *Macunaíma*, na crítica, advêm das observações da dissertação de mestrado de Heloisa Buarque de Hollanda, *Heróis de nossa gente* (UFRJ, 1974)¹⁹. Pensando a estrutura do filme, Cesar destaca que a voz do narrador que se faz presente na narrativa, em oposição à sua ausência nas obras literárias, tem como consequência quebrar a credibilidade da imagem, assumindo uma função crítica que visa “intervir na passividade do espectador” (CESAR, 1976g, p. 20).

O que Ana destaca em sua crítica ao filme de Andrade são os recursos de literatização, como o movimento da câmera “ao saltar assustada ou parar perplexa” (CESAR, 1976g, p. 21) ou a forma de projeção “horizontal x vertical” (CESAR, 1976g, p. 21), que influenciam na construção das possibilidades literárias no filme. Soluções que funcionam, simultaneamente, como “reviravolta de uma linguagem tradicional” (CESAR, 1976g, p. 21) e como “manipulação consequente de uma matéria política” (CESAR, 1976g, p. 21).

Joaquim Pedro de Andrade, cujo trabalho na área cinematográfica está comumente vinculado ao Cinema Novo, movimento estético e cultural que culmina nas

¹⁹ Em 1978, Heloísa Buarque de Hollanda publica *Macunaíma: da literatura ao cinema*, trabalho que retoma as hipóteses defendidas do mestrado orientado por Afrânio Coutinho (1911 – 2000), somadas a cartas, entrevistas, entre outras reflexões sobre o filme de Joaquim Pedro de Andrade.

décadas de 1960 e 1970 no Brasil, atua em uma das vertentes do cinema tipicamente experimental, que revisita a vanguarda modernista. Carlos Lória, na dissertação *Entre Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade, Macunaíma do literário ao fílmico*, destaca a operação estabelecida nas duas obras, que transfiguram o sentido da língua literária através da imagem:

O diretor do cinema novo faz uma leitura independente da obra do escritor modernista, trazendo para a tela uma visão “atualizada” do livro. A ação, na transposição fílmica, é deslocada para a realidade brasileira das décadas de 60 e 70, quando o Brasil vivia tempos de repressão militar. Joaquim Pedro de Andrade, aprofundando as implicações ideológicas, interpreta a rapsódia modernista de Mário de Andrade usando a alegoria e a paródia, formas adotadas pelo Cinema Novo para fugir à censura instaurada de forma radical pelo AI-5 (Ato Institucional 5), que dava poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia várias garantias constitucionais. (LORIA, 2010, p. 65)

A atualidade política do filme de Pedro de Andrade, para Ana Cesar, se afirma por essa reviravolta da linguagem tradicional, a alegoria, tencionando uma intervenção que indica caminhos ao espectador-leitor. A autora destaca: “No cinema, as técnicas literatizantes sacodem a crença no objeto fotografado, o disfarce da manipulação narrativa e o enfeitamento das platéias” (CESAR, 1976g, p. 21), enquanto “na literatura, a técnica da montagem e da multiplicação de enfoques abre estranhos espaços no romance, em que o grande pai-narrador cala e o leitor é chamado a pôr o livro em movimento.” (CESAR, 1976g, p. 21). Além das passagens citadas de *A teus pés*, Ana Cristina Cesar faz outra referência direta ao cinema em *Correspondência completa*:

Epígrafe masculina do livro (há outra, feminina, mais contida), do Joaquim: “É a crônica de uma tara gentil, encontro lírico nas veredas escapistas de Paquetá, imaginética, verbalização e exposição de fantasias eróticas. Contém denúncia da vocação genital dos legumes, a inteligência das mocinhas em flor, a liberdade dos jogos na cama, a simpatia pelos tarados o gosto pela vida e a suma poética de Carlos Galhardo” (CESAR, 1993, p. 89)

No meio da carta assinada por Júlia, a escritora insere uma “epígrafe” (que, por definição, acompanha o texto no início). Assumindo a existência de uma “referência masculina”, ela expõe por completo e, entre aspas, a sinopse de *Vereda tropical* (1977), filme cujo roteiro e direção também é de Joaquim Pedro de Andrade. Como uma das partes do

longa *Contos eróticos*²⁰, o curta metragem foi adaptado do conto *Vereda tropical* de Pedro Maia Soares.

A produção, baseada em narrativas premiadas no primeiro concurso de contos eróticos lançado pela editora três e patrocinado pela revista *Status* em 1976, fortalecia a ideia da literatura como base para a produção cinematográfica. Quando Cesar faz referência ao filme, ela localiza a história e a perseguição política à obra, que narra comicamente a preferência sexual do protagonista por melancias²¹.

Além disso, Cesar evidencia que o cinema atua como base para a produção literária, promovendo criações e quebras narrativas, privilegiando acessos futuros. Assim, a presença cinematográfica na obra de Ana Cesar possibilita a abertura ao que está fora, como também verificamos no poema “TRAVELLING”, publicado em *A teus pés*:

Tarde da noite recoloco a casa toda em seu lugar.
 Guardo os papéis todos que sobraram.
 Confirmo para mim a solidez dos cadeados.
 Nunca mais te disse uma palavra.
 Do alto da serra de Petrópolis, com um chapéu de ponta e um regador,
 Elizabeth reconfirma, “Perder
 É mais fácil que se pensa”.
 Rasgo os papéis todos que sobraram.
 “Os seus olhos pecam, mas seu corpo
 não”, dizia o tradutor preciso, simultâneo, e suas mãos é que tremiam. “É
 perigoso”, ria a Carolina perita no papel kodak.
 A câmera em rasante viajava.
 A voz em off nas montanhas, inextinguível
 fogo domado da paixão, a voz
 do espelho dos meus olhos,
 negando-se a todas as viagens,
 e a voz rasante da velocidade, de todas as três bebi um pouco
 sem notar
 como quem procura um fio.
 Nunca mais te disse

²⁰ Composto por quatro partes: *Arroz e feijão*, baseado no conto de Sérgio Toni, com direção de Roberto Santos; *As três virgens*, sobre o conto de Yara Ramos Ribeiro, sob direção de Roberto Palmari; *O arremate*, dirigido por Eduardo Escorel, baseado no conto de Aécio Flávio Consolin; e *Vereda tropical*, inspirado no conto de Pedro Maia Soares e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade.

²¹ Entre todos os curtas incluídos em *Contos eróticos*, o episódio *Vereda tropical* foi objeto de pedido de censura, em julho de 1977. O pedido foi acolhido e o órgão federal encarregado do veto liberou somente a cena final do episódio, em que aparece o cantor Carlos Galhardo, sem qualquer associação com o restante do filme, como descreve Leonor Souza Pinto no texto “Guerra Tropical contra a Censura” (2007). Apenas em outubro de 1979, o Departamento de Censura libera o filme sem os cortes desse episódio: “o Conselho sugere a liberação sem cortes a maiores de 16 anos, alegando: ‘Absurdo se nos afigura o corte do episódio *Vereda tropical*, uma comédia quase escrachada, não tendo, em nenhum momento, preocupação de induzir o espectador a ter relações amorosas com uma melancia’. E assim, após dois anos proibido, o episódio é liberado e o longa *Contos eróticos* chega aos cinemas.” (PINTO, 2007, p. 4).

uma palavra, repito, preciso alto,
 tarde da noite,
 enquanto desalinho
 sem luxo
 sede
 agulhadas
 os pareceres que ouvi num dia interminável:
 sem parecer mais com a luz ofuscante desse
 mesmo dia interminável. (CESAR, 1993, p. 54)

Em livre tradução do inglês, *travelling* designa movimento, a “viagem acontecendo”. Na perspectiva cinematográfica, *travelling* configura o movimento da câmera, que parte de um certo ponto e caminha junto com objetos e pessoas em cena. Em suma, o que se pode chamar de “câmera ativa”. Na poesia de Cesar, o deslocamento da câmera de palavras aparece mediante cenas que oscilam entre a descrição de uma perspectiva subjetiva em primeira pessoa – “recoloco”, “guardo”, “confirmo” –, para adentrar em locações do literário. Ela faz referência à escritora Elizabeth Bishop (1911 – 1979) e sua passagem pelo Brasil, adentrando posteriormente em outras viagens velozes.

Via *travelling*, quem está de fora encontra indefinições e um fluxo complexo de sons e de luzes, ou seja, o composto essencial do cinema. Pela montagem, que multiplica os enfoques e as posições da cena, e o leitor recebe, como bem reforça a crítica sobre os livros cinematográficos, um chamado para pôr o livro em movimento. Então, na armadilha poética de Ana Cristina Cesar há uma “tonteira” similar àquela provocada por *Armadilha para Lamartine*, na “cinematografização do texto literário”.

Na tese *Poéticas da Imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*, Annita Costa Malufe percebe que a justaposição de cenas típica da produção poética da escritora gera um efeito de narração interrompida, cuja consequência designa lacuna e dispersão, características recorrentes em um tipo de cinema mais experimental, o que seria mais próximo daquilo que a escrita de Cesar produz:

E o que vemos em seus poemas seria mesmo algo como a justaposição de cenas que teriam sido “filmadas” em momentos e locais diferentes, misturadas e depois coladas lado a lado. Com a diferença de que a montagem aqui não tem como objetivo contar uma história linear, tampouco ajudar na condução de um enredo – ao menos não em termos de uma narrativa tradicional, com desenvolvimento de um conflito, de personagens, como acontece na maior parte dos filmes ainda hoje (o “contar uma história” no sentido corriqueiro do termo). A montagem nesses poemas teria como efeito criar uma narração interrompida, repleta de lacunas, dispersões, sem personagens nem conflitos definidos. Claro que, se quisermos

aprofundar a associação com o cinema, precisaríamos recorrer a um tipo de cinema mais experimental, e não aquele que se tornou o modelo majoritário de roteiro em Hollywood. (MALUFE, 2008, p. 185)

A justaposição de imagens, através da montagem em Ana Cristina Cesar, aproxima-se mais do cinema experimental do que de uma estrutura de narrativa nos moldes de Hollywood. Assim, a produção de sentido pela montagem cinematográfica, que abarca um processo de “cinematografização da literatura”, cuja discussão Ana Cesar introduz nas críticas e na forma de fazer poesia, considera tanto a quebra da estrutura narrativa quanto a ruptura com a passividade na leitura, o que demanda do leitor o complemento e a participação. Assim, a escritora recusa um olhar puramente contemplativo e/ou passivo diante da obra de arte, evidenciando uma consciência técnica, política e de abertura de sentidos, na qual não apenas a literatura compõe a estrutura da narrativa (e da crítica) literária.

II – O CORPO NO *CORPUS*

De repente não mais atinjo a cor do teu corpo. De repente
o recinto se enche de tipos curiosos, do fato de estarmos pensando, da
lastimável distância entre os nossos fantasmas.
De repente a lógica da tua mão me rasga: idealizo campos, pombos e
uma parede branca que ao acordar confundi com céu. Confundi com céu.
De repente descubro que esta impossibilidade
é a matéria que trabalho, que comigo desenho no recuo das tuas pernas;
que obedeço e desobedeço como que me rasgando.

Ana Cristina Cesar, *sem título*

II.1. Uma crítica de corpo presente

A primeira colaboração de Ana Cristina Cesar para o jornal *Opinião*, “Um rito de passagem” (1975)²², curiosamente, não é uma crítica que debate o campo literário, a literatura, os escritores e as obras, como a maior parte do seu *corpus* jornalístico. Ela explora o vetor interdisciplinar das artes, como a música e o teatro, descrevendo a experiência de espectadora frente à performance de Vera Terra, musicista carioca, que se propunha a interpretar um concerto do compositor e pianista francês, Erick Satie (1866 – 1925), no espetáculo *Fragmentos – roteiro de uma solidão*, apresentado durante o mês de outubro daquele ano de 1975 na Sala Corpo e Som do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

Como uma forma de reparar o fato de o espetáculo ter passado praticamente despercebido da imprensa e de ter uma reduzida presença de público por conta da discreta distribuição de cartazes em bares e livrarias do Rio (prática também similar à de difusão de publicações independentes nos anos 1970), a escritora propõe uma reflexão sobre a produção de Terra, exprimindo o que, como testemunha da apresentação, lhe chega como sensações. Assim, na abertura de sua crítica, mediante a apresentação do “olhar do público” que percorre todo o texto, Cesar qualifica o espetáculo como “belo, forte, radical”: “para o público que compareceu ao concerto esperando a execução de peças musicais de Satie, com ou sem a presença de instrumentos e recursos da vanguarda, o espetáculo foi, no mínimo, desconcertante” (CESAR, 1975b, p. 23).

Ao inverter este lugar do concerto em desconcerto, a escritora descreve da apresentação de Vera Terra por meio da exposição dos encadeamentos narrativos. O movimento crítico identificado no texto se dá da seguinte maneira: a performance da pianista, cuja proposta se alicerça em uma ruptura com a noção tradicional de concerto e do concertista, têm o percurso relatado por Ana Cristina Cesar, que coloca a experimentação do corpo, tanto no momento da audição quanto, depois, no relato, como a sua própria performance diante do ato teatral:

Vera apareceu vestindo blusa à marinheira, saia curta sobre malha, uma enorme fita no cabelo e uma rosa nas mãos, como uma menininha. Ela porém não caminha diretamente para o piano: suas pernas se abrem penosamente, seus movimentos são lentos, sua expressão indica uma dificuldade em alcançar o instrumento.

²² É uma das críticas jornalísticas inéditas identificadas na pesquisa e disponibilizada no Anexo A da tese.

O trajeto de Vera até o piano representava uma ruptura com a noção tradicional do concerto e do concertista, e indicava já um dos caminhos que o seu trabalho iria seguir: a reflexão crítica sobre esse aprendizado, sobre o papel de reprodutor de obras consagradas que o concertista assume, sobre esse “universo de regras de etiqueta, a imaginação e o corpo contidos pelas rédeas ideológicas da professora”. (CESAR, 1975b, p. 23)

A “professora” se refere ao exercício extra artístico que Vera Terra realiza. Quebrar, de alguma forma, os ritos impostos pelo exercício cotidiano da arte, como aponta Ana Cesar, configura um *locus* de ruptura: desprender-se do formato no rito imposto na arte é um gesto que direciona a inovações, localiza subjetividades e proporciona embates.

A pianista, como descreve a crítica, se utiliza do tempo, do peso do tempo, da repetição e da monotonia, para referenciar Erick Satie, músico conhecido por pensar a composição em termos de duração e não de harmonia, e cujas composições são curtas. Para Cesar, a proposta artística de Vera não se esgota em uma discussão conceitual sobre Satie: “mas ao romper com a ‘moldura’ do concerto, assinala o aparecimento do artista com sua força e seu suor” (CESAR, 1975b, p. 23).

Entre as muitas maneiras de entender “O que é performance”, para refletir sobre a posição assumida pela escritora em sua crítica, acionamos Richard Schechner. Este destaca que o acontecimento da performance se relaciona com questões como *Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo e Explicar ações demonstradas*:

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos *quazares* aos entes sencientes e formações super galáticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos *Estudos da Performance*. (SCHECHNER, 2003, p. 26)

Para o professor norte-americano, cuja especialidade acadêmica abrange o campo específico da performance, sua existência implica treino e esforço consciente. A estrutura aberta e dinâmica da performance, destacada por Schechner, coloca em evidência narrativas pensadas como parte de processos sociais e políticos:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas — são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. [...] Toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Elaborando uma espécie de “escrita performativa”, diante de uma performance caracterizada pela repetição de um ritual, Ana Cristina Cesar observa, ao longo da crítica, questões concernentes ao existir, à ação, ao que é mostrado e à explicação da ação que ocorre. Mais do que isso, estabelece o que seria uma documentação da performance. Ou seja, Cesar, partindo das especificidades do que constitui uma ação performativa, frequenta a performance de Terra, expandindo a descrição do que se vê mediante uma responsabilidade prévia com um público.

II.1.1. Ressonâncias performáticas

Performance abrange um movimento de reenvio da presença, uma vez que algo se faz inscrito através da obra, em consonância com ela. Em *À escuta*, de forma muito precisa, Jean-luc Nancy diz que “o sentido se abre no silêncio” (NANCY, 2014, p. 46), considerando o corpo, antes de qualquer coisa, como uma caixa ou tubo de ressonância do além-sentido: o que vibra é eco. Em “Um rito de passagem”, Cesar coloca o seu corpo crítico à escuta diante da atmosfera musical de Terra. Desta inscrição, os desdobramentos da performance do espetáculo são circundados no texto. Existe, portanto, uma vida corporal marcada pela teorização e pela formulação de pensamentos.

Do que se apresenta enquanto perspectiva conceitual da noção de performance, o mais recorrente na revisão contemporânea abarca, principalmente, as reflexões da filósofa Judith Butler na elaboração do termo *performatividade* (ato performático) ligado ao estudo de gênero, em suas pesquisas, como em *Corpos que importam: Os limites discursivos do "sexo"* (1993):

Na teoria dos atos de fala, a performatividade é a prática discursiva que realiza ou produz aquilo que nomeia. Segundo a interpretação bíblica do performativo, por exemplo, “Faça-se a luz!”, pareceria que um fenômeno é convocado à existência em virtude do poder de um sujeito ou de sua vontade. Em uma reformulação crítica do performativo, Derrida esclarece que esse poder não é função de uma vontade originadora, mas é sempre derivativo. (BUTLER, 2019, p. 36)

Os atos performativos podem, então, ser compreendidos como aqueles que possibilitam um desempenho performático caracterizado por trazer uma constelação de citações de outros discursos (derivativo), expondo gestos de uma subjetividade também

instável. Diana Klinger, no artigo “Escrita de si como performance” (2008) retoma o conceito de performance para localizar a autoficção nas narrativas literárias contemporâneas:

O termo inglês “performance” significa “atuação”, “desempenho”, “rendimento”, mas começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos 1950 como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida. Do ponto de vista da antropologia, uma performance é “toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo” (Schechner, 1988, p.30). Assim, para Victor Turner (*apud* Taylor, 2003, p.19), as performances revelam o caráter profundo, genuíno e individual de uma cultura. Pelo contrário, o performático significa, na teoria de gênero da crítica norte-americana Judith Butler, não o “real, genuíno”, mas exatamente o oposto: a artificialidade, a encenação. (KLINGER, 2008, p. 19)

Interessa para a abordagem sobre Ana Cristina Cesar tanto a visada antropológica, que retoma a perspectiva de ritual, quanto a ideia de artificialidade e de encenação descritas por Butler. Considerando a performance como a ação que afeta o outro, percebe-se na escrita de Cesar questões da ordem do reconhecimento que relaciona o saber com a possibilidade de inscrição de uma verdade. Marcos Siscar, em “A paixão ingrata: pequena história autobiográfica da aporia”, ao abordar a conjunção entre vida e pensamento da obra de Jacques Derrida, destaca o reconhecimento como virtude “também afetada por expectativas éticas e morais” (SISCAR, 2012. p. 109). Testemunhar um ato performático, por um reconhecimento afetivo, implica, portanto, “pensar a abertura, para um vidente, do dom da vida” (SISCAR, 2012. p. 111). Superar a dicotomia arte e vida não significa, entretanto, excluí-la de um lugar de origem da “verdade” que sublinha posturas políticas na escrita.

Richard Schechner descreve como uma particularidade do evento performático a interatividade: “uma performance (mesmo quando partindo de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance não está em nada, mas *entre*.” (SCHECHNER, 2003, p. 28). Para o pesquisador, tratar qualquer obra como performance significa investigar “o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres e como se relaciona com outros objetos e seres” (SCHECHNER, 2003, p. 28), interesses verificados tanto na abordagem crítica de Cesar, como na sua ação poética, uma vez que é da característica da sua literatura desfazer estabilidades e prever a interação como um dos fundamentos da sua obra.

Célia Pedrosa em “Poesia e crítica de poesia hoje” diz que Silviano Santiago, ao percorrer aspectos da poesia da Ana Cristina Cesar no ensaio “Singular e anônimo” (1986) percebe a “relação entre autor e leitor como um paradigma performático de compreensão da singularidade paradoxal do discurso poético” (PEDROSA, 2015, p. 328). Esta relação teria base “particularizada e anônima, indeterminada” (PEDROSA, 2015, p. 328), que é estabelecida pelo uso dos pronomes pessoais.

Viviana Bosi, por sua vez, reforça o caráter do tempo como algo embutido na sensação performática de Ana Cristina Cesar, quando reitera na leitura dos poemas “a indicação de tempo e lugar como se tudo ocorresse agora mesmo” (BOSI, 2015, p. 16), indo ao encontro da percepção barthesiana de que “não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora.” (BARTHES, 1984, p. 68).

Retomando os aspectos da crítica jornalística, observa-se que ela abrange o teor experimental do espetáculo de Vera Terra, apontando para uma experiência pessoal de vivência presente diante do concerto, cujos efeitos de musicalização (e silêncio) e de teatralização designam um modelo gestual presente: o centro e o ponto de difusão da obra estão no corpo da artista.

Viviane Matesco, no artigo “Corpo, ação e performance: consolidação da performance como questão”, retoma o tratamento dado por Henri-Pierre Jeudy em *O corpo do objeto de arte* e pontua que “Exacerbar a exibição do corpo para dele extirpar todas as possibilidades da linguagem” (JEUDY *apud* MATESCO, 2012, p. 107) seria o princípio de grande parte das experiências estéticas a partir dos anos 1960:

Nas décadas de 1960 e 1970, a identificação do artista com seu próprio corpo desempenhava papel central, pois era um meio novo e autêntico, um campo inexplorado, portador de efeito de choque em relação aos outros meios da modernidade que a sociedade de massas havia diluído. Daí a ênfase em processos orgânicos e a exploração das capacidades do corpo. (MATESCO, 2012, p. 110)

Ao refletir sobre o ritual artístico de *Fragments – roteiro de uma solidão* pelo enfoque no que é sensível ao corpo, Ana Cristina Cesar descreve os efeitos simultaneamente cômico e crítico da apresentação, que se divide em quatro diferentes momentos narrativos: o início, no qual Vera Terra executa a composição “Embriões Ressecados” de Satie, em forma de paródia, na qual “a melodia brinca com o cafona, com acordes grandiloquentes, parodiando um tipo açucarado e padronizado de música, seja erudita ou popular.” (CESAR, 1975b, p. 23), com a inclusão na apresentação de palmas gravadas que

deixam em evidência a atmosfera de concertos familiares, além de agir como uma interferência externa incorporada na composição. O segundo momento relata a interrupção e o silêncio do espetáculo, quando *slides* são projetados como recurso visual para “mostrar imagens de meninas em plena exibição pianística para os zelos paternos, entre flores e sorrisos” (CESAR, 1975b, p. 23), sinalizando o lugar do feminino desde ambientações infantis, como a imagem da menininha vestindo blusa de marinheira e fita no cabelo, na abertura da exposição. Na terceira parte da apresentação, Cesar percebe que as práticas familiares são investidas de rituais burgueses, como narrado na performance, que, expondo a prática infantil ao piano, “põe em evidência a natureza convencional e limitadora desse ritual” (CESAR, 1975b, p. 23). A última parte do concerto-performance observa a exaustão causada pela linguagem rígida da sala de concertos, em um movimento que quebra a redoma feminina e na qual a experimentação do corpo aparece: “Os sons agora são produzidos por seus pés contra os solos, por seus gritos de cansaço, pelo seu ofegar cada vez mais forte” (CESAR, 1975b, p. 23), que torna presente o corpo da artista pelo gestual simplesmente vivido, rompendo a ideia simples do concerto como ritual.

Da interlocução com o musical e com o silêncio, descrita por Ana Cristina Cesar, percebe-se como efeito uma posição crítica que evidencia rituais cotidianos comuns para descrever uma proposta de subversão que demonstra um jogo com os estereótipos e os lugares do feminino, alcançando uma espécie de inversão do sentido contido nos próprios estereótipos esperados do “lugar da mulher” no campo artístico.

Como ponto de fruição diante da performance, Cesar destaca na apresentação o movimento de recuperação da maternidade e das liberdades recalcadas. Inclui, ao final da crítica, um depoimento da própria artista que explica a sua intenção, que, longe de ser um mero *happening*, propõe reflexões sociais com um tom reflexivo de salto artístico carregado de intensidade: “A experiência de um olhar novo vem acompanhado da destruição de olhares antigos. Os ritos de passagem supõem uma experiência de morte que torna possível o renascimento” (TERRA *apud* CESAR, 1975b, p. 23).

As sensações relatadas por Ana Cristina Cesar, a partir das impressões sobre o espetáculo *Fragmentos – roteiro de uma solidão*, permite-nos identificar nesta sua primeira intervenção em uma crítica de jornal de grande circulação os pressupostos comuns para compreender a performance enquanto premissa de produção do *corpus* poético e de inserção do corpo na criação literária.

II.1.2. O corpo em *Cenas de abril*

Para esta tarefa – compreender a performance como premissa da poética de Ana Cristina Cesar – exploramos as facetas do projeto poético apresentado em *Cenas de abril*, seu primeiro livro publicado de forma independente em junho de 1979 e posteriormente republicado na íntegra em *A teus pés* (1982). Nele, identificamos as mobilizações do corpo, as rupturas estruturais e as formas de experimentação com a linguagem que compõem algumas das experiências de escrita contidas na obra.

Os 24 textos que compõem *Cenas de abril*²³ trazem aspectos comuns às publicações posteriores a ele, principalmente no que tange ao fingimento poético, à liberdade no uso da linguagem, entre outros artifícios criativos determinantes para o desenvolvimento do projeto poético que propõe uma escrita performática. Do *corpus* de *Cenas*, percebe-se uma multiplicidade de estruturas e de experimentações poéticas, que se propõem a acessar simultaneamente fragmentos de momentos.

Há, em *Cenas de abril*, uma emergência mapeadora de cenas e de outras obras literárias, tendo como princípio “a escrita como busca dos elementos (visuais, conceituais, sonoros assim como aqueles concentrados na emissão rítmico-verbal que envolve eu/outra) performados no espaço plural tomado pelo poema” (VASCONCELOS, 2015, p. 124), como destaca Maurício Salles Vasconcelos no artigo “Ana C. - Extracampo”.

A poética de *Cenas de abril*, desde a concisão, na abertura, com *Recuperação da adolescência* com sua única formulação: “é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço” (CESAR, 1993, p. 57), percorre a tradição literária levando ao extremo o sentido de liberdade do verso e das sensações geradas. Alguns textos apresentam uma estrutura enciclopédica, como é o caso de “Primeira lição” (CESAR, 1993, p. 58) e “Enciclopédia” (CESAR, 1993, p. 65); outros flertam com signos centrais da literatura, como as navegações, na série “Último adeus I” (CESAR, 1993, p. 69), “Último adeus II” (CESAR, 1993, p. 70) e “Último adeus III” (CESAR, 1993, p. 71). Contudo, uma característica marcante do livro diz respeito à performatividade do presente, o que inclui uma demanda de intimidade, o que se nota pelo uso de pronomes pessoais e de marcações temporais, como nos poemas que contém no título datas aleatórias e por vezes repetidas, como “16 de junho” (CESAR, 1993,

²³ Dos textos de *Cenas de abril*, alguns já haviam tomado as páginas de outras publicações: “Arpejos” e “Jornal Íntimo” estavam contidos coletânea *26 poetas hoje* e “Nada, esta espuma”, “Enciclopédia”, “Casablanca” e “Na outra noite no meio-fio” foram publicados na revista literária *José* (edição nº 4, Rio de Janeiro, outubro de 1976; e nº 8, Rio de Janeiro, maio de 1977).

p. 72), “18 de fevereiro” (CESAR, 1993, p. 73), “19 de abril” (CESAR, 1993, p. 74), “16 de junho” (CESAR, 1993, p. 75), “21 de fevereiro” (CESAR, 1993, p. 76) e “Meia noite. 16 de junho” (CESAR, 1993, p. 77).

Esta proposição resgata a estrutura do diário confessional, ou “jornal íntimo” (CESAR, 1993, p. 80), que também dá título a um dos textos, e internamente apresenta datas de junho fora de ordem. De imediato, verificamos uma contradição natural em relação ao título, “abril”, já que as indicações temporais presentes nas experiências de Cesar encaminham a leitura para outras temporalidades.

Sobre o aspecto da presença do corpo em uma proposta performativa e provocativa, a obra também funciona como um “*rito de passagem*” dentro da trajetória de Ana Cristina Cesar, uma vez que apresenta a experiência de novos olhares acompanhados da destruição dos antigos. Observando uma das suas produções podemos observar esta guinada de escrita que, de fato, não respeita convenções tradicionais e se marca como um corpo presente:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas (CESAR, 1993, p. 59)

Deste texto, um dos mais conhecidos e debatidos entre os pesquisadores de Ana Cristina Cesar, o ato performático se dá na própria linguagem, uma vez que há um aspecto corporal, sensitivo, que está no cerne das palavras: “corpo”, “dentes”, “sangue nas gengivas”. Percebe-se no poema tanto o exemplo clássico da noção de *vampiragem*²⁴, explicada por Maria Lucia de Barros Camargo, quanto a sua experiência paradoxal que Siscar aborda, na qual ver também é perder de vista:

²⁴ Em *Atrás dos Olhos Pardos*, a pesquisadora Maria Lucia de Barros Camargo apresenta a “vampiragem” enquanto recurso e metáfora que possibilita uma apreensão do conjunto da obra de Ana Cristina Cesar. A “ladroagem” de versos realizada pela escritora é encarada como as múltiplas imagens do outro, dentro de um processo gerador que advém de outras falas, de outros criadores e obras: “Utilizando os desdobramentos que a própria metáfora permite, podemos dizer que o vampiro suga o próprio sangue de sua vida para manter-se em sua ambígua forma de ser: morto-vivo. Nem morto, nem vivo. Ou ambos, e simultaneamente.” (CAMARGO, 2003, p. 150). Pelo processo gerador da “vampiragem”, associada às construções de simulacros que transgridem, mas não agridem, Ana Cristina, na formulação de Camargo, produz uma literatura muito diferente: “A obra de Ana Cristina Cesar é a obra de uma leitora, de uma tradutora que lê para escrever, sugando e transformando como um vampiro. Vida e literatura em mútua contaminação” (CAMARGO, 2003, p. 151).

[...] o fato de sentir é apresentado como consequência lógica do fato de olhar: olho tanto para o poema que (em consequência) sinto escorrer sangue nas gengivas. O sentido mais idealizante de vista dá lugar ao sentido mais tátil, mais material, do corpo do sujeito, dissecado analiticamente pelo corte de verso: dentes, sangues, gengiva. (SISCAR, 2011, p. 32)

A existência deste corpo poético que se apresenta revela a materialidade e a performatividade de uma escrita, como destaca Siscar. É também capaz de “incorporar a reconfiguração da história e da subjetividade na forma contingente e feminina do texto confessional” (VASCONCELOS, 2015, p. 122), perspectiva sinalizada por Maurício Salles. Em uma experiência poética que se coloca em ruptura, “16 de junho”, a escrita se impõe criando pastiches de confissão e performando uma intimidade com o outro, em um processo no qual se sobrepõem hipóteses sobre o feminino:

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a *woman left lonely*. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A bênção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho, a verdade, a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe. (CESAR, 1993, p. 72)

Subvertendo o lugar e o viés religioso, pelo formato da oração, Ana Cristina Cesar aciona os sentidos do corpo: o olhar, a escuta, a experiência tátil e o cheiro, para evidenciar um lugar do feminino solitário, uma mulher deixada sozinha. Decreta e confessa no início: “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem”, em um tom de lamento, revelando no correr do ato presente tanto uma relação divinal com o ser materno, como uma negação da mitologia religiosa pela retomada de uma oração que é também fingimento e reversão. A figura que o “pai” assume é de quem toca o órgão, ampliada em um sentido musical ou, ainda, apelando para uma ambiguidade sexual. O paterno, na experiência poética, não se encontra em um lugar superior e nem é o sujeito principal para quem se remete o perdão e a legitimação.

A questão do fingimento poético, como parte do aspecto performático do texto, se faz presente tanto na produção para jornal, quanto na demanda do sentido da produção poética. Como exemplo, a escritora reelabora a função do diário e da correspondência, retomando-as em um movimento de ficcionalização contínua. Em depoimento concedido

para o curso “Literatura de mulheres no Brasil”, em 1983, realizado por Beatriz Resende na Faculdade da Cidade, Cesar reforça a reversão que se desenha na sua relação com a escrita: “Existem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção.” (CESAR, 1999b. p. 259). Annita Costa Malufe em *Poéticas da Imanência* trata este processo criativo de Ana Cristina Cesar como uma espécie de deformação do diário e da carta:

Os diários de Ana então não revelam confidências, mas distorcem, deformam a linguagem confidencial, que seria normalmente tão franca e direta, fazendo-a repleta de arestas, incompletudes. Não temos o segredo deslindado, mas temos sim a forma do segredo vinda à tona, tornada sensível. (MALUFE, 2011, p. 80)

Malufe revela que a intimidade é um efeito de procedimentos de escrita, que deformam os gêneros íntimos e que fazem figurar um lugar de interpretação que designa um significado que não se conclui. Percebemos, na atitude de escrita de Ana Cesar, portanto, uma forma renovada de se inscrever, na qual o ato performativo se faz presente na brecha da recepção, do corpo do outro.

II.2. Convocações de *corpus*

Na crítica “O poeta é um fingidor”, publicada no *Suplemento livro do Jornal do Brasil*, em abril de 1977, Ana Cristina Cesar analisa as perspectivas de leituras contidas na produção epistolar, de cartas/correspondências, na ocasião do lançamento do livro *Cartas de Álvares de Azevedo* (1976), organizadas e comentadas por Vicente de Azevedo. A premissa do texto suspeita da publicação, colocando em xeque, logo de início, a natureza tortuosa da “verdade” que se apresenta através das cartas, onde se supõe não haver lugar para o fingimento, embora esta seja uma das contradições da literatura apresentada.

Ao afirmar que a correspondência “nega a crença na palavra como espelho sincero” (CESAR, 1977c, p. 3), Cesar cita o trecho “finge o que deveras sente”, retomando, agora em jornal, uma referência direta à Fernando Pessoa e ao poema “Autopsicografia”, que, inclusive, dá título à publicação:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente. (PESSOA, 1932)

Na produção poética de Ana Cesar, o poeta português, referenciado anteriormente em “Psicografia” (*26 poetas hoje*), volta a aparecer em *Cenas de abril* como parte do texto final, “Final de uma ode”, peça que reverte a estrutura simétrica, lírica, altamente elaborada, típica das odes clássicas. A experiência caminha em um presente, na qual os sentidos, mesmo em cenas entrecortadas, acessam lugares do corpo, como “pernas”, “costas”, “queixo”, “mãos”, “troncos”, remetendo à ações que se fazem presentes na medida em que as situações evoluem, nem sempre para um lugar de densidade ou de verdade, mas de sucessibilidade:

Acontece assim: tiro as pernas do balcão de onde via um sol de inverno se pondo no Tejo e saio de fininho dolorosamente dobradas as costas e segurando o queixo e a boca com uma das mãos. Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente, mas de maneira curta, curta, entendem? Eu estava dando gargalhadas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento, minhas gargalhadinhas evoluíram para um sofrimento meio nojento, meio ocasional, sinto uma dó extrema do rato que se fere no porão, ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quatinho. Quisera dividir o corpo em heterônimos — medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo. (CESAR, 1993, p. 61)

Ao acionar o poeta lusitano que alimenta a natureza da performance, “Quisera dividir o corpo em heterônimos”, Cesar coloca o desejo latente diante da estranheza que é, o ser, e reelabora a estrutura do que seria esperado na forma de escrita dentro dos padrões literários. Na crítica de jornal, especificamente, a escritora não trata de Pessoa, mas introduz comentários em torno da coletânea das correspondências de Álvares de Azevedo (1831 – 1852), traçando uma discussão sobre fingimento poético que se sobrepõe à proposta de mobilização das cartas realizada no ensaio “Amor e medo” (1943) por Mário de Andrade (1893 – 1945), que Cesar cita para endossar a visão imediatamente biográfica que Vicente de Azevedo apresenta.

Mário de Andrade foca na insistência transgressora de Álvares de Azevedo, como destaca Ana Cristina Cesar na retomada de uma fala do poeta moderno sobre o poeta romântico: “a poesia fica mais fraca quando o poeta trabalha em cima do que não conhece, e mais forte quando seus medos e pudores recalçados emergem da força do texto, a despeito do seu controle consciente” (CESAR, 1977c, p. 3); enquanto Vicente de Azevedo faz uma leitura ingênua das cartas, como termômetro de verdades sobre a vida do autor: “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.” (CESAR, 1977c, p. 3).

Mário de Andrade, no ensaio citado, que foi publicado no livro *Aspectos da literatura brasileira* (1943), aponta para uma teatralização de si como característica própria do que Azevedo realiza em sua obra poética, cujas características se afastam dos seus fatos biográficos reais. Por isso Ana Cristina Cesar considera a visão de Mário de Andrade como mais rica: “via Mário, revitaliza-se o uso inteligente da biografia e da correspondência, e evita-se um cotejamento simplório entre o literário e o extraliterário” (CESAR, 1977c, p.3).

A projeção da obra de Ana Cristina Cesar se vê próxima, em diferentes momentos, da natureza criativa colocada pelo autor de *Macunaíma* (1928). Luciana di Leoni, no artigo “Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 1970”, observa esta relação entre os dois, relatando, inclusive, o momento de lançamento da antologia *26 poetas hoje* no Parque Lage, um *happening* com microfone e palco, no qual a poeta portava uma edição de *Aspectos da literatura brasileira de Andrade*, tendo lido publicamente trechos de *O movimento modernista*, uma conferência em que Mário de Andrade fazia o balanço do

movimento modernista 20 anos depois da Semana de Arte Moderna de 1922, proferida em 1942 no Ministério das Relações Exteriores.

Embora a poesia marginal tenha vários pontos de contato com a tradição do modernismo de 1922, Ana Cristina Cesar admitia uma postura diferente diante dos seus pares de geração, que tinham mais em comum com o modernismo o humor, a coloquialidade, a oposição às instituições, enquanto a ela interessava pensar questões mais conceituais concernentes ao campo literário. Como destaca di Leoni:

Ana traz justamente Mário, e não o Oswald de Andrade dos poemas-piada e Serafim Ponte Grande. Mário de Andrade definitivamente não fazia parte da possível genealogia literária modernista dos marginais. Como se a escolha de Ana viesse acentuar seu distanciamento em relação aos seus amigos [...] Da série de oito fotos, Ana Cristina é a única mulher – dado não menor, embora não vamos nos aprofundar nesse ponto – e a única que tem um livro “grande” nas mãos. Bernardo Vilhena e Guilherme Mandaro empunham pequenos livrinhos; Cacaso lê do seu artesanal Grupo escolar; Charles, Ronaldo Santos e Roberto Piva apenas seguram umas folhas; Chacal nem lê, e se acompanha de um violonista. Ana, na contramão, segura [...] o grande volume de Mário de Andrade, numa pose de leitura típica de aluna aplicada. Ana é diferente, lê diferente e, carregando essa tensão, faz parte do grupo. (LEONI, 2016, 571 - 572)

Diferente dos seus contemporâneos, Ana Cristina Cesar aproxima-se de Mário de Andrade na performance pública de lançamento da coletânea, como forma de já apontar que havia algo de “histórico” acontecendo no Rio de Janeiro de 1976. Ao retomar a Semana de Arte Moderna, e a avaliação melancólica de Mário de Andrade sobre o seu próprio movimento no movimento modernista, Ana Cristina Cesar dá importância para a reflexão crítica, em detrimento de uma celebração típica de um *happening* literário, fazendo uma relação entre o que acontecia ali e o que Mário de Andrade disse sobre o primeiro modernismo.

Dentro da multiplicidade reivindicada pela arte modernista, a retomada da performance de um “espírito revolucionário romântico” da escrita pode indicar um vetor comum entre os três poetas de diferentes gerações (Ana C., Mário de Andrade e Álvares de Azevedo). No texto “18 de fevereiro”, há uma formulação em direção ao corpo que se consola com a dicção nobre da poesia, frente aos usos correntes da atividade de escrita: “Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojectos, consultas. O irremovível trabalho da redacção técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem!” (CESAR,

1993, p. 73). Em “Guia semanal de idéias”, um diário de atividades cotidianas separado em dias da semana, ela cita nominalmente o poeta romântico:

Anoto no diário versinhos de Álvares de Azevedo. Eu morro, eu morro, leviana sem dó, por que mentias. Meu desejo? Era ser... Boiar (como um cadáver) na existência! Mas como sou chorão, deixai que gema. Penso em presentinhos, novos desmentidos, novos ricos beijos, sonatilhas. Contínuo melada por dentro. (CESAR, 1993, p. 79)

Além da convocação de Álvares de Azevedo nas anotações do diário, o escrito se distende até o trágico, a morte, temática corrente do poeta romântico. No mesmo trecho, há o desejo frequentado e uma enunciação final do íntimo, abordando uma performatividade no presente, no momento do acontecimento: “contínuo melada por dentro”, sentencia. No desconcerto exposto, a intimidade ficcionalizada distorce o que seria confidencial.

Dito isto, podemos afirmar que os argumentos inferidos da produção crítica de Ana Cristina Cesar são influenciados por uma tradição de atuação intelectual cunhada por Mário de Andrade. E isso se reflete na opinião sobre a publicação das cartas de Álvares de Azevedo, em sua crítica “o poeta é um fingidor”, na qual os argumentos do poeta modernista correspondem aos seus parâmetros sobre edição crítica de correspondência.

Ana Cristina Cesar opõe-se à organização do livro de cartas, por conta da leitura simplória que o editor realiza, na qual a correspondência é considerada um termômetro da verdade. Mas finaliza com uma proposição: “as cartas de Álvares de Azevedo ficam à espera ou de outro acadêmico do mesmo quilate, ou de um curtidor matreiro e sabido, ou ainda de quem as aproveite, sem ingenuidade, como matéria-prima para outros escritos e, quem sabe, outras cartas?” (CESAR, 1977c, p. 3).

Na recusa de uma leitura simplificada da história e da literatura, Ana Cristina Cesar também aproxima-se de Mário de Andrade. Interessante que, no meio intelectual, ambos atuaram como poetas e críticos de jornais, muitas vezes como porta vozes e questionadores dos movimentos literários com os quais dialogaram. Esta correspondência entre Cesar e Andrade volta a aparecer na crítica “Quatro posições para ler”, (1976) publicada no *Opinião*, através da qual inferimos uma “posição crítica” de julgamento próxima entre os dois.

II.2.1. Posições para ler

A crítica “Quatro posições para ler” (1976) publicada no *Opinião*, em interlocução com algumas criações poéticas, mostram de que modo performance e ética são noções interdependentes na atividade intelectual de Ana Cristina Cesar. Podemos, inclusive, a partir do texto, avaliar a gênese dos critérios estabelecidos pela escritora na formulação do seu trabalho crítico, em uma “tomada de posição” que implica a consideração das formas e afetos.

Na linhagem de autores inquietos, cuja escrita é marcada por uma carga contestadora, Andréa Catrópa no artigo “Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?” destaca a atuação da escritora como aquela atravessada por um descontentamento com os modelos críticos vigentes, no que tange tanto à seleção temática como à metodologia escolhida no tratamento das obras. Sobre esta forma de “juízo” imbricado no trabalho crítico, Catrópa percebe uma oscilação entre uma análise com maior rigor e a negação de uma neutralidade:

[...] oscila entre a adoção (mais frequente) de uma postura bastante “próxima” do leitor e de seu objeto, evitando afetação de neutralidade ou de uma perspectiva estritamente científica, e alguns critérios bastante rígidos (menos comuns) no que concerne à qualidade literária de certas obras. (CATRÓPA, 2015, p. 140)

Da ação presente em “Quatro posições para ler”, percebe-se um exercício abrangente sobre o que Ana Cristina Cesar valoriza nas produções a ela contemporâneas no campo da literatura brasileira, afirmando a existência de subjetividades e parâmetros éticos e estéticos envolvidos na defesa de alguns valores críticos e considerando expectativas, ideais, heranças e vínculos intelectuais.

Percebemos o ato performático praticado na atividade crítica, que descreve uma intuição corporal de leitura, tratando, em cada posição, de aspectos específicos e inquietações geradas pelo contato com cada uma das obras. Para além da materialidade da publicação, Cesar observa elementos extratextuais, como prefácio e introdução, e os inclui no debate, atitude recorrente nos seus textos críticos, que também localizam a produção no campo cultural e social de seu tempo.

O título da crítica propõe quatro posições ao leitor, a partir da própria postura de leitura que Cesar assume ao analisar os livros recém-lançados: *Gente boa* (1975), uma coletânea de vários autores, avaliado no tópico “de pé”; *Nas serras e nas furnas* (1975) de

Valdomiro Silveira, cujas pontuações são desenvolvidas na segunda parte da crítica: “sentado”; *A Menina que buscava o sol* (1975) de Maria Helena Kühner, produção comentada em “brincando”; e *Monsenhor* (1975) de Antônio Carlos Villaça, observado na última parte do texto, “de trás para frente”.

Na primeira parte, “De pé”, Ana Cristina Cesar trata da antologia *Gente boa*, publicada pela editora Brasília – obra bastante questionada pela escritora. A postura de leitura em pé remete à obrigação, à exigência de uma atenção imposta, a um contato que não configura uma situação de relaxamento e resulta em um cansaço.

Destacando o prefácio do já consagrado professor Antônio Houaiss: “Não é, rigorosamente, uma antologia, ou florilégio, ou uma crestomatia, ou uma analecta, ou um especilégio, ou mesmo uma seleta – no sentido escolar tradicional.”(HOUAISS *apud* CESAR, 1976f, p. 24), o texto apresenta velozmente a seleta, que inclui desde contos de Jorge Amado, José Cândido de Carvalho e J. J. Veiga, crônicas de Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga, um ensaio de Ledo Ivo sobre Augusto dos Anjos um depoimento de Hélio Pólvora e artigos de jornal de Orígenes Lessa, cujo destaque aparece descrito sob o efeito da ironia:

Alberto Dines e Luiz Alberto Bahia sobre assuntos tão díspares como a poesia de cordel, a Braspetro e reflexões rasas sobre os males da guerra. E não para aí: deparamos de repente com nada mais nada menos que o algo familiar poema “No meio do caminho” (lembra-se? Saiu no número 3 da extinta *Revista de Antropofagia*, de 1928), seguido de mais dois conhecidos poemas de Drummond, e outros tantos de João Cabral e Murilo Mendes. Para terminar, três coluninhas do Castelo. Faltou alguém? (CESAR, 1976f, p. 24)

O que Ana Cristina Cesar questiona é que embora Houaiss defenda a amostragem da publicação como algo contemporâneo à produção literária brasileira das últimas décadas, na sua visão, os nomes escolhidos para a publicação, em excesso, são “mais do que consagrados e legitimados pela cultura dominante, pelos meios de comunicação, pelo mercado editorial” (CESAR, 1976f, p. 24). A publicação contempla escritores que já vendem livros e têm espaço em jornais, afastando-se assim da intenção de dar a conhecer a nova produção literária brasileira. Lembra que deveria haver um certo critério na organização de uma reunião de textos em livro, “sob pena de transformá-lo numa reunião absolutamente arbitrária de retalhos” (CESAR, 1976f, p. 24) e aponta para uma falta de propósito no lançamento, que não chega sequer a expor quem foi o selecionador dos textos:

Que me desculpe o ilustre apresentador, mas nunca vi maior falta de propósito numa seleta, maior salada de temas, gêneros, estilos e ideologias (já que foi, sensatamente, afastado o seu propósito didático). Ou melhor, percebo sim o propósito de "prestigiar" os já prestigiados, o que redundava em investimento seguro para a editora, que dá por certa a venda de tal especilégio. (CESAR, 1976f, p. 24)

Ana Cristina Cesar se posiciona contra a arbitrariedade das reuniões literárias, cujo objetivo final, conforme fica evidenciado, é puramente o de comercialização. Para além do conteúdo da obra em si, ela direciona sua atenção para as intenções mercadológicas, sociais e didáticas contidas – ou ausentes – na publicação, colocando-se em discordância em relação à superficialidade, arbitrariedade, entre outras fragilidades das escolhas de publicação do livro. Estamos diante de uma atividade que evidencia o que Ítalo Moriconi se refere como um interesse fundamental da escritora em pensar as condições de produção, circulação e recepção do literário²⁵.

A segunda postura assumida em quatro posições para ler é “sentado”, típica de uma leitura mais apurada, atenciosa, que requer estudo. O tom da análise firma uma posição mais otimista diante da obra *Nas serras e nas furnas* de Valdomiro Silveira (1873 – 1941), edição da Civilização Brasileira, cuja linguagem, assim como a presença da temática regionalista, o aproxima da literatura de Guimarães Rosa (1908 – 1967). Para Cesar, os contos breves de Silveira demonstram uma manipulação segura da linguagem regional e sinaliza que, embora existam traços piegas e românticos, “há contos bons, bem construídos que revelam o contato do autor com a vida e a linguagem do sertão paulista” (CESAR, 1976f, p. 24).

Existe aí uma preocupação de Ana Cristina Cesar com a linguagem. O método de desvelamento da obra, segundo Andréa Catrópa, que “vá buscar no pormenor da palavra a verdadeira intenção autoral” (CATRÓPA, 2015, p. 135). Dada a percepção dos limites e potencialidades presentes na escrita e, considerando a sua função de transgressão, observamos, na crítica, algumas direções estéticas e éticas no que concerne ao uso da linguagem. Ao confrontar a obra de Valdomiro Silveira com a de Guimarães Rosa, a escritora declara um valor de “obra menor” para *Nas serras e nas furnas*, destacando o valor relativo das produções literárias que “ajudam a nos desvencilhar da já velha noção de gênio e da

²⁵ Em: "Um passeio pelo baú de Ana Cristina", palestra ministrada por Ítalo Moriconi, no evento organizado pelo Fórum Mulher Unirio (Projeto de Extensão) e pelo grupo de estudos Poesia contemporânea no feminino, disponível para acesso na plataforma YouTube: <https://youtu.be/eYWqcL45FjY>. Acesso em 14 de junho de 2020.

individualidade isolada do artista que súbito desponta com toda a sua glória” (CESAR, 1976f, p. 24).

Ao pensar sobre o impacto do livro, que não é classificado como uma “grande obra”, Ana Cristina Cesar retoma um dos aspectos de literatura discutido no artigo *A raposa e o tostão*²⁶, publicado por Mário de Andrade em *O diário de notícias* em 27 de agosto de 1939. Neste texto, Mário aborda as chamadas obras menores como aquelas que “alimentam tendências, fortificam ideais, preparam o grande artista e a obra-prima” (MÁRIO *apud* CESAR, 1976f, p. 24).

A raposa e o tostão, além de discutir questões relacionadas à inserção da obra no meio editorial, expõe a defesa do agitador paulista ao seu programa de valor crítico. O texto de Mário de Andrade figurava como uma tréplica dentro de uma polêmica pública com Jorge Amado, que demonstrava decepção e desprezo pela postura crítica “esteta” de Andrade²⁷.

A proximidade entre os programas críticos de Mário de Andrade e de Ana Cristina Cesar se verifica por meio a valorização da técnica e da forma estética, quando na arte “os meios de realizar intenções e deslumbramentos só podem vir da técnica e da criação da forma” (ANDRADE, 2012, p. 91). Cesar aciona a introdução do livro de Valdomiro Silveira, escrita por Péricles Eugênio da S. Ramos (1919 – 1992), em tom de desconfiança, uma vez que o crítico intitula o escritor como o “pioneiro do regionalismo brasileiro”, destacando no livro uma “pura intenção regionalista”, que dá o retrato da vida do homem do sertão, sem destacar as intervenções no plano ideológico, que é justamente o que desperta seu interesse na análise:

Ora, nem Valdomiro, nem outros escritores regionalistas, nem tampouco Guimarães Rosa “refletem” o homem do sertão ou a sua linguagem, mas *intervém* nesse reflexo tanto no plano ideológico quanto no plano de trabalho com a linguagem. E nessa intervenção realizada pelo artista que reside o seu interesse literário, e não na fidelidade da “transposição” de uma determinada realidade para o literário. (CESAR, 1976f, p. 24)

²⁶ Presente na coletânea crítica de Mário de Andrade: *O apanhador de passarinhos* (1944).

²⁷ A referida polêmica é tratada no artigo “Os donos versus os ordinários da literatura, polêmicas e disputas literárias na imprensa da década de 1930” de Wanessa Regina Paiva da Silva, publicado em: *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC* – Rio de Janeiro. 19 a 23 de setembro de 2016. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/?p=67&ano=2016>. Acesso em 17 de outubro de 2020.

Ao se opor ao que afirma Péricles, Cesar destaca que Valdomiro supera o mero mimetismo regional em sua construção de um universo sertanejo: “universo que não ‘corresponde’ ao ‘real’, mas, sim, à sua visão de mundo, à sua visão do homem do sertão.” (CESAR, 1976f, p. 24). A mobilização das reflexões se dá, portanto, em torno de dois planos: o ideológico e o da linguagem, que se cruzam na construção da obra.

Voltando para a posição “sentada” da crítica, a escritora não chega a se opor à existência da obra, mas discorda do que está contido como material complementar da publicação. O que é destacado positivamente se relaciona mais com a potência do livro, com os efeitos e o uso da linguagem, enquanto os elementos extratextuais que os compõem são colocados como doutrinários e incompletos. A posição “sentada” também faz alusão à necessidade de um estudo crítico mais sério em torno na obra de Valdomiro.

Em “brincando”, terceira parte da crítica, a posição aparece como ação do verbo brincar. A abordagem traz o livro *A Menina que buscava o sol* de Maria Helena Kühner, uma publicação da editora Cátedra voltada para o público infantil. Por isso, a conexão com o universo da brincadeira, da descontração, como característica da própria produção de Kühner nas peças de teatro para crianças.

Cesar destaca que a forma do espetáculo infantil propõe uma visão direta da realidade “com uma estrutura que possibilite a participação da criança, em vez de reafirmar a força dos poderosos” (CESAR, 1976f, p. 24). A observação vai ao encontro de uma preocupação consciente com as estruturas de poder, da qual as crianças fazem parte, e para isso cita uma passagem de Kühner:

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 instrumentos do poder? (KÜHNER *apud* CESAR, 1976f, p. 24)

Enquanto valor crítico ressaltado por Cesar, a posição social assumida pela obra, de ir contra atitudes de dominação de forma prática, é recebida pela crítica como uma qualidade. No que se refere à narrativa, a escritora destaca que, com exceção de uma das peças, as demais são bastante interessantes e honestas: “buscam soluções inventivas e procuram escapar dos esquemas narrativos de sempre ou de rígidas marcações para a direção” (CESAR, 1976f, p. 24). O fato de empregar uma linguagem mais dinâmica é

percebido por Ana Cristina Cesar como algo que torna a obra muito potente no sentido de deixar o leitor à vontade. A movimentação em torno do público, mais uma vez, alicerça a valorização do texto defendida e elaborada por Cesar:

“De trás para frente”, postura que encerra a crítica, avalia o livro *Monsenhor* de Antônio Carlos Villaça (1928 – 2005). A impressão de falta de ordenamento que a escritora percebe na narrativa de Villaça é apontada como uma fragilidade, uma vez que a forma de escrever funciona mais como análise do que como literatura: “um derramamento de discurso, uma torrente de associações, colagens, frases soltas, exclamações súbitas – enfim, um texto em que entra tudo que vai aparecendo na cabeça do autor ou que está à mão sobre a sua mesa.” (CESAR, 1976f, p. 24).

A escritora destaca que *Monsenhor* apresenta uma torrente de discursos que se impõem em uma história sobre convento, padres e monsenhores. As confissões e o arroubos poéticos que compõem a narrativa são recebidos como um caos instaurado, um amontoado de difícil tolerância: “não tem a menor organicidade, não apresenta um projeto, uma articulação artística.” (CESAR, 1976f, p. 24). Por trás das montagens contidas no livro, há uma crença sólida na Igreja, na cultura monástica que engessa a leitura e exige paciência.

Ana Cristina Cesar acessa novamente as balizas de valoração apresentadas por Mário de Andrade para justificar a sua falta de adesão em relação à proposta de Villaça, retomando definições de *lirismo* e *arte* traçadas pelo intelectual modernista na colaboração “Poesia em pânico”²⁸, para o *Diário de Notícias* de 9 de abril de 1939. Nele, Mário de Andrade aborda o livro de Murilo Mendes, *A poesia em pânico*, publicado em 1937, cuja presença da religiosidade se dá de forma intensa, ortodoxa e herege. Para Mário, o descuido com a questão estética transformou a obra mais em lirismo do que em arte:

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,

²⁸ Checamos, durante a pesquisa, os textos referenciados por Ana Cristina Cesar a partir de dados presentes na crítica, como, no caso específico, a referência à obra de Murilo Mendes, confirmada a partir da leitura do artigo “Poesia em Pânico” de Mário de Andrade. Contudo, é prudente ressaltar que no artigo já citado “Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?”, Andréa Catrópa explora a crítica “Quatro posições para ler” e, equivocadamente, infere que esta referência de Ana Cristina Cesar à Mário de Andrade advém de *Pauliceia Desvairada* (Cf. CATRÓPA, 2015, p. 144).

elaboração estética dessas mesmas obsessões (e não a sua eliminação). Longe de referir-se à arte como "fria", em oposição ao desregramento lírico, este sim "quente" e próximo das nossas emoções, Mário na verdade está apontando para o fato de que arte não é um amontoado gratuito de obsessões (ou pinceladas, ou recortes), mas trabalho dotado de um projeto e de uma coerência (mesmo se supõe a autonomia da lógica do inconsciente). (CESAR, 1976f, p. 24)

Em um resumo das reflexões do que Mário de Andrade propõe, Ana Cristina Cesar também afirma a elaboração estética enquanto uma preocupação necessária para se fazer poesia, quando somente a magia e a efusividade não dão conta de abarcar a dimensão sócio-política da obra. Cesar se ampara na perspectiva lançada por Andrade sobre Murilo Mendes para analisar *Monsenhor*: “Na sua procura da poesia essencial, Murilo Mendes se descuidou bastante do problema estético [...] Porque poesia não é essencial apenas pelo assunto. Porque poesia não é apenas lirismo. Porque poesia não pode ficar nisso” (ANDRADE, 2012, p. 45 – 46). De acordo com Ana Cesar, o livro só instigaria aqueles que tivessem algum interesse pessoal nas páginas repletas de psicologia e teologia.

A “verdade” – ou a voz – religiosa é descrita com grande incômodo, mesmo com a presença da diluição e da profusão de um discurso caótico, o que não coloca a produção automaticamente como uma manifestação de vanguarda. A oposição que Ana Cristina Cesar elabora, contudo, não se atém somente ao discurso, ou à sua forma, mas também percorre a ideologia da religião ali presente, classificada como um “vomitório”.

Em sua abordagem, distribuída nas quatro partes de “Quatro posições para ler”, percebe-se tanto uma atenção para os posicionamentos políticos e de intervenção social da obra, quanto para a coerência narrativa e propositiva no âmbito da linguagem em cada projeto literário. Há uma preocupação com a utilidade, assim como com as consequências de sua publicação, que advêm do funcionamento de uma cadeia da cultura com mecanismos de funcionamento próprios. A presença do leitor, que se faz presente no texto crítico por meio da própria autora (que é, antes de tudo, leitora), passa a compor aquilo que afeta positiva e negativamente a recepção da obra.

II.2.2. Posição antiquada

“De suspensório e dentadura” (1977), outra crítica difundida no *Opinião*, trata da segunda edição do livro de Abel Silva, *Açougue das almas* (1977), publicado pela primeira vez em 1973. Apresentando a intenção prévia da publicação, tanto no texto quanto

no aspecto gráfico de “subverter a literatura estabelecida brasileira” (CESAR, 1977d, p. 21), Cesar caminha pelos dois espaços para localizar a proposta da obra no campo cultural da época.

A priori, a escritora avalia a apresentação gráfica da segunda edição, diagramada pelo designer Elifas Andreato. Para Cesar, as escolhas gráficas mexem com o aspecto ordinário do livro, com o objetivo de “infligir-lhe uma vistosa originalidade” (CESAR, 1977d, p. 21). A partir das inovações gráficas, como paginação em colunas, páginas pretas, títulos correndo na vertical, etc., “a primeira relação que se estabelece com este livrinho de contos é um folhear curioso – quem der com ele vai passar o tempo passando os olhos nessa festa” (CESAR, 1977d, p. 21).

Da sensação inicial causada pelo contato visual com *Açougue das almas*, Ana Cristina Cesar evidencia a pretensão do autor em estabelecer um projeto que seja uma alternativa mais eficiente à literatura mimeografada, ao mesmo tempo que subverta a literatura brasileira já estabelecida, à qual o escritor se refere como aquela “de suspensório e dentadura”. Nota-se que o título do texto de Ana Cesar também se refere a esta literatura como antiquada e velha, de suspensório e dentadura, para designar a obra de Silva.

A contradição do livro, na perspectiva de leitura lançada, mora justamente na sua intenção. Ao mesmo tempo que Abel Silva assume uma postura de “anti-escritor”, com declarações extratextuais impactantes e fotos com cabelos revoltos, ele se ampara em um prefácio acadêmico de Antônio Houaiss, apoiando a construção do seu nome literário no aval de um crítico “de suspensório e dentadura”. Sobre o prefácio, especificamente, resalta:

O texto é capaz de esfriar ou estontear qualquer leitor que se sinta atraído pela cara desbundada do livro e do contista. Houaiss desfia uma verdadeira aula teórica sobre o gênero "conto" num estilo digno de Rui Barbosa – empolado, pesadão, retórico. Só ao fim de onze coluninhas é que o nome do Autor entra em cena, sendo qualificado de "novo mestre da contística brasileira". (CESAR, 1977d, p. 21)

Diante deste quadro, Ana Cristina Cesar parte de algumas perguntas para apontar as contradições iniciais presentes em *Açougue das almas*: “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?" (CESAR, 1977d, p. 21).

Retomando a figura "legitimadora" de Houaiss, cuja atuação ela também questiona quando avalia a sua função como prefaciador em *Gente boa* (1975), Cesar aborda a presença contraditória do conhecido crítico no livro de Abel Silva. Ela pergunta se seria Houaiss um mediador necessário, uma vez que a própria intenção da obra parece ser romper com um tipo de literatura mais "enquadrada" e "retórica".

No que abrange uma revisão mais "técnica" em relação ao texto, Ana Cristina Cesar ressalta uma contradição na escrita. Apesar da aparente segurança do escritor na manipulação da narrativa, pois ele "sabe fazer suspense e explorar as emoções do seu texto" (CESAR, 1977d, p. 21), a segurança da matéria, apresentada de forma didática "corre o risco de ser redundante e explicitar excessivamente suas intenções." (CESAR, 1977d, p. 21). A escritora aponta a falta de sutileza do texto como demérito, assim como a obviedade nada juvenil dos contos.

A partir da oposição entre a "originalidade" e o "lugar-comum", a "inovação" e a "obviedade", a "rebeldia" e o "acadêmico", Ana Cristina Cesar situa a reflexão a respeito da eficácia da obra, que, entre os polos, permanece em um lugar indefinido, mesmo quando almeja ser "alternativa eficiente à literatura mimeografada" e "subvertora da literatura estabelecida". Contudo, sobre a obra e a postura nela evidenciada, enuncia: "A impaciência que a leitura dos contos desperta parece vir dessa irresolução, que transparece no meio de tanta segurança no escrever. Abel fica insolavelmente a meio caminho." (CESAR, 1977d, p. 21).

Ao avaliar os planos estéticos e o posicionamento ideológico da obra, cujas intenções artísticas não atingem nem rebeldia, nem inovação, a postura da escritora, ou seja, a sua experiência de leitura, passa da curiosidade para a impaciência. Assim como em "Quatro posições para ler", quando aborda a antologia prefaciada por Houaiss e seu contexto no campo editorial, Cesar em "De suspensório e dentadura" coloca no centro do debate reflexões sobre as condições de produção e de circulação do literário, revelando as contradições das compactuações e/ou promessas prévias feitas ao leitor.

Ao assumir este lugar do juízo, a escritora considera questões vinculadas à elaboração de um projeto literário, do ponto de vista ideológico (político-social) e de linguagem (estético e técnico). Desse modo, observa aspectos da narrativa e da linguagem, assim como busca investigar as tendências e complacências ideológicas ali contidas, bem como

as consequências da publicação, lançando um olhar para as interlocuções externas promovidas pela obra.

II.2.3. Correspondências poéticas

Quando nos propomos a refletir sobre o plano estético da poesia de Ana Cesar, a partir daquilo que ela cobrava e exigia nas críticas, percebemos que há um afastamento entre aquilo que ela balizava e a sua prática poética. Muito longe de uma “coerência narrativa”, *Luvras de pelica*, livro produzido por Ana Cristina Cesar em 1980, traz a dicção performática da linguagem como uma das características mais marcantes, apresentando em seus 33 fragmentos e um epílogo uma espécie de monólogo dramático que sobrepõe acontecimentos e subverte as ideias convencionais do texto literário, mesclando e fundindo, na criação, poesia, diário, carta, crônica, etc.. Trata-se de uma extensão prática das entradas possíveis em torno do seu projeto poético, construído a partir de referências e citações de outros escritores, fragmentos de viagens, modulações de confissões.

Encontramos no título do livro, *Luvras de pelica*, uma ambivalência no que se refere à imagem do objeto centro da atenção: por um lado, um utensílio refinado, referindo-se às luvas que cobrem as mãos das “damas da sociedade”, e, por outro, um afronte, ao aludir à expressão popular “tapa com luvas de pelica”, que significa um “tapa suave” ou “com classe”. Uma posição de combate, em que os adversários carregam um misto de *fi-nesse* e *desdém*.

O “epílogo”, contido em *Luvras*, revela muito desta perspectiva de acesso às visões exteriores ao texto, em “direção ao Outro”. O texto descreve uma ação ligada ao corpo que escreve: a de ilusionismo, ou seja, a performance que ocorre mediante a sobreposição de informações. Cartões postais, cidades, personalidades públicas e mitológicas são acionadas em fotogramas de palavras, cuja costura se dá pela presença da performance de um corpo que, como o de um mágico, constrói uma realidade ficcional que parece verdadeira aos olhos do público, mas está calçada em um ato produzido e ilusório:

[...]

Num minuto vou passar para vocês vários
cartões postais belos e brilhantes.

Esta é a mala de couro que contém a famosa
coleção.

Reparem nas minhas mãos, vazias.

Meus bolsos também estão vazios.

Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas mangas.

[...]

A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo, é — adivinhem — um par de luvas.

Ei-la. Pelica. Coisa fina.

Visto as luvas — mão esquerda... mão direita... corte... perfeito.

[...]

Com minhas mãos enluvadas — um momento enquanto abotoo uma... e depois outra cuidadosamente... não há fraude... ajusto os punhos, assim... — agora com estas mãos, ao acaso, apanho o primeiro cartão postal, que contemplo por um instante sob a luz... há um reflexo...

[...]

Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença.

Eu preciso sair mas volto logo.

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira. (CESAR, 1993, p. 116 - 119)

Os quatro trechos selecionados, que na narrativa aparecem entre imagens de um jogo de postais aleatório, revelam uma postura performática interior ao texto. Embora notadamente construa o “epílogo”, demonstrando um propósito de ruptura, a escritora se volta para a descrição de uma postura corporal: primeiro, as mãos vazias expostas, seguida pelo encontro com as “luvas de pelica”; com as mãos enluvadas, a escritora descreve os cartões-postais, amontoando lugares e pessoas. Ao final do epílogo, há um abandono da cena e da luva por um incômodo: um cisco que impossibilita a visão. O texto é amarrado pela descrição de uma ação continuada, cuja resolução fica entre o abandono da cena e a convocação do leitor para que assuma uma postura de desconfiança diante da criação. A intimidade gerada pela presença corporal do sujeito lírico seria, então, uma ilusão de ótica, como destaca Flora Sussekind em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*:

A intimidade é uma ilusão de ótica, parecem dizer os diários de Ana Cristina. Neles o sujeito lírico veste luvas (de pelica) antes de iniciar a própria exposição. E só as tira ao final do livro. É inútil, portanto, imaginar que haja corações desnudados nesses diários. Neles não há nudez, até porque a crença na referencialidade biográfica pura e simples é impossível aí. Desnudar a quem se o sujeito se diz 'literatura'? Diante da folha há apenas 'um olho que pensa e esquece' e mãos sempre protegidas pela pelica. Assistimos, assim, a um redimensionamento do sujeito. Nos diários de Ana Cristina a subjetividade é antes de tudo literária [...] (SUSSEKIND, 1985, p. 78)

Na intimidade modulada, encontra-se o que Sussekind chama de “redimensionamento do sujeito”, diante de uma atitude lírica que performa, ousa, deixa-se afetar pela literatura e a utiliza como ferramenta de afeto e acesso ao leitor. Jean-Luc Nancy no ensaio “Rühren, Berühren e Aufruhr”, descreve a presença do corpo como um movimento permanente na arte: “uma ondulação, um desdobramento e um redobramento, uma postura sempre cambiante a partir do contato com outros corpos – ou seja, em contato com tudo que se aproxima e com tudo de que se aproxima” (NANCY, 2017, p. 21). Nancy relaciona o ato sensitivo ao conceito aristotélico de ato – *l’energia*, como um acontecimento produzido pela sensação:

[..] a identidade do sensível e do sentidor no sentir (que também é, então, um ser-sentido), também parecida com a identidade do pensável e do pensador no ato de pensar, implica, no ponto de sensação – visão, audição, olfato, paladar e contato – um modo de compenetração de ambos no ato e como esse ato. (NANCY, 2017, p. 21)

A capacidade de receber e de tocar o leitor implica assumir uma postura em direção ao outro. Tanto o escritor como a obra assumem um *locus* de afeto corporal que demanda uma participação crítica subjetiva, como a que é fomentada em *Luvras de pelica*. Daí se faz presente uma noção elaborada por Ana Cristina Cesar, que lança algumas chaves para a compreensão do seu projeto poético e intelectual, e assume uma atitude similar à de Mário de Andrade em seu “Prefácio Interessantíssimo”: “Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave” (ANDRADE, 1987 [1922], p. 77).

A relação entre o projeto intelectual dos dois poetas, Mário de Andrade e Ana Cristina Cesar, se verifica por meio detecção de uma influência no que diz respeito àquilo que é tomado como valor no trabalho crítico de ambos. Embora desenvolvidos em diferentes momentos históricos, seus projetos vão encontrando lugares de convergência na subversão e na manifestação de um ideal social e político da literatura brasileira. Herdeira direta do modernismo de 1922, Ana Cristina Cesar apresenta, assim como Andrade, uma tendência à “deformação” da linguagem e ao questionamento das verdades naturalizadas.

Os poetas assumem como juízo crítico parte de uma tarefa de formação e de circulação do conhecimento, que valoriza o lançamento de moção em direção ao leitor, provocando uma agitação, uma comoção, um toque. Por diferentes caminhos e pressupostos, a interlocução entre Cesar e Andrade abarca o que Paul Zumthor destaca em *Performance, recepção e leitura: a poesia como um fato de ritualização da linguagem*.

Nela, a língua visível deixa-se aberta à uma corporeidade na leitura, na qual acessar poesia é suscitar uma presença de “sentidos”:

Nossos "sentidos", na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. [...] ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura poética me "coloca no mundo" no sentido mais literal da expressão. Descubro que existe um objeto fora de mim; (ZUMTHOR, 2007, p. 81)

Sabendo-se os sentidos como órgãos de reconhecimento e de conhecimento, a possibilidade de se mostrar e de se deixar no mundo acontece quando o intelectual assume as energias e os elos que tanto dão sentido às suas “verdades artísticas”. Este processo envolve tanto o fator estético, quanto a defesa de um lugar social e de um ideal político no campo da sua contemporaneidade.

As confluências da obra de Mário de Andrade na criação de Ana Cristina Cesar, para além da relação com a crítica e com a poesia, abrangem a visão de literatura sustentada por ambos. Maria Imaculada Angélica do Nascimento, na tese *Por uma janela aberta [manuscrito]: pulsão poética e tradução na obra de Ana Cristina Cesar* (2015), chama a atenção para a referência ao projeto dos poetas realizada por Ítalo Moriconi na escolha do título do espólio de biografia de Ana Cristina Cesar, *O sangue de uma poeta* (1996)²⁹:

Escrever com o corpo é bem apropriado para pensar a obra de Ana C., porque ela escreve é a partir do seu corpo – físico e psíquico. A propósito do seu processo de escrita, tanto esse poema³⁰ quanto o título do livro de Moriconi lembra o primeiro livro de Mário de Andrade, a quem Ana Cristina também muito admirava, intitulado *Há uma gota de sangue em cada poema*, publicado em 1917, sob o pseudônimo de Mário Sobral. (NASCIMENTO, 2015, p. 85 – 86).

Maria Lúcia de Barros Camargo, na pesquisa *Atrás dos olhos pardos*, aborda a relação entre Mário de Andrade e Ana Cristina Cesar a partir da detecção de uma assimilação poética. “Casablanca”, poema de Cesar publicado na revista *José* em 1976 e

²⁹ Aqui aparece também uma referência ao primeiro filme da trilogia órfica do artista surrealista Jean Cocteau (1889 – 1966), composta por *O sangue de um poeta* (*Le sang d'un poète*, 1930), *Orfeu* (*Orphée*, 1950) e *O testamento de Orfeu* (*Le testament d'Orphée*, 1960). Em *O sangue de um poeta* (1930), especificamente, Cocteau retrata seus medos e obsessões como poeta, sua relação com o mundo que o rodeia e a preocupação constante com a morte.

³⁰ A autora da tese refere-se à poesia de *A teus pés* abordada na parte “A performance como premissa do corpo poético”: “olho muito tempo o corpo de um poema / até perder de vista o que não seja corpo / e sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue / nas gengivas” (CESAR, 1993, p. 59)

republicado na edição independente de *Cenas de abril* três anos depois, é de onde parte a pesquisadora para tratar da bifurcação entre o trabalho literário dos dois:

Te acalma, minha loucura!
 Veste galochas nos teus cílios tontos e habitados!
 Este som de serra de afiar facas
 não chegará nem perto do teu canteiro de taquicardías...
 Estas molas a gemer no quarto ao lado
 Roberto Carlos a gemer nas curvas da Bahia
 O cheiro inebriante dos cabelos na fila em frente no cinema...
 As chaminés espumam pros meus olhos
 As hélices do adeus despertam pros meus olhos
 Os tamancos e os sinos me acordam depressa na madrugada feita de
 binóculos de gávea
 e chuveirinhos de bidê que escuto rígida nos lençóis de pano (CESAR,
 1993, p. 60)

A pesquisadora encontra semelhanças entre a poesia de Ana Cesar e “Rua São Bento”, poema de Mário de Andrade publicado em *Paulicéia desvairada* (1922). O texto do poeta modernista apresenta a seguinte passagem:

Minha Loucura, acalma-te!
 Veste o *water-proof* dos tambéns!
 Nem chegarás tão cedo
 à fábrica de tecidos dos teus êxtases;
 telefone: Além, 3991...
 Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,
 vê, lá nos muito-ao-longes do horizonte,
 a sua chaminé de céu azul! (ANDRADE, 1987, p. 86)

Em “Casablanca”, Cesar parte de uma das estrofes do poema de Mário de Andrade, realizando o procedimento de “verso reversejado”: “Minha loucura, acalma-te” e “Te acalma, minha loucura)”. O aspecto corporal-sensitivo se apresenta na produção da escritora, que capta o corpo através dos cílios dos olhos, do som da faca sendo afiada, da taquicardia, do gemido, do cheiro dos cabelos na fila do cinema, dos olhos para o alto, do som que a acorda e da rigidez corporal causada por esse mesmo som.

A modulação de cenas diferencia-se do que advém de Mário de Andrade, mais apegado à figuração do abstrato: “não chegarás tão cedo à fábrica de tecidos dos teus êxtases”. Da imagem da casa de chumbo, o poeta modernista vislumbra no horizonte uma chaminé de céu azul, enquanto a chaminé do poema de Cesar “espuma” para os olhos do eu lírico. Maria Lúcia de Barros Camargo destaca que a substituição de “*water-profs*” por “galochas”, opera um desvio: “se ambos têm a mesma função de impermeabilidade, de

proteção contra a chuva, “galochas” cumprem essa função apenas parcialmente: protegem os pés. Mas, acentuando o desvio, devem vestir ‘os cílios.’” (CAMARGO, 2003, p. 176)

Mário de Andrade e Ana Cristina Cesar incluem, de forma singular em cada um de seus projetos, o lugar do performativo no texto, como um dos traços de escrita, na compreensão de uma arte inclusiva, ou seja, um “importante repositório de conhecimentos e um veículo poderoso para a expressão de emoções” (SCHECHNER, 2003, p. 45).

O artista e escritor mexicano Guillermo Gómez-Peña destaca no artigo “Em defesa da arte da performance” a natureza desta prática que atravessa as fronteiras entre a teoria e a crônica, entre o pessoal e o social. Na produção marcada pela escrita performática, Gómez-Peña realiza uma cartografia da performance, localizando o artista como aquele cuja principal obra de arte é o próprio corpo: “coberto de implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e mitológicas” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 202, tradução nossa)³¹.

Contra um passado imediato e em diálogo com um futuro especulativo, a prática artística, segundo Gómez-Peña, traz o corpo como centro e abrange uma ambiguidade na forma de ser e estar no espaço, frente a um público. Além disso, reverbera uma teoria assimilada ao corpo: “também é um olhar intenso, um sentido único de propósito no manuseio de objetos, compromissos e palavras e, ao mesmo tempo, uma “atitude” ontológica para com todo o universo”³².

Em *Luvras de pelica*, como inicialmente descrito, percebe-se, na proposta de trabalho com a linguagem formulada por Ana Cristina, uma atitude que não somente demanda, mas abraça a performance como força de extensão de contato com o leitor. Sendo assim, para além das preocupações com a defesa de uma determinada verdade de si, *l'énergie* do texto também expressa um ideal político e social, logo, cultural, que, *a priori*, pode ser avaliado tanto por aspectos internos à construção do texto, como pela forma como a produção se relaciona com seu entorno.

A dupla posição assumida na escrita por Cesar em *Luvras*, e que reverbera a metáfora do “tapa com classe”, evidencia uma postura intelectual que observamos com

³¹ Do artigo “*En defensa del arte del performance*”, publicado na revista *Horizontes Antropológicos* (Porto Alegre, 2005): “*nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas.*” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 202). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>

³² *Ibidem*. Trecho traduzido: “*También es una mirada intensificada, un sentido único de propósito en el manejo de objetos, compromisos y palabras y, al mismo tiempo, una “actitud” ontológica hacia todo el universo.*” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 220)

frequência também na sua produção crítica. O aspecto corporal aparece enquanto meio de contato com as obras analisadas e a escritora assume uma postura calcada na própria percepção de literatura, construída nos interstícios da experiência literária individual e coletiva.

Refletindo ainda sobre a obra, percebemos uma postura criativa em consonância com aquilo que ela aponta enquanto qualidades de uma obra: “originalidade”, “inovação” e “rebeldia”. Muito longe de escrever algo dentro do que é óbvio e lugar-comum, a escritora mobiliza o leitor e a linguagem visando continuidade e ruptura. Mesmo que tangencie uma escrita alucinada, ela propõe uma interlocução por meio do envolvimento sensorial, visual e de múltiplas referências artísticas:

Temos cartões para a noite inteira.
 Alexandria... Beirute... Praga...
 Sejam misteriosas, um quadro de Paul...
 Gauguin, seguido de O que, estás com ciúme?,
 uma pergunta malandra em tom capcioso, assim tomando sol na praia.
 E outros de museu aqui:
 O olho, como um balão bizarro, se dirige para o infinito;
 No horizonte, o anjo das certitudes, e no céu sombrio, um olhar interrogador;
 A dama em desespero;
 O sangue da Medusa;
 As mães malvadas;
 Tranco a porta sobre mim;
 O beijo;
 Outro beijo;
 O ciúme novamente [...] (CESAR, 1993, p. 118)

A sobreposição de cidades e de pessoas, o olhar ao infinito que interroga, o aparecimento do anjo, do céu e das figuras femininas, o beijo que se faz presente: sentimentos e sentidos em relação ao mundo. As imagens acionadas em “Epílogo”, poderiam ser confundidas com o encadeamento imagético surrealista, entretanto exprimem a literatura como iluminadora dos múltiplos perfis, responsável por combinar as fantasias do sujeito. Os valores intelectuais de Ana Cristina Cesar advêm de uma subjetividade, mas também de uma postura política que se renova na idealização de formas de se fazer e de se estar na história.

A performance de escrita assumida e defendida por Ana Cesar passa pelo *ethos* ideológico da experiência social e da escrita literária. Alfredo Bosi, no artigo “Formações ideológicas da cultura brasileira” (1995), detecta que para qualificar a perspectiva que rege um texto, a crítica com influência marxista e sociológica, que ganha ascensão no

começo do século XX e que em muito influenciou a cultura universitária das décadas subsequentes no Brasil, mobiliza como instrumento mediador de análise literária o que se chama de “ideologia”: “A ideologia estaria difusa na obra, pois o autor não poderia subtrair-se, enquanto homem do seu tempo, aos discursos de classe ou de grupo social que pretendem explicar o funcionamento da sociedade, os seus valores ou, mais ambiciosamente, o sentido da vida.” (BOSI, 1995, p. 276).

Alfredo Bosi propõe um movimento de repensar as relações entre literatura e ideologia, uma vez que elas se tangenciam, “enquanto pressupõe o mesmo vasto campo da experiência intersubjetiva” (BOSI, 1995, p. 279). O modo de formalizar a experiência são diversos, embora seja da natureza da literatura abrir e disseminar sensações, vozes e pensamentos, enquanto a ideologia tende a fechar os signos e o universo do sentido:

A literatura exprime, re-apresenta, presentifica, singulariza, enxerga com olhos novos ou renovados os objetos da percepção, ilumina os seus múltiplos perfis e desentranha e combina as fantasias do sujeito. A ideologia reduz, uniformiza os segmentos que reduziu, generaliza, oculta as diferenças, preenche as lacunas, as pausas, os momentos descontínuos ou contraditórios da subjetividade. (BOSI, 1995, p. 279)

Ao reforçar o caráter fechado da ideologia e diverso da literatura, Bosi aponta para aquelas que seriam as principais diferenças entre uma formulação teórica e uma formulação ideológica: “A teoria se propõe conhecer o objeto. A ideologia presume já ter conhecido o objeto” (BOSI, 1995, p. 282). A partir deste princípio, o pesquisador afirma que a atividade teórica tem como principal norte a objetividade, enquanto a ideologia apresenta por princípio a vontade de persuadir:

A ideologia tem por móvel, não o conhecimento, mas a vontade de persuadir. É uma relação entre o sujeito que a defende e o outro que deveria aceitá-la como verdadeira.
A teoria quer ver para compreender mais e melhor. A ideologia pré-figura e pré-semantiza os seus objetos, afetando-os prematuramente de significado e valor, de tal sorte que já terá caracterizado o que parece estar caracterizando. (BOSI, 1995, p. 282)

Partindo da leitura de Bosi, percebemos na atitude de escrita de Ana Cristina Cesar a presença de uma teorização em torno das obras literárias que tanto considera a literatura como esse espaço aberto, mobilizador de múltiplas reflexões, como tende a reparar as imposições ideológicas contidas na obra. Contudo, deve-se considerar que a

própria prática do juízo crítico engloba a articulação de discursos que se originam de uma visão de mundo, de verdades e valores contidos em cada trajetória intelectual, de forma que a produção crítica de Cesar não está imune às influências da sua própria experiência política, social, de leitura e de escrita.

O ideal crítico lançado por Ana Cristina Cesar e que transparece em parte da sua produção crítica, ou seja, o que ela contempla enquanto valor, advém de uma influência, que consiste em olhar para a forma e para o conteúdo da obra literária, para a linguagem – uma possível herança da crítica modernista “Mário Andradiana”, como verificamos no correr dos textos críticos. Além disso, propõe uma perspectiva crítica que engloba e valoriza o diálogo que o livro estabelece política e socialmente, ou seja, as suas intenções.

II.2.4. Outras faces da crítica

A partir do pressuposto de que toda escrita implica uma tomada de posição, procuramos analisar, neste capítulo, três outras publicações de Ana Cesar em jornais do mesmo período que também abordam noções e valores que influenciam a contextualização histórica e qualificação das produções literárias. São elas: “O narrador fracassa e pede perdão”³³ (1976) e “Romance e história”³⁴ (1976), difundidas no *Jornal do Brasil*; e “A face oculta de Dali”³⁵ (1976), exposta no *Opinião*.

As críticas, que tratam de escritas dotadas de diferentes perfis e propostas literárias, abordam, respectivamente, os lançamentos *Moise e o mundo da razão* (1976), de Tennessee Williams; *Um quarto de légua em quadro* (1976), de Luiz Antônio de Assis Brasil; e *Faces ocultas* (1973), de Salvador Dali. Em nossa leitura, destacamos que o aspecto comum aos três textos é a posição de fracasso apontada por Ana Cesar em sua recepção das obras.

Antes de entrar nas especificidades das abordagens apresentadas nos textos de jornal, observamos outro exercício profissional de Ana Cristina Cesar que nos permite notar uma atenção da escritora para com a narrativa e seus efeitos. Especialmente, no que diz respeito à tendência ideológica da obra, como ela afeta o público e de que forma se insere no meio editorial.

³³ Crítica disponibilizada no Anexo C.

³⁴ Crítica disponibilizada no Anexo D.

³⁵ Crítica disponibilizada no Anexo B.

Em 1975, Cesar realizou um trabalho para a Editora Labor³⁶, uma espécie de *freelancer*, que envolvia ler livros em outras línguas, avaliar o conteúdo e a proposta, e, sem seguida, recomendar ou não para tradução e publicação. Nos materiais a que tivemos acesso junto ao *Acervo Ana Cristina Cesar*, no Instituto Moreira Salles, durante a pesquisa de campo (2018), encontramos alguns “Informes” para a editora. De forma geral, na documentação sobre as publicações de interesse da Labor, há destaque tanto para o “interesse” social, quanto para a “qualidade” do livro, principalmente pela observação da articulação entre narrativa e linguagem, semelhantes àquelas desenvolvidas em suas críticas de jornal.

No breve informe que Ana Cesar elabora sobre a obra *The benefactor* (1963), de Susan Sontag, por exemplo, ao não recomendar o livro para publicação, a autora justifica que “há excesso de reflexões filosóficas gerais e de especulações sobre o significado dos sonhos. A matéria onírica, em si fascinante, não é articulada com as outras peripécias do livro” (CESAR, 1975, n. 000338). Para ela, a narrativa se dilui em um relato que se esvazia pela presença onírica que não se convence no romance. Em contrapartida, *To the lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, recebe uma recomendação bastante elogiosa: “a leitura não é pesada, embora não seja fácil, uma vez que o desenvolvimento da história se passa a nível de consciência dos personagens: os acontecimentos exteriores não tem tanta importância, mas sim as impressões subjetivas de cada um.” (CESAR, 1975, n. 000339).

Enquanto se atém a uma análise da linguagem e da narrativa nas obras de Sontag e de Woolf, Cesar traz uma prerrogativa mais ideológica nos informes sobre *KGB: the secret work of soviet secret agents* (1974), de autoria do jornalista americano John Barron, e sobre *Go tell it to the mountain* (1953), obra do escritor negro americano James Baldwin. Quanto ao primeiro, não recomendado para publicação, a escritora externa impressões que consideram a função social e política do livro, particularmente qualificado como portador de um discurso ideológico americano e propagador de ideias sobre o comunismo como fonte direta de todos os males:

o livro é fruto direto da guerra fria e pretende alimentá-la. [...] Não se trata de uma análise histórica, mas de um discurso profundamente maniqueísta, disfarçado por muitos dados e datas, informações secretas e fotografias, que dão uma falsa aparência de precisão e cientificidade (CESAR, 1975, n. 000337).

³⁶ Editorial Labor do Brasil S.A. - Editora instalada no Brasil na década de 1970, representante de uma importante casa de edição espanhola. Também foi responsável pela primeira edição da coletânea *26 Poetas Hoje*, em 1976.

Ao apontar para o que seria a “ideologia” da obra e seus efeitos, a escritora se contrapõe à ideia de deixar circular um discurso, de certa maneira, ficcional com máscara de “real”, como esse que tende a “demonizar” o comunismo na história. Embora não se vinculasse diretamente a movimentos partidários, percebe-se na trajetória inicial de Ana Cristina Cesar uma tendência de articulação com veículos mais ligados a uma corrente de pensamento de “esquerda”, preocupados em formular questionamentos que levem em consideração a história, a política, a sociedade e a cultura³⁷ – como é o caso do jornal *Opinião*, que surgiu em 1972, no apogeu do regime militar, sob direção de Fernando Gasparian, trazendo “a proposta de um jornalismo crítico e analítico que viria a se chocar diretamente com a censura ideológica imposta pelo Estado” (BRITO; SILVA, 2012, p. 3 – 5), como destacam Roberta Brito e Naiana Silva no artigo “Imprensa alternativa no Brasil: O caso do jornal *Opinião*”.

No informe sobre a obra de James Baldwin, Ana Cristina Cesar tem uma reação de aceitação em relação à produção. Localiza o livro como um clássico da moderna literatura, recomendando a publicação. De certa forma, ela ressalta os efeitos da obra que representam uma espécie de “literatura do oprimido” à maneira de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos:

[...] a narrativa não manifesta um ponto de vista crítico da passividade religiosa nem oferece possíveis soluções; ao contrário: dá voz aos valores ideológicos dos personagens, à impossibilidade de encontrar saídas aos seus conflitos emocionais, expressando pelo narrador o que o próprio personagem não consegue dizer. Dessa forma, o leitor é levado para o

³⁷ Cabe destacar que a instauração do regime militar no Brasil em 1964 impactou diretamente a dinâmica de vivência da família Cesar, que compunha a classe média carioca de intelectuais que já apresentavam tendências mais “progressistas”. Waldo Aranha Lenz Cesar (1923 – 2007), pai de Ana Cristina Cesar, teve uma carreira marcada pelo envolvimento com questões sociais, políticas e religiosas na América Latina, além de compor a linha de progressistas da igreja Presbiteriana no Brasil. Trabalhou junto ao mercado editorial, sendo um dos fundadores da editora Paz e Terra (1966), que compunha a Civilização Brasileira, tendo atuado também como coordenador e redator de verbetes de enciclopédias, como a *Grande Delta-Larousse* (1970) e da *Mirador Internacional* (1975). Mesmo antes da instauração do Ato Institucional n. 5, em 1968, Waldo Cesar começa a sofrer retaliações policiais pela participação em ações que promoviam (re)ações de organizações cristãs na luta por responsabilidades sociopolíticas, como as reuniões pela América Latina e a edição da revista *Cristianismo e Sociedade*. Waldo Cesar foi preso em fevereiro de 1967 pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e mantido incomunicável por uma semana, como relata a pesquisadora Magali do Nascimento Cunha no artigo “O passado nunca está morto. Um tributo a Waldo César e sua contribuição ao movimento ecumênico brasileiro” (2007). Vivendo sob o manto da arbitrariedade política, da censura e do medo, a jovem Ana Cristina Cesar registra em um de seus diários de 1968 uma nova visita dos militares ao apartamento da família: “o DOPS veio aqui!”. Na ausência do pai, naquele momento um foragido político, Ana Cristina Cesar, que realizava uma pequena festa com amigos do colégio, na ocasião, argumentou com os oficiais a respeito da invasão, como registra Ítalo Moriconi: “Coube à Ana levantar a voz para os sinistros agentes à paisana que vasculharam o apartamento, conseguindo impedir que os documentos de seus amigos fossem vistoriados, alegando serem todos os presentes menores e estarem ali reunidos por motivos de festa e não de política.” (MORICONI, 1996, p. 84 – 85).

centro do conflito entre religiosidade e realidade social através do ponto de vista do negro (CESAR, 1975, n. 000341)

Nesta amostra do trabalho intelectual de Ana Cristina Cesar, percebemos os parâmetros adotados pela crítica e escritora que levam em conta tanto a questão social quanto a ideologia que o livro por ela avaliado cultiva em seus receptores. Há, também, uma preocupação prévia com a originalidade do que é apresentado e com os deslocamentos promovidos.

A partir desta pequena amostra de seu trabalho de fundamentação intelectual, momento em que a escritora também assume o “lugar do juízo”, observamos uma postura na qual ela procura definir o que considera o sucesso ou o fracasso de uma obra, e que pode se relacionar tanto à elaboração realizada “para fora”, que abarca o “político” e “social”, quanto à valorização de um discurso que destoa e que promove rupturas estéticas pelo bom uso das técnicas literárias.

II.2.5. Posição de recusa

“O narrador fracassa e pede perdão”, publicada em 24 de outubro de 1976 no *Jornal do Brasil*, analisa *Moise e o mundo da razão*, romance de Tennessee Williams publicado naquele ano. O título remete ao narrador do livro, que, por meio da escrita do experiente teatrólogo norte-americano, reverbera a voz a um escritor fracassado, construindo um enredo composto por personagens e ambientações decadentes:

Um homossexual abandonado pelo amante, a recordar seu passado aventuroso. Uma pintora esquizofrênica que o recebe entre convulsões epiléticas e discursos contra a razão e contra a procriação. Um dramaturgo bêbado, senil e desprezado pelo mundo. Bairros escuros a hora deserta, em Nova Iorque. Festas dissolutas. (CESAR, 1976a, p. 12)

O narrador que se assume fracassado é apresentado em paralelo com a hipótese, na leitura de Ana, de que se está diante de uma narrativa que fracassa na execução. Ana Cristina Cesar diz que a história se apresenta como inconsistente e insustentável, uma vez que os arroubos da narrativa serviriam para justificar a insegurança da escrita, uma espécie de artifício técnico que minimiza os equívocos de construção da obra, isentando o romance de todos os seus equívocos. Tal como avalia *The*

benfactor (1963), de Susan Sontag, Cesar aponta para a incoerência interna do livro, cuja técnica destoava daquela escrita pela qual Tennessee Williams havia se tornado conhecido:

O curioso nesse romance é o jeitinho que Tennessee Williams encontrou para explicitar e ao mesmo tempo aplacar sua má consciência. Inventou como narrador um escritor frustrado, que como tal pode isentar o romance de todos os seus erros: o romance é superficial, monótono e mal elaborado porque pretende revelar o caráter, ou melhor, o estilo e o fracasso literário do seu narrador. O “escritor frustrado” não é assim um personagem convincentemente construído, mas um artifício para abandonar a narrativa. (CESAR, 1976a, p. 12)

Ao invés de desenvolver uma relação de “paixão” com o leitor, Cesar destaca que o teatrólogo, ao se propor romancista, fracassa, na medida em que acaba por estabelecer uma relação sadomasoquista com o leitor. Este seria forçado pela imposição de uma narrativa mal construída, que não promove uma relação de prazer, mas de tortura com o outro: “o fracasso literário do personagem não é elaborado, não é dotado de interesse dramático, mas confundida com o próprio fracasso do livro” (CESAR, 1976a, p. 12). A falta de articulação e de propósito da obra acabam por ser avaliadas por Cesar como uma performance incompleta e sem objetividade.

Em uma oposição entre a leitura “sob o signo da paixão” e a leitura “sob o signo do masoquismo”, há uma valorização, na visão de Ana Cristina Cesar, de um estatuto mais voltado ao desejo, e não à potência da dor. Isso é o oposto do que ela experimenta na leitura de Williams. Mariana Cobuci Schmidt Bastos, na dissertação *Sob o signo da paixão: uma leitura de A teus pés de Ana Cristina Cesar*, destaca os aspectos desejosos e mobilizadores que compõem a produção da escritora:

Embora o termo “paixão” e mesmo a procura por um outro possam evocar mais imediatamente o aspecto puramente amoroso, espécie de derramamento lírico, Ana Cristina enfatiza que não transcreve sua intimidade, ou subjetividade, uma vez que isto é impossível. Trata-se da paixão como técnica. E, também, de uma técnica apaixonada é aí que a escrita da autora se torna mais complexa. Pois se Ana Cristina enfatiza o seu olhar crítico, o poema como construção, assumindo a distância entre linguagem e realidade, e ela faz disso algo não puramente “cerebral”, mas afetivo. (BASTOS, 2018, p. 11)

A hipótese da paixão como técnica se evidencia tanto em sua prática poética, quanto no “embate” com as obras objeto de suas críticas. A maneira como a obra afeta o leitor é ponto de partida importante, entretanto, Ana Cristina Cesar considera que os

impactos sociais e políticos da criação artística, suas intenções quando se lança ao outro, também o são.

“Romance e história”, crítica publicada em 12 de dezembro de 1976 no *Jornal do Brasil*, trata do romance de estreia de Luiz Antônio de Assis Brasil, *Um quarto de légua em quadro*, e traz inscrito aquilo que a escritora designa como consequência ideológica da obra, atentando-se a questões como sua concepção e objetivo. Ana Cristina Cesar localiza a matéria histórica do livro, de onde Assis Brasil constrói a sua ficção, um diário íntimo de um médico-intelectual açoriano, Doutor Gaspar, que assim como outros imigrantes portugueses chegaram ao Sul do Brasil atraídos pela promessa de um pedaço de terra, “um quarto de légua em quadro”.

Para dar a impressão de documento, o diário registra o processo depressivo do narrador que, diante da contradição do sofrimento dos colonos, “doença, falta de terra, injustiça, caos administrativo” (CESAR, 1976b, p. 4), com a boa recepção que ele, como médico e intelectual, tem entre as autoridades portuguesas, somada à uma decepção amorosa, acaba por enlouquecer e fugir de tudo. Diante da ausência de desfecho do diário, o artifício narrativo utilizado pelo autor envolve uma nota também ficcional do editor do diário ao final do livro.

O problema da edição, por assim dizer, o seu fracasso, para Cesar, estaria na resolução marcada por este editor ficcional, que dá a entender que o desespero do protagonista teria a ver mais com impaciência e neurose pessoal, do que com o contexto histórico e político vivido: “o livro é muito mais um convencional romance sobre a impotência do intelectual diante do amor e da realidade social do que sobre a colonização do país” (CESAR, 1976b, p. 4).

Em edição posterior do *Jornal do Brasil*, do dia 26 de dezembro de 1976, Ana Cristina Cesar escreve para a seção de correspondência do periódico, para completar aquilo que está contido em “Romance e história”. Destacando que parte da sua crítica foi omitida, e não ficou tão evidente a sua oposição às ideologias que o livro de Assis Brasil cultiva, a escritora complementa:

Como diz Antônio Cândido, a natureza do personagem de um romance depende em parte da concepção que reside o romance e das intenções do romancista. O personagem obedece “a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico”. No caso, o intelectual, mesmo se bem armado (com livros, medicina e ideologia liberal) é um fracassado diante das contradições históricas. (CESAR, 1976h, p. 11)

Sua oposição à narrativa de Assis Brasil passa pelo que está contido ali enquanto mensagem. Para Ana Cristina Cesar, o fracasso da obra, também conduzida por uma voz fracassada, está no fato de que ela não aborda o drama do personagem como um drama coletivo, uma vez que na resolução dá a entender que o país prosperou para todos aqueles que tiveram a paciência de esperar, como se a injustiça social fosse algo provisório.

“A face oculta de Dali”, publicada no *Opinião* em 1976, avalia o romance *Faces ocultas* (1944), de Salvador Dali, partindo das mesmas premissas de valor cultivado pela escritora, sempre atenta à elaboração a narrativa e à forma literária. O livro foi publicado em português pela Editora Record em uma edição de 1973, com prefácios do tradutor da edição em língua inglesa, Haakon Chevalier, e de Dali. Na análise de Cesar está evidenciada a intenção da publicação em se encaixar nas demandas de um público tipicamente burguês, pois, segundo a escritora, no romance daliniano “há tudo para *épater* a burguesia³⁸ que tanto o venera, especialmente figuras de gosto duvidoso, como mutilados e pés mal cheirosos” (CESAR, 1976c, p. 24).

Ana Cristina Cesar, de forma geral, discute as contradições presentes na obra de Dali, interessando-se por debater as reverberações do romance pelas perspectivas do público e do que a obra mobiliza e cultiva naquilo que se configura como proposta artística. Para Cesar, o romance traz uma postura retrógrada, como se verifica nos argumentos presentes nas cinco diferentes partes da crítica: *encanto surrealista*, *chuva de clichês*, *moral púdica*, *guinadas arbitrárias* e *cenário estático*.

O contexto histórico do processo de escrita de Salvador Dali está localizado no texto: Segunda Guerra Mundial, quando o artista se isola em um retiro com o intuito de escrever um romance, ou melhor, um “verdadeiro romance”: “longo e enfadonho como no seu entender devem ser os verdadeiros romances.” (CESAR, 1976c, p. 24).

O “nome de Dali”, que já inscreve por si só uma série de significados, é destituído, na crítica, de um lugar de admiração ou louvor. Percebe-se também que a obtusidade de Dali à recepção do livro gera um desconforto na percepção de Ana Cristina Cesar, pontuado ao longo de todo o texto. “Dali não passa de um restaurador dos verdadeiros valores corrompidos pela modernidade.” (CESAR, 1976c, p. 24), afirma.

³⁸ O romance é retratado como aquele que tenta experimentar os efeitos do escândalo “*pour épater le bon bourgeois*”. *Épater la bourgeoisie* ou *épater le (ou les) bourgeois* é uma frase francesa que se tornou um grito de guerra para os poetas decadentes da última parte do século XIX, incluindo Charles Baudelaire (1821 – 1867) e Arthur Rimbaud (1854 – 1891). A frase significa algo como “chocar a burguesia”, em francês.

Segundo Ana Cristina Cesar, Salvador Dali se comporta como um bom moralista, pois joga véus sobre as realidades do desejo e insinua as perversões. *Faces ocultas*, então, opta por um tratamento de assuntos sensacionalistas, com o intuito de atender à demanda de um público adepto a assombros escatológicos. A moral passa a ser discutida por um olhar conservador e o livro torna-se um objeto inútil e desleixado, apesar da propaganda em torno do mito sustentado sobre o nome do “grande Dali”. Na avaliação do romance de Dali, Cesar assume uma afetação negativa, pelo desencontro da perspectiva do que se considera um romance puro e pela “utilidade” daquele tipo de publicação.

Ao analisar a evolução dos personagens do romance, no tópico *guinadas arbitrárias*, a crítica aponta para um desenvolvimento incoerente e sem motivos, com súbitas viradas do texto que evidenciam mais uma intenção de chocar o leitor do que de compor um enredo bem desenvolvido. O exemplo dado é a aparição arbitrária e não justificada de Hitler no enredo. Cesar coloca em evidência a sensação causada por essa aparição, que considera grotesca e sem propósito.

Em *cenário estático*, o texto encerra com uma provocação do crítico e historiador literário Otto Maria Carpeaux (1900 – 1978): editar livros inúteis no Brasil, naquele momento, era uma espécie de autocensura, que compreendemos como um boicote àquelas que seriam bons escritores, diante da seleção equívoca de obras tidas como “medíocres”. Dando continuidade ao pensamento formulado por Carpeaux, a escritora deixa aparecer parte do seu antigo exercício opinativo e técnico para a editora Labor, sendo bastante específica em relação à ausência de proposta da obra de Salvador Dali: “Mas editar a desleixada mercadoria do tão engraçado Dali é mais que autocensura. É muito desleixo. Alimentado pela certeza do editor de que o produto já chega ao nosso mercado muito bem anunciado, a começar pela notória autopromoção do seu Salvador.” (CESAR, 1976c, p. 24).

A atenção de Ana Cristina Cesar se volta, portanto, tanto para a intenção da obra quanto para as vozes que ela representa. Uma questão central se instaura: “em prol de quem a obra atua?”; ou seja, a favor de qual poder? A reflexão se estende por outras abordagens críticas da escritora que examinamos na próxima seção da tese.

III – A LITERATURA NAS ENGRENAGENS DO PODER

Mãe se escreve com M maiúsculo
máscula forma de perder

a mulher já dada e tida e viva apesar
de mim apenas por querer

a leitura amarga dessa letra
projeto ressentido de viver

como escrevê-la se existir não cabe
na culpada dúvida do ser?

Ana Cristina Cesar, *Drummondiana*

III.1. Da cátedra à prática: a polêmica da teoria literária nos anos 1970

Da leitura sintagmática
 Da leitura paradigmática do enunciado
 Da linguagem fática
 Da fatividade e da não-fatividade na oração principal
Libera nos, Domine

Da organização categorial da língua,
 Da principalidade da língua no conjunto dos sistemas semiológicos
 Da concretez das unidades no estatuto que dialetaliza a língua
 Da ortolinguagem
Libera nos, Domine.

Do programa epistemológico da obra,
 Do corte epistemológico e do corte dialógico
 Do substrato acústico do culminador
 Dos sistemas genitivamente afins
Libera nos, Domine

Da camada imagética
 Do espaço heterotópico
 Das relações entre topos e macrotopos
 Do elemento suprasegmental
Libera nos, Domine

Da semia
 Do sema, do semema, do semantema
 Do lexema
 Do clasema, do mema, do sentema,
Libera nos, Domine

Da estruturação semêmica
 Do idioleto e da pancronia científica
 Da realibilidade dos testes psicolingüísticos,
 Da análise computacional da estruturação silábica dos falares regionais
Libera nos, Domine

Do vocóide,
 Do vocóide nasal puro ou sem fechamento consonantal
 Do vocóide baixo e do semivocóide homorgâmico
 Do glide vocálico
Libera nos, Domine.

Da linguística frástica e transfrástica,
 Do signo cinésico, do signo icônico e do signo gestual
 Da clitização pronomial obrigatória
 Da glossemática,
Libera nos, Domine.

Da estrutura exossemântica da linguagem musical
 Da totalidade sincrética do emissor
 Da linguística gerativo-transformacional

Do movimento transformacionalista
Libera nos, Domine

Das aparições de Chomsky, de Mehler, de Perchonock
 De Chaussre, Cassirer, Troubetzkoy, Althusser
 De Zolkiewsky, Jacobson, Barthes, Derrida, Todorov
 De Greimas, Fodor, Chao, Lacan *et cetera*
Libera nos, Domine (DRUMMOND, 1975, p. 5)

Em 12 de abril de 1975, o célebre escritor Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) publicou nas páginas do *Caderno B* do *Jornal do Brasil* a primeira versão do poema “Exorcismo”, posteriormente editada com algumas modificações no livro *Discurso de primavera e algumas sombras* (1977). Ao emular uma ladainha, o já reconhecido poeta da geração modernista de 1935 invoca, no poema, um pedido de intercessão divina: “*Libera nos, Domine*”, em tradução, do *latim* clássico, “*Livrai-nos, Senhor*”, e evidencia na liturgia uma querela literária que marcava as discussões sobre a pesquisa, o ensino e a crítica literária no Brasil dos anos 1970.

O que Drummond suplica, de forma irônica nesta oração pública, é que a poesia seja libertada de uma revisão estruturalista. Cita os nomes de teóricos que comumente aparecem em análises acadêmicas de poesia, e, na escolha das palavras, expõe mecanismos metodológicos que pouco ou nada significam para aqueles que não são iniciados na área dos estudos da linguagem. Constrói um texto com termos e jargões academicistas e nas dez estrofes não explica, apenas clama: “*Livrai-nos senhor: da leitura sintagmática, da leitura paradigmática do enunciado, da linguagem fática, da fatividade e da não-fatividade na oração principal...*”, etc..

Este posicionamento público do Drummond reverberou no campo cultural e intelectual da época, envolvendo uma série de intelectuais no debate posterior à publicação da poesia, entre os quais está incluída a escritora Ana Cristina Cesar. Ocupando as páginas dos jornais cariocas *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Opinião*, no ano de 1975, a controvérsia também teve a participação de escritores, críticos e professores em atuação, como Lêdo Ivo (1924 – 2012), Emanuel de Moraes, Luiz Costa Lima, Antônio Carlos de Brito (1944 – 1987), Carlos Nelson Coutinho (1944 – 2012) e José Guilherme Merquior (1941 – 1991). Sem generalizar o contexto da discussão, que não se sabe precisar ao certo quando se inicia³⁹, mas que ganha força com a publicação de Drummond, ela,

³⁹ Uma visão abrangente e detalhada dos debates teóricos da década de 1970 no Brasil podem ser consultadas na tese *A crítica literária na universidade brasileira* (UFMG, 1997) de Rachel Esteves Lima,

especificamente, expõe nos jornais a cátedra mais influenciada por estudos estruturalistas no Brasil na década de 1970: a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), evidenciando aqueles que seriam os difusores das diversas facetas metodológicas da prática no país.

A polêmica em torno do estruturalismo, em suma, avalia os excessos de teorização nas pesquisas acadêmicas sobre literatura e parte de dois lugares distintos de tomada de posição no campo literário: a instituição universitária, percebida como um lugar de formação de especialistas das letras; e a esfera pública dos jornais, responsável por dar a conhecer a um público mais amplo questões atualizadas sobre a cultura nacional. De alguma forma, a exposição pública da questão dilatou a distância entre a cátedra e prática literária, colocando, pela primeira vez, a teoria estruturalista importada e aplicada em instituições brasileiras em uma espécie de banco de réus público. No contexto das transformações do ensino na Faculdade de Letras, a PUC do Rio, que, assim como outras universidades brasileiras, passou por uma reforma curricular no final da década de 1960, tinha incorporado a disciplina de Teoria Literária de forma central no currículo, como destaca a tese *A crítica literária na universidade brasileira* (UFMG, 1997) da pesquisadora Rachel Esteves Lima:

A década de 70 foi o momento de se demarcar um espaço próprio para o curso de Letras na universidade, na esteira de um grande desenvolvimento apresentado nas disciplinas de Linguística e Teoria Literária. Através dessas disciplinas, apregoava-se a cientificidade de uma metodologia voltada para a análise da linguagem, baseada em noções, técnicas e princípios claramente definidos. (LIMA, 1997, p. 128)

Luiz Costa Lima, o maior divulgador do chamado estruturalismo antropológico no Brasil, havia publicado em 1973 a tese *Estruturalismo e teoria da literatura*, fruto de pesquisa realizada na Universidade de São Paulo (USP). Como docente na PUC do Rio de Janeiro, Costa Lima compunha, já no começo dos anos 1970, um corpo de intelectuais de formação atualizada e atuante na esfera pública, como Affonso Romano de Sant'Anna, Silviano Santiago e Antônio Carlos de Brito (Cacaso). Ana Cristina Cesar foi aluna de todos eles na referida universidade de 1971 a 1974 e, pela primeira vez, quebrava a torre de marfim para defender a sua posição sobre a polêmica da teoria literária no campo cultural.

orientada por Eneida Maria de Souza, e na dissertação *Considerações sobre estudos literários em meados de 1970* (USP, 2012) de Laura Penna Alves, orientada por Roberto Zular.

Para compreender o cenário anterior à polêmica, passamos pela própria noção de estruturalismo que está presente no contexto das pesquisas na área das Letras. Embora os trabalhos acadêmicos obedecessem a uma orientação diversificada, segundo o critério de cada professor, Rachel Esteves Lima observa a predominância dos modelos estruturalistas de análise na produção do curso de pós-graduação de Letras na PUC da década de 1970:

Nota-se nos trabalhos que constituem os primeiros frutos do curso a recorrência aos modelos estruturais da narrativa propostos pela análise morfológica de Propp, pela semântica de Greimas e pela semiologia da primeira fase de Barthes e Todorov. O livro de Affonso Romano de Sant'Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros*, publicado em 1973, fornecia o exemplo a ser seguido. Com o objetivo de atingir um nível de análise científica, as dissertações se pautavam pela busca da precisão conceitual e terminológica, pelo distanciamento subjetivo do analista e pelo empenho em efetuar uma decomposição textual dos vários níveis que constituíam a obra, tais como o da narração, dos personagens, da linguagem, do espaço e do tempo, para que se pudesse enquadrá-la em modelos estruturais. Em conformidade com a linha teórica privilegiada inicialmente por Affonso Romano, as primeiras dissertações ainda se atêm bastante ao nível do enunciado. Essa situação iria se alterar a partir da difusão do estruturalismo antropológico de base lévi-straussiana, principalmente através do trabalho docente de Luiz Costa Lima [...]. As dissertações passaram, numa segunda fase, a se preocupar mais com a análise dos discursos, procurando empreender uma leitura aprofundada, ao nível da enunciação. (LIMA, 1997, p. 248)

Todorov, Greimas, Barthes: Esteves Lima, na sua pesquisa, confirma a tradição e conduta acadêmica descrita e criticada por Drummond em sua poesia. Luiz Costa Lima, enquanto defensor da prática de enquadramento a modelos estruturalistas, é uma figura central neste embate, tendo publicado o polêmico texto “Quem tem medo da teoria?” no jornal *Opinião*, em 21 de novembro de 1975. Como resposta às visões do professor, a participação de Ana Cristina Cesar no debate se dá com a publicação de “Os professores contra a parede”, no dia 12 de dezembro de 1975, no jornal *Opinião*, complementando uma série de intervenções que previam um combate e, também, uma quebra de monopólio da corrente estruturalista na universidade: “A crítica sob o império do estruturalismo” de Emanuel de Moraes, publicado no *Jornal do Brasil* em 7 de junho de 1975; “A morte da literatura brasileira” de Ledo Ivo, presente na edição do jornal *O Globo* em 23 de junho de 1975; “Há alguma teoria com medo da prática?” de Carlos Nelson Coutinho e “Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu” de Antônio Carlos de Brito, ambos no *Opinião*

de 28 de novembro de 1975. Isolado, Luiz Costa Lima encerra este momento de polêmica literária com o texto “O bloco do eu sozinho”, publicado no *Opinião* de 26 de dezembro de 1975.

As relações de Costa Lima com o estruturalismo, evidenciado em seu exercício teórico e prático, alicerçado fundamentalmente em Lévi-Strauss (1908 – 2009), constitui uma prática predominante no âmbito acadêmico. Entretanto, esta prática encontra resistência pública, impulsionada pela atitude de engajamento social e político característico do período. As vantagens que o professor percebe na abordagem estruturalista, no campo de pesquisa, como reforça em uma entrevista em que avalia o seu próprio trabalho (1978)⁴⁰, são fornecer ao estudante-crítico uma consciência da tarefa rigorosa do analista, que não seria basicamente parafrasear, fazendo a utilização de uma linguagem que não é literária, mas sim analítica, e de reforçar o papel da teoria, defendendo uma exposição dos pressupostos de construção da linguagem, compreendendo a análise literária como algo puramente científico e neutro.

Antes mesmo da polêmica ter tomado a proporção pública de 1975, o diplomata e crítico José Guilherme Merquior publicou no *Jornal do Brasil* “O estruturalismo dos pobres”, no qual se coloca enfática e ironicamente contra a prática corrente nos centros de pesquisa brasileiros, vendo a atitude estruturalista como consequência do pedantismo herdado das escolas de Paris. Considera a hermenêutica da escrita, a valorização da estilística e o vocabulário como parte do servilismo às fontes estrangeiras:

Se você quer estudar letras, prepare-se: que ideia faz você, já não digo da metalinguagem, mas, pelo menos, da gramática generativa do código poético? Qual a sua opinião sobre o rendimento, na tarefa de equacionar a literariedade do poemático, de microscopias montadas na fórmula poesia da gramática / gramática da poesia? Quantos actantes você é capaz de discernir na textualidade dos romances que provavelmente (tres-)leu? E que me diz do “plural do texto” de Barthes, é possível assimilá-lo ao genotexto da famigerada Kristeva? Sente-se você em condições de detectar o trabalho do significante no *nouveau roman*, por exemplo, por meio de uma “decodificação” “semannualítica” de bases glossemáticas? Ou prefere perseguir a “significância”, mercê de alguns cortes epistemológicos, no terreno da forclusão, tão limpidamente exposta no arquipiedante seminário de Lacan? (MERQUIOR, 1974, p. 5)

⁴⁰ Entrevista publicada em: LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 208 - 215

A postura de Merquior, semelhante à que posteriormente seria abraçada por Ana Cristina Cesar, contraria o senso e o método de objetividade científica difundido por Costa Lima: “a crítica dita estrutural sofre de crônico ventriloquismo: em vez de avançar, laboriosamente, na inteligência do texto, projeta quase sempre nele as fantasias teórico-metodológicas do crítico parisiense (ou de seus entediados discípulos)” (MERQUIOR, 1974, p. 5). Sendo o método considerado quase como arbitrário, a prática estruturalista é vista por Merquior como pouco efetiva: “não tem absolutamente nada de científica. A história se repete: no estruturalismo, como ontem no positivismo, o mito da Ciência violenta os próprios hábitos, e o próprio rigor, da verdade ciência.” (MERQUIOR, 1974, p. 5).

Ana Cristina Cesar, em interlocução com as publicações precedentes, principalmente com as que ocuparam as páginas do *Opinião* por dois dos seus ex-professores, Costa Lima e Antônio Carlos de Brito, apresenta os seus pontos de reflexão na polêmica sobre a teoria. Em “Os professores contra a parede”, a escritora expõe a sua posição no debate, retomando, já no início, a figura de Galileu, anteriormente citada por Luiz Costa Lima em “Quem tem medo de teoria”, como a representação daquele vitimado pela inquisição em nome da expansão do conhecimento: “a ciência, a reflexão teórica, não substituem coisas e os objetos, mas lhe acrescentam outras dimensões. Ninguém está obrigado a interessar-se por elas. Mas quem tenciona ridicularizá-las? O processo contra Galileu dará um início de resposta” (LIMA, 1975b, p. 24); e por Antônio Carlos Cacaso em “Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu”, que, para além da ironia do título, situa a polêmica em outras instâncias do jornalismo, resgatando conhecidos nomes da literatura para amparar uma posição contra ao uso arbitrário da teoria em sala de aula. Como se vê na crítica de Ana Cesar:

Nos jornais e no circuito paralelo dos papos e das reuniões estabeleceu-se recentemente um debate sobre teoria literária envolvendo professores, alunos, críticos e escritores (ver *Opinião* nos 159 e 160). Como compreender esse debate e, mais ainda, que partido tomar? Segundo algumas interpretações, trata-se de um conflito entre a Razão e o Irracionalismo, entre a Ciência e a Ideologia, entre as Luzes e as Trevas. Ou, para ser mais metafórico ainda, entre Galileu e a Santa Inquisição: de um lado estariam os opositores da reflexão teórica, os que negam a possibilidade de se pensar a literatura teoricamente, e de outro os que defendem essa possibilidade. (CESAR, 1975, p. 20)

Acolhendo à convocação realizada por Cacaso em “Bota na conta do Galileu”, “acho indispensável, para ampliação crítica do debate, ouvir depoimentos dos alunos de

letras e literatura” (BRITO, 1976, p. 20), Ana Cristina Cesar responde com esse texto, que vai além de uma revisão da crítica que debate a crítica, trazendo a voz e a vivência dos alunos para o centro da polêmica. Ela, a própria autora, como aquela que teve a experiência de uma educação superior marcada pelo estruturalismo, e recém-formada, faz as suas pontuações em torno da questão da teoria, incluindo, no desfecho do texto, um debate entre alunos e ex-alunos do departamento de Letras da PUC e da UFRJ, que atestava a existência de uma inquietação significativa e generalizada em relação à supervalorização das teorias em relação à própria prática pedagógica do profissional da área.

Cesar retoma aspectos comuns dos debates já traçados para justificar o seu próprio lamento crítico. Ela divide sua crítica em três partes: “numa canoa furada”, “repressão velada” e “a onipotência intelectual”. Na primeira delas, registra que os alunos foram os primeiros a se revoltar com aquilo que se chamou de teoria: “Falava-se do excesso de teorização, da dificuldade de aprender a matéria dada, da incompreensibilidade dos termos usados, do pouco contato do aluno com textos de literatura, da falta de relação da matéria aprendida com a vida profissional do aluno.” (CESAR, 1975a, p. 20). Na sua versão, a polêmica era uma reação “a uma forma de impor, à utilização de determinados termos e teorias em detrimento do aluno e da própria literatura” (CESAR, 1975a, p. 20).

A escritora toca na necessidade de se deslocar o debate, que diz respeito não apenas a uma discussão sobre teoria literária, mas também sobre as formas de poder exercidas no campo institucional: “examinando os mecanismos de poder e de repressão que têm sido exercidos dentro da instituição e contra os quais se ouvem críticas muitas vezes desordenadas.” (CESAR, 1975a, p. 20). Ela não se apega à exposição ou ao embate direto e contestador, como o que foi realizado por Cacaso em contraposição à Luiz Costa Lima, encontrando viabilidade em uma exposição menos catedrática e mais prática, que discute, principalmente, os usos repressivos intrínsecos aos espaços institucionais, ou seja, as imposições de condutas imbricadas na dinâmica “escolar”:

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. (CESAR, 1975a, p. 20)

Esta consciência do lugar social e político de uma teoria em detrimento de outras leva a escritora a desenvolver os outros dois tópicos. Em “repressão velada”, Cesar descortina o mito da neutralidade ideológica do intelectual e das suas produções. Avalia a relação entre professor e aluno, muitas vezes alicerçada em um caráter de sedução: “o aluno copia a matéria sem dizer palavra, embasbaca-se com o brilhantismo do professor, aplica os seus modelos e injeções ao texto literário. O bom professor passa a ser ‘aquele que tenta eroticamente sua turma, e que reina sobre ela como um sultão sobre o seu harém’” (CESAR, 1975a, p. 20). E em um relato de aversão a esta conduta de endeusamento do intelectual, a escritora denuncia este tipo de atitude, que distorce a própria função da formação universitária, cujo objetivo deveria ser transmitir os instrumentos para que se pense a literatura – tarefa que, na maioria das vezes, não é cumprida. Em “a onipotência intelectual”, Cesar destaca outra perspectiva da relação com o docente, a de terrorismo, ou seja, uma espécie de medo da onipotência intelectual do professor, que coloca o aluno no lugar de subordinação:

Essa sujeição porém não é simplesmente intelectual, mas está inscrita *no próprio corpo* dos alunos e dos professores e se expressa na sua *postura* dentro da sala de aula e diante do próprio trabalho: na ocupação física do espaço escolar, na submissão a um modelo de comportamento ou a uma teoria, na afirmação de uma determinada teoria como a Teoria. (CESAR, 1975a, p. 20)

Este aspecto analítico, que já apresenta a questão do corpo enquanto centro de controle na rede de relações sociais presentes (instituição – professor – aluno), remete aos pensamentos de Michel Foucault. Inclusive, para além do modelo estruturalista que estamos sinalizando como tendência na PUC do Rio de Janeiro, havia pesquisadores interessados em leituras que apresentavam uma superação desta tendência⁴¹. Em *Vigiar e punir* (1975), ao elaborar um trabalho em que expõe um sistema que se organiza política e socialmente através da relação de submissão e de dominação do corpo (por uma perspectiva também histórica), Foucault descreve a composição das forças contidas na dinâmica das instituições de controle. Apresenta a noção de uma vigilância que está centrada na hierarquia de um corpo sobre o outro, a partir da prática da disciplina:

O poder na vigilância hierarquizada das disciplinas não se detém como uma coisa, não se transfere como uma propriedade; funciona como uma

⁴¹ O filósofo francês Michel Foucault esteve no Brasil em cinco ocasiões (1965, 1973, 1974, 1975 e 1976). Em 1973, a sua vinda ao Brasil foi possível por um convite do Departamento de Letras da PUC-RIO. Na ocasião, ele pronunciou quatro conferências, posteriormente publicadas em *A verdade e as formas jurídicas*.

máquina. E se é verdade que sua organização piramidal lhe dá um “chefe”, é o aparelho inteiro que produz “poder” e distribui os indivíduos nesse campo permanente e contínuo. O que permite ao poder disciplinar ser absolutamente indiscreto, pois está em toda parte e sempre alerta, pois em princípio não deixa nenhuma parte às escuras e controla continuamente os mesmos que estão encarregados de controlar; e absolutamente “discreto”, pois funciona permanentemente e em grande parte em silêncio. [...] Poder que é em aparência ainda menos “corporal” por ser mais sabiamente “físico”. (FOUCAULT, 1987, p. 140 -141)

Os estudos sobre a época clássica, que possibilitaram a descoberta e a sistematização de Foucault em torno do corpo como objeto e alvo de poder, trata o regulamento escolar como uma força técnico-política que atua para controlar ou corrigir as operações do corpo. “Funciona como máquina”, é indiscreto por ser invasivo e discreto por se fazer no silêncio. Trata-se, efetivamente, da linguagem encrática, em termo *barthesiano*, aquele discurso que age no interior da técnica e a favor de uma determinada doxa: difuso e osmótico, domina o campo sócio-simbólico dos ritos sociais.

Segundo Foucault, o aparelho maior, que organiza as relações sociais em forma de pirâmide, como um agente onipotente, o chefe e também o professor controlam discretamente o corpo do outro através do mecanismo hierárquico. A inscrição corporal de que Ana Cristina Cesar fala é justamente a vigilância, as práticas e as imposições que não se percebem de imediato, mas estão implicadas nas relações entre alunos e professores.

Ítalo Moriconi, no livro *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, destaca que na ocasião do debate sobre o estruturalismo, “Ana levantava a questão do uso repressivo da teoria na relação docente” (MORICONI, 1996, p. 64). Abordando a questão da teoria junto com as políticas imbricadas na instituição do saber, Moriconi destaca a prática de Cesar como aquela que carregava um ideal de colaboração produtiva entre os diversos estratos da vida acadêmica, e por isso seu tom de denúncia:

Em clave de denúncia, mostrava que a versão cientificista com que Costa Lima [...] buscava na época legitimar a possibilidade de determinação de verdades teóricas sobre a literatura como forma de libertar esta última de interpretações meramente “ideológicas”, nada mais era senão a sistematização discursiva de uma prática acadêmica excludente, em que as teorias marginalizadas ou secundarizadas o eram não porque fossem menos fecundas, como se alegava, mas sim, usando a expressão de Ana, “por não se inserirem dentro de um esquema favorecido pela instituição. (MORICONI, 1996, p. 64 - 65)

A crítica de Ana Cristina Cesar não realiza um debate que se baseia na polarização, abordando o que havia de positivo ou negativo na implementação das metodologias estruturalistas no Brasil, conforme aquelas anteriormente mencionadas, que chegam a citar Luiz Costa Lima nominalmente nos textos. Como herdeira representante da classe discente, a escritora desloca as abordagens para outros lugares de interesse, essenciais para desfraldar e desarmar o monopólio da teoria no campo das Letras. Ela coloca a necessidade de refletir sobre as condutas e práticas subjetivas de poder e do domínio do corpo, apresentando, assim, a necessidade de superação de uma certa onipotência intelectual. Por isso, utiliza o mecanismo de expor a voz diversa e as experiências pessoais como retratos da situação de imposição ideológica, na qual os alunos são as peças mais vulneráveis.

Os comentários dos alunos, que seguem as formulações da escritora, amparam a percepção exposta na crítica. A última questão apresentada por um dos estudantes de poentes é se “A crítica literária também não estaria esquecendo de pensar a quem ela estaria destinada?”. Em *Tempo de pós-crítica*, a professora Eneida Maria de Souza (UFMG), em um relato da sua trajetória intelectual, destaca esta falta de preocupação com o receptor como uma das fragilidades do estruturalismo que fora pesquisado e difundido por Costa Lima:

A abordagem estrutural, ao recalcar o sujeito-receptor pela diluição de sua importância no processo cognitivo da obra, esquecia que o crítico, no circuito criado entre a obra e público, participava igualmente como leitor. Recalcava-se ainda o sujeito enquanto ator da enunciação crítica, obrigando a se posicionar objetivamente no texto: ao expressar a sua autoridade na terceira pessoa, garantia a cientificidade e a neutralidade da análise. O resultado desse afastamento torna-se paradoxal, uma vez que a legitimação da autoridade depende também da exposição da experiência do sujeito, que não se mostra como mero observador do objeto. (SOUZA, 2012, p. 71)

O que Eneida Maria de Souza especifica é a presença da subjetividade do leitor no processo de recepção da obra, muitas vezes ignorado pela prática objetiva proposta pelo estruturalismo, que via na neutralidade e na atitude objetiva uma forma de apresentar o resultado das formulações da pesquisa. O paradoxo se apresenta quando se detecta a presença do sujeito, com suas próprias experiências, vivências e escolhas, como algo já inerente a qualquer processo de leitura e de pesquisa. No caso da polêmica sobre a teoria, a superação de uma imposição puramente academicista vira matéria de luta, típica da

geração de 1970, que questionava os formatos das estruturas naturalizadas, indo contra a ideia de onipotência teórica.

No projeto poético de Ana Cristina Cesar, encontramos uma postura de escrita que considera o leitor como alguém que compõe o processo, deslocando o corpo externo ao texto de uma posição de mero observador. *Correspondência completa*, livro publicado por Cesar em 1979, é um texto em formato de carta com um destinatário indefinido (MY DEAR) e assinado por Júlia. A obra nos dá uma perspectiva de uma postura de escrita que reverte formatos literários e reafirma o corpo como elemento em jogo, na narrativa – como quem se libera de algum domínio e examina as formas de produção e de contestação de uma determinada realidade. O mecanismo de construção de *Correspondência completa* é descrito pelo pesquisador Michel Riaudel em sua tese:

Ela confia, fala de sua vida, de seus amigos, das suas paixões, dos relacionamentos entre homens e mulheres, ligações incertas entre a vida e o trabalho ou carreira literária, a hipocrisia de certas situações, mal-entendidos causados pela visão telescópica de significantes ou lapsos ... Muito concreta e incompleta ao mesmo tempo, como numa carta real, o assunto salta de um assunto para outro, contando com a sagacidade conspiratória do suposto leitor para preencher as lacunas e restabelecer as associações necessárias. (RIAUDEL, 2007, 153 – 154, tradução nossa)⁴²

Ao se referir à narradora da correspondência ficcional, Michel Riaudel toca em pontos evidenciados no texto, como “a vida e o trabalho ou carreira literária”, percorrendo também a hipocrisia de certas situações e a demanda do leitor, que deve assumir uma postura de leitura complementar, e não de interpretação direta e objetiva, ao dar sentido à poesia. Um dos trechos da carta de Ana Cesar evidencia esta prática que prima pela subjetividade, diante da produção literária:

Fica difícil fazer literatura tendo o Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (CESAR, 1993, p. 90)

⁴² “Elle se confie à lui, parle de sa vie, de ses amis, de ses passions, des relations entre hommes et femmes, des liens incertains entre la vie et l’œuvre ou la carrière littéraire, de l’hipocrisie de certaines situations, des malentendus causés par des télescopes de signifiants ou lapsus... Très concret et lacunaire à la fois, comme dans une véritable lettre, le propos saute du coq à l’âne en comptant sur la sagacité complice du supposé lecteur pour combler les blancs et rétablir les associations nécessaires.” (RIAUDEL, 2007, 153 - 154)

Enquanto a personagem “Mary” percebe a literatura como algo inteiramente construído, da qual se exclui a vivência do escritor, “Gil” lê a obra como aquela dotada de traços biográficos, formada por ocultação e segredo. Ana Cristina Cesar descreve, nessa passagem, duas práticas previsíveis de recepção de leitura, abrindo a discussão sobre as possibilidades de subjetividade envolvidas no processo. Silvano Santiago, em “Singular e Anônimo” (1986), além de interpretar a posição dos dois leitores inseridos na correspondência, aborda as características da poesia de Ana Cristina Cesar ao olhar para o princípio poético que se enuncia no próprio corpo do livro: “o texto [...] desalimenta o leitor, desalimenta e desmistifica os equívocos de leitor autoritário” (SANTIAGO, 1986, p. 96).

Para Santiago, a linguagem poética de Cesar cumpre o seu papel sem excluir a figura do leitor. Quando o poema salta de um lugar para outro, ele permite uma espécie de texto em travessia: “Para penetrar no poema (para ressuscitá-lo do túmulo da escrita, é preciso tomar posse dele, é preciso avançar sua própria força transgressora de leitor, abrindo o caixão fechado a sete chaves, permitindo que a linguagem exista como é – em travessia para o outro.” (SANTIAGO, 1986, p. 104).

Maria Lúcia de Barros Camargo, na tese *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, afirma que em *Correspondência completa* Ana Cristina Cesar faz “um híbrido de ficção e teoria, de poema travestido em carta” (CAMARGO, 2003, p. 222). Para a pesquisadora, a ambiguidade, própria à linguagem literária de Ana Cristina Cesar, dá o tom e contamina o texto: “Quem pode ler as lacunas? O destinatário.” (CAMARGO, 2003, p. 226).

A carta de Júlia – uma “resposta” à uma outra correspondência desconhecida – dirige-se sempre a um anônimo, você, produzindo uma espécie de cumplicidade que tende a gerar um efeito de identificação, mecanismo de construção literária que não pode ser ignorado: “se o alto grau de indefinição do destinatário reforça, por um lado, a ambiguidade do texto, por outro, abre a possibilidade de identificação do leitor com aquele destinatário” (CAMARGO, 2003, p. 226). Outra reflexão evidenciada em *Correspondência completa* vai ao encontro de abordagem da dinâmica da vida, apoiada na revisão das práticas típicas do campo literário que tendem a impor um certo padrão de estilo, ainda calcados na ideia de originalidade do texto:

E quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas). Você não acha que a distância

e a correspondência alimentam uma aura (um reflexo verde na lagoa no meio do bosque)? (CESAR, 1993, p. 87)

No trecho, Ana Cristina Cesar toca tanto na ideia de “estilo” quanto de “aura”, em uma posição irônica (correspondência alimenta a aura?; cartas não tem estilo literário). Abrange a sobreposição de formatos e de narrativas, uma vez que as rupturas que se fazem no texto evidenciam uma perspectiva da revisão da literatura que mais se afasta do que se aproxima de ideais e formas centradas em estruturas.

No que concerne à discussão sobre método, Pierre Bourdieu (1930 – 2020), em *As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário*, revisa a prática de pesquisa em literatura, observando na segunda parte da obra, “Fundamentos de uma ciência das obras”, as práticas de construção de pensamentos realizadas por formalistas, estruturalistas, semiologistas, etc.. Bourdieu percebe que “as regiões dominadas dos campos de produção cultural são permanentemente habitadas por uma espécie de antiintelectualismo rasteiro” (BOURDIEU, 1996, p. 218).

Para o sociólogo francês, os embates no campo literário culminam em momentos de crise no campo ou em momentos em que se instauram regimes decididos a domesticar o pensamento livre. E é esta espécie de domesticação do pensamento que pode ser encontrada na prática que contempla e olha prioritariamente para a estrutura do texto. Sobre a tradição estruturalista, o sociólogo percebe que ela “[..]substituiu muitas vezes a doxa internalista e conferiu uma aura de cientificidade ao comentário professoral como desmontagem formal de textos descontextualizados e destemporalizados.” (BOURDIEU, 1996, p. 223). Ele descreve o que identifica como limitações do método, que tende a contemplar “os paralelos, as oposições e as equivalências entre os níveis fonético, morfológico, sintático e mesmo semântico do poema” (BOURDIEU, 1996, p. 223).

Como efeito à publicação de “Os professores contra a parede” e sobre o posicionamento de Ana Cristina Cesar, de outros escritores e dos alunos, Luiz Costa Lima responde com um artigo em tréplica, “Bloco do eu sozinho”, em dezembro de 1975. Como última palavra sobre o impasse, Costa Lima encaminha a discussão, contestando, inclusive, o lugar que lhe fora atribuído de principal expoente da corrente estruturalista no Brasil. O professor alega que as críticas ao estruturalismo “não só ofendem a inteligência dos seus autores porque indicam um completo desconhecimento do que tratam” (LIMA, 1975a, p. 23). Para ele, que se vê publicamente sozinho na discussão, uma vez que o título do texto evidencia o seu isolamento, a avaliação do embate é negativa:

Tudo isso estimula o conformismo e a picaretagem, de que escaparão apenas uns poucos [...] quando então me propus a defender a teoria, isto é, a possibilidade de se desenvolver a produção teórica, na qual, aí, sim, me incluo, pensei em mostrar como os ataques a ela (bibliografia, embora incompleta, no artigo de A. C. de Brito, Opinião n. 160), consciente ou inconsciente ajudam a manter o ostracismo da produção teórica, e, daí, a sua falsificação no processo de ensino. (LIMA, 1975a, p. 23)

Partindo da lógica de que o debate “não leva a lugar nenhum” e de uma postura de superioridade intelectual diante dos seus pares, Costa Lima não vê, pelo menos neste texto, a heterogeneidade de visões a respeito da teoria e da prática como algo que vá agregar avanços para o campo. Ele assume uma postura de superioridade, alegando que a prática universitária pouco crítica advém do aumento de vagas na universidade, sendo que este não deveria ser, de imediato, um problema dos professores:

Quanto à prática universitária pouco crítica, justifica a postura não como um problema dos professores, mas causado pelo aumento de vagas na universidade, uma solução populista, sem se considerar paralelamente a qualidade do ensino, desde o segundo grau, e a situação do professor. O resultado é o analfabetismo ilustrado de mestres e alunos (LIMA, 1975a, p. 23).

O que percebemos na polêmica sobre a teoria estruturalista na década de 1970 é a exposição prática das forças simbólicas entre um representante da instituição (e do estruturalismo), diante dos corpos e *corpus* a ele próximos. Contudo, o que Ana Cristina Cesar propõe em sua crítica e poesia vai ao encontro às superações dos modelos formatados, ditos inteligíveis, sinalizando os interesses do poder imbricados nas lutas intelectuais, que agem de acordo com intenções e interesses de cada agente. Como descreve Bourdieu:

Se não há dúvida de que a orientação e a forma da mudança dependem do “estado do sistema”, ou seja, do repertório de possibilidades atuais e virtuais oferecido, em um momento dado, pelo espaço das tomadas de posições culturais (obras, escolas, figuras exemplares, gêneros e formas disponíveis etc.), elas dependem também e sobretudo das relações de forças simbólicas entre os agentes e as instituições que, tendo interesses inteiramente vitais nas possibilidades propostas como instrumentos e apostas de luta, aplicam-se, com todos os poderes de que dispõem, em fazer passar ao ato aquelas que lhes parecem mais de acordo com suas intenções e seus interesses específicos. (BOURDIEU, 1996, p. 229 – 230)

Nos dois espaços de tomada de posição, um público, o jornal, e um privado, a universidade, as forças das teorias e das formas de se pensar a literatura estão demarcadas. Se o sistema está em transformação, como evidenciamos na década de 1970, justamente pela tendência de domesticação do pensamento livre, ele também abrange uma abertura para a mudança, com o oferecimento de novos repertórios, como verificamos na publicação de Ana Cristina Cesar tanto a nível teórico, como na crítica jornalística para o *Opinião*, quanto a nível da prática literária, a exemplo da proposta poética de *Correspondência completa*.

Além de sinalizar as lacunas no projeto de ensino universitário do qual fez parte, a escritora percebe que nenhuma obra literária existe de forma isolada, mas envolve em relações de subjetividades e interdependências que unem teoria e prática, escritor e leitor, o público e o privado.

Em “Os escritores contra a parede”, Ana Cristina Cesar rejeita as relações hierárquicas. Afinal, a hierarquia nada mais é que um discurso fechado, imposto. Enquanto isso, a escritora transita e não permite que o texto seja um lugar de fechamento de opiniões, demonstrando uma resistência à contemplação das estruturas e observando o que existe de político nas relações acadêmicas, mediante a imposição de um formato literário ou de uma forma de pensar.

Como alternativa, tenciona a superação do problema através da exposição dos mecanismos internos do sistema literário que abarca a crítica da obra. Aparece, em coro, com Carlos Drummond *et caterva: Libera nos, Domine, Livre-nos, Senhor*. Da cátedra à prática, a polêmica atravessa a história literária e a trajetória de Ana Cristina Cesar.

III.2. O escritor na república das letras

Na “cidade justa” ou “*kallipolis* ideal”, descrita por Platão na obra dialógica *A República*, a defesa de um projeto político de cidade alicerçada em um ideal de justiça não inclui a presença de poetas e artistas. Sumariamente, a expulsão do poeta da República seria motivada tanto pelo fato de a arte criar efeitos na alma platônica no plano do Irascível, podendo mobilizar facilmente crenças e visões que afastariam os cidadãos de ideais de equilíbrio, harmonia e unidade proposto na *polis*; quanto pelo lugar mimético da arte, que, na base da filosofia platônica, representa a aparência, as sombras, e não propriamente a “realidade”. Daí origina-se o mito da inutilidade da obra e a condenação platônica da mimesis.

Ana Cristina Cesar, na crítica “O poeta fora da república: o escritor e o mercado” (1977), publicada no *Opinião*, mobiliza o banimento idealizado por Platão para atualizar a realidade dos escritores frente ao mercado editorial. Embora excluídos da *polis* ideal, na sociedade brasileira da década de 1970, eles faziam parte de uma rede de produção, não somente de sentidos e ideologias, mas de lucro.

“O poeta fora da república” é o único texto crítico escrito em colaboração com outro intelectual de seu tempo, Ítalo Moriconi, naquele momento, cientista social formado na Universidade Brasília, recém-chegado ao Rio de Janeiro para cursar o mestrado em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta* (1996), livro que veio a escrever sobre a vida literária, intelectual e biográfica da escritora, Moriconi destaca a relação de amizade firmada com Cesar mediada pela circulação de ambos no ambiente editorial:

Eu era ligado ao suplemento literário da *Tribuna da Imprensa*, junto com Maria Amélia Mello e com Roberto Ventura. Levei poemas de Ana para lá. Ela fez melhor. Convidou-me a escrever um artigo em co-autoria para o *Opinião* (“O poeta fora da República”, incluído em *Escritos no Rio*). Me arranhou um emprego no Colégio Souza Leão, onde dava aulas. Eu fiquei apenas um ano, era uma substituição. Ela me tomava pela mão. Eu fazia o que podia para reciprocitar. Nesses tempos, ainda me sentia um pouco forasteiro no Rio, principalmente os jogos da poesia já pareciam todos feitos, das turmas do que em princípio deveria ser a minha geração eu não fazia parte. Ana Cristina foi um pouco meu elo. Ela gostava de exercer esse papel propiciador, mediador, promotor. (MORICONI, 1992, p. 42)

“A amizade é tão estreitamente ligada à própria definição da filosofia que se pode dizer que sem ela a filosofia não seria propriamente possível.” (AGAMBEN, 2012, p. 1): a definição posta por Giorgio Agamben no ensaio “O amigo” evidencia o campo do

sensível no trabalho intelectual, questões ligadas ao ser, ao existir, à vida do pensamento. No trecho destacado, Ítalo Moriconi contempla a amizade virtuosa estabelecida com Ana Cesar e – em sua comunicação disponível online *Um passeio pelo baú de Ana Cristina*, organizada pelas professoras Masé Lemos e Carla Miguelote em 2020, no curso de Letras da Unirio – ele destaca o interesse de ambos em pensar o político da criação artística, as condições de produção e circulação do literário, numa tentativa de integração entre a sociologia e a literatura, observando aspectos específicos (e não gerais) da sociedade e do mercado editorial:

Para nós, era muito importante a dimensão institucional e situacional da criação artística. Não é você fazer uma sociologia simplória, mas é localizar como as questões de produção e de mercado são importantes para entender a própria história literária, a própria vida literária e as próprias linguagens que vão surgindo. (MORICONI, 2020, *online*)

Na crítica, os interesses literários e ideológicos se cruzam a partir da construção intelectual entre estas duas figuras amigas. Eles consideram que “a literatura circula socialmente – não é peça de museu nem matéria onírica” (CESAR; MORICONI, 1977, p. 21). Constroem a crítica a partir de uma apuração jornalística, realizando um recorte que contempla condições institucionais, situacionais e concretas da história literária, analisando o meio editorial de forma sistemática e localizando as premissas de funcionamento social em uma sociedade capitalista:

[...] os próprios escritores começam a perceber que são produtores de alguma coisa que é vendida e produz lucro: as relações capitalistas não são meramente “matéria-prima” para o texto literário, mas se intrometem no próprio corpo do livro e na maneira de o texto circular. Nesse sentido, um texto se produz duplamente. Por um lado surge como produto intrinsecamente literário; mas, por outro, para que circule e seja lido, deve ser reproduzido industrialmente por um sistema ao qual o escritor somente tem acesso via editor: o texto também se *produz no mercado*. (CESAR; MORICONI, 1977, p. 20)

Cesar e Moriconi atentam para as tensões presentes no mercado editorial, observando o livro tanto como um produto literário dotado de ideologia, quanto como um objeto produzido e distribuído industrialmente dentro de uma cadeia, da qual faz parte o autor, muitas vezes como produtor da sua própria obra, e o editor, ou seja, o empresário, aquele que retira o lucro do livro. Neste texto, que desvela as práticas do mercado

editorial, os pesquisadores também formulam proposições frente à relação marcada pelo lucro desigual daquele que cria e produz e daquele que divulga e distribui o livro.

Há, no texto, uma influência direta do materialismo histórico tal como difundido por Walter Benjamin, obra na qual a percepção marxista vai se tornando um elemento-chave da concepção da história e da vida. Embora os autores não citem o pensador alemão diretamente, no texto, existem muitos aspectos comuns presentes na conferência “O autor como produtor”, pronunciada por Benjamin em 1934⁴³. Inclusive, a referência inicial à Platão é algo em comum entre os dois escritos:

Conhecemos o tratamento reservado por Platão aos poetas em sua República. No interesse da comunidade ele os exclui do Estado. Platão tinha um alto conceito do poder da poesia. Porém julgava-a prejudicial, supérflua numa comunidade *perfeita*, bem entendido. Desde então, a questão do direito a existência do poeta raramente tem sido colocada com essa ênfase; mas ela se coloca hoje. Não se coloca, em geral, nessa *forma*. (BENJAMIN, 1994, p. 120).

Ao dividir os escritores em “escritor burguês”, cuja obra de entretenimento estaria a serviço de certos interesses de classe, e em “escritor progressista”, aquele cuja atuação se dá no campo de luta de classes e que se coloca ao lado do proletariado, Benjamin percebe a tendência literária como forma da tendência política, em uma atuação indissociável, na qual “uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando também for correta do ponto de vista literário” (BENJAMIN, 1994, p. 121). Na sua análise materialista, Benjamin passa pelos aspectos ideológicos da produção literária, recorrendo também a uma análise da imprensa, à qual se refere como uma “nova objetividade”. O que está em jogo é ainda a questão platônica da existência do poeta na sociedade, o entendimento da obra como um objeto de consumo e a imposição de uma reflexão dos escritores sobre a sua posição dentro do processo produtivo: “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função da sua posição no processo produtivo” (BENJAMIN, 1994, p. 121).

Ana Cristina Cesar e Ítalo Moriconi também se voltam para a posição assumida pelo pensador, valendo-se de exemplos e de lutas travadas naquele momento no campo

⁴³ Em 21 de junho de 1976, em carta para Cecília Londres, Ana Cristina Cesar descreve a descoberta de Walter Benjamin, leitura da qual havia sido privada em sua formação da PUC: “Estou descobrindo e amando o Benjamin. 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? [...] Fiquei também muito impressionada com a firmeza, a clareza política do Benjamin. Entrevi que a lucidez e a militância dão um sentido global às coisas que se faz.” (CESAR, 1999a, p. 114)

editorial brasileiro. Citam a disputa judicial entre Autran Dourado (1926 – 2012) e Carlos Drummond de Andrade contra a editora Bloch S/A que, sem autorização e sem repassar direitos aos autores, publica seus textos na antologia *Literatura brasileira em curso* (1968). Depois de idas e vindas ao Superior Tribunal Federal, foi dada vitória aos autores.

Sabe-se que até o começo da década de 1970, os dispositivos sobre o direito do autor que vigoraram no Brasil foram definidos no *Código Civil* de 1918. Contudo, a ascensão dos meios de comunicação, com a reprodução de imagens e de sons, demandou a edição e a publicação de várias leis e decretos e, para solucionar os conflitos, foi criada uma única lei, a nº 5.988 de 14 de dezembro de 1973, um marco na história dos direitos autorais no Brasil⁴⁴.

Até o momento da disputa judicial relatada, os escritores não recebiam direitos autorais de antologias e a legislação até incentivava a prática como meio de divulgar o trabalho dos autores. Na vitória dos escritores frente à Bloch, a crítica destaca uma fala de Lígia Fagundes Telles que considera o fato extraordinário, embora aponte como urgente a necessidade de organização da classe: “deve ser um pretexto para que os autores se organizem e as causas tenham mais força coletiva” (TELLES *apud* CESAR; MORICONI, 1977, p. 20).

Para demonstrar as iniciativas de “força coletiva”, os autores elaboram uma proposta sindical, encabeçada por escritores de Porto Alegre, que acabou gerando debates entre os escritores por todo o país, dos quais participaram nomes conhecidos como Nélida Piñon, José Louzeiro e João Antônio. Piñon, no depoimento destacado, aponta para a relação de subserviência com o editor: “A gente tem que estabelecer uma relação muito sólida, muito firme, áspera e severa com o editor, através de cláusulas exigentes” (PIÑON *apud* CESAR; MORICONI, 1977, p. 20). O diagnóstico do texto é que os escritores se deram conta de que são produtores, vendem seus produtos, e que são explorados, com frequência, pelos editores:

Mudaram as relações entre a própria atividade literária e a sociedade: se escrever é *produzir* naquele duplo sentido, o escritor agora é personagem de uma cena em que o leitor atua como consumidor e o editor como espécie de empresário, que se apossa do produto para dele retirar lucro. Deste, apenas uma parcela volta, como remuneração, ao produtor-

⁴⁴ Ela instituiu a estrutura do sistema autoral brasileiro, constituído no Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), nas Associações de Defesa dos Direitos Autorais e no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), sendo que a sua estrutura e fundamentos foi reafirmada na Lei nº 9.610, de 19 de julho de 1998, a atual Lei Brasileira de Direitos Autorais.

escritor. Resulta daí uma tensão política entre o produtor literário e o detentor dos meios de produção do texto (quando visto do ângulo do mercado). A sobrevivência do escritor enquanto profissional depende em grande parte de suas relações com o editor, pois é este quem, mediante jogadas de mercado, pode assegurar uma boa vendagem para o livro. (CESAR; MORICONI, 1977, p. 20)

O poeta que está fora da república, então, não é aquele que apenas coloca os poemas no papel: ele compõe um esquema de comércio, onde a lei que impera é o lucro. Em uma via paralela à organização sindical, muito perseguida no governo militar vigente na década de 1970, os autores apontam para outro exemplo de atuação editorial, a da Editora Cooperativa de Escritores, do Paraná, que, sem fins lucrativos, financiava novas edições com a renda de lançamentos anteriores. Isto é, fora do esquema das editoras comerciais, configurando uma forma alternativa de divulgação, de fomento crítico e de lançamento de novos escritores.

No que abrange a circulação da obra literária, Cesar e Moriconi são propositivos. Sinalizam que para se superar a exploração do trabalho do escritor, que já carrega o estigma platônico da expulsão do Estado, é necessário abalar “a concepção do escritor como um ser iluminado” (CESAR; MORICONI, 1977, p. 21), uma vez que muitos deles preferem não tratar a sua produção como mercadoria: “Transar *comércio* é se rebaixar. Muitos escritores não entram nessa ou pra não *descerem* [...] ou então por incerteza quanto ao sentido social do que fazem, o que pode vir a dar no mesmo.” (CESAR; MORICONI, 1977, p. 20).

O “rebaixamento dos escritores” coloca em risco a aura do escritor e da criação, utilizando um termo também contido no conhecido texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin. Esta quebra, segundo os autores, possibilita levantar questões sobre o estatuto profissional da atividade da escrita, através de duas vias:

1) da sindicalização e das reivindicações trabalhistas, posição a que se ligam autores reconhecidos, cuja produção já foi mais ou menos legitimada pelas diversas instâncias de consagração cultural; 2) da criação de alternativas (edição e distribuição marginal, cooperativas), tentadas pelos novos e menos conhecidos. (CESAR; MORICONI, 1977, p. 21)

Para sanar os graves conflitos em torno da produção da mais-valia, da qual editores e livreiros se apropriam, “O poeta fora da república” defende uma postura legalista e regulamentária na cadeia produtiva do mercado editorial, intervindo “na repartição

dos lucros (normalmente o escritor fica com 8 a 10% do preço da capa do livro), no controle das tiragens e das edições, na utilização de textos em antologias e livros didáticos” (CESAR; MORICONI, 1977, p. 21).

A opção marginal, como a que a Cooperativa do Paraná realiza, segundo os autores, configura uma dupla face: “um passo inicial necessário para a criação de um primeiro círculo de leitores” (CESAR; MORICONI, 1977, p. 21), ao mesmo tempo que “implica a formação de um circuito paralelo de produção de distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor” (CESAR; MORICONI, 1977, p. 21). A escolha pela marginalidade de forma consciente recupera o contato com público e resgata uma prática de cordel, que recusa esquemas tradicionais de promoção do livro. Um poeta que faz esta escolha é Francisco Alvim, citado no texto, que ao se filiar a iniciativas como a coleção independente Frenesi, intervém no processo de produção da obra, ao mesmo tempo que firma um descompromisso com os sistemas de consagração habituais do campo.

Como anexo à publicação, Ana Cristina Cesar e Ítalo Moriconi apresentam dois grandes depoimentos, cujas reflexões se dão em torno do mercado editorial: “Diversifiquemos os padrões” de Francisco Alvim e “O escritor interfere escrevendo” de Ivan Ângelo⁴⁵. Enquanto Chico Alvim percorre a experiência editorial coletiva da Frenesi, Ângelo, autor de *A festa*, discorda de todo movimento de sindicalização que vem acontecendo no mercado editorial: “Ivan Ângelo, autor de *A festa*, mostra em seu artigo um enfoque diferente” (CESAR; MORICONI, 1977, p. 21), é como terminam o texto e assim introduzem as entrevistas.

A fala do escritor, cuja proposta autoral é anteriormente tratada com entusiasmo por Ana Cristina Cesar em “Um filme literário e um livro cinematográfico”, não chega a passar por comentário direto ou problematização no artigo, sendo apenas citada como contraponto. Consultando o depoimento, atentamos para o fato do escritor defender o sistema de porcentagem vigente, que atua de forma similar em outros mercados internacionais: 10% para o escritor, 30% para o editor, 30% para o distribuidor e 30% para os livreiros, justificando a distribuição pela cadeia de profissionais envolvida no processo de produção: “eu vejo, então, na luta de escritores pela profissionalização,

⁴⁵ As entrevistas/depoimentos de Francisco Alvim e de Ivan Ângelo não foram publicados junto com o texto “O poeta fora da república” em *Escritos no Rio*. A análise foi complementada com o acesso direto ao jornal *Opinião* no acervo online da Biblioteca Nacional.

sindicalização e outros temas, uma realidade desfocada” (ÂNGELO, 1977, p. 22), afirma. Para Ângelo, a sindicalização dos escritores é compreendida como sinônimo de briga e, de certa forma, ele presume que o escritor já interfere socialmente a partir do seu exercício de escrita.

Antes da publicação de *A teus pés* pela editora brasiliense, em 1982, Ana Cristina Cesar havia escolhido a opção marginal como forma de difusão literária em três das suas publicações: *Luvas de pelica* (1980), *Cenas de abril* (1979) e *Correspondência completa* (1979), sendo esta última configurada como uma grande ironia da escritora frente ao mercado editorial. Trata-se de uma produção artesanal realizada em edição conjunta com Heloísa Buarque de Hollanda, que se propõe “correspondência completa”, mas em que são apresentadas apenas cinco páginas com conteúdo cifrado. A informação na ficha catalográfica, como 2ª edição, aparece como um dado falso, uma brincadeira da autora. O conteúdo da carta, propriamente dito, quebra a aura da feitura do livro e aponta para as artes gráficas enquanto parte de uma prática de escrita e de produção literária.

Passei a tarde toda na gráfica. O coronel implicou outra vez com as minhas idéias mirabolantes da programação. [...] fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto pra caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior, boboca. (CESAR, 1993, p. 89)

Neste trecho de *Correspondência completa* Ana Cristina Cesar fala de uma passagem pela gráfica, onde encontra uma figura autoritária que implica com a programação gráfica. O modelo imposto e que constitui objeto de questionamento abre a possibilidade de “fazer um curso secreto de artes gráficas”, para que se lide melhor com a técnica e com a criação, mas de forma que ambas andem atreladas ao prazer imbricado no ato de produção da literatura.

Notamos, nas páginas do *Opinião*, a convivência dos opostos e a sobreposição de versões a respeito de uma prática social que influencia a vida, a obra e a sobrevivência do escritor no campo editorial. Trata-se de uma discussão sobre a situação da arte e do artista no mercado literário, descrevendo uma aversão muito direcionada à prática das editoras comerciais e dos editores, uma oposição direta à engrenagem capitalista, na qual o lucro gerado fica concentrados em outra cadeia que não a da criação.

Por assumir uma postura de oposição às políticas em curso, como percebemos pelo tom reivindicativo e de denúncia do texto de Moriconi e de Ana Cesar, com uma

tendência de defesa das bandeiras de esquerda, o jornal *Opinião*⁴⁶ passava por uma crise em 1977 que culminou em seu fechamento. Bernardo Kucinski, em *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*, registra que o *Opinião* fazia “um jornalismo crítico, contrastando com o triunfalismo dominante no governo Médici. OPINIÃO não era um jornal marxista; apenas continha a visão marxista na medida das contribuições individuais dos colaboradores.” (KUCINSKI, 1991, p. 48)

Maria Lucia de Barros Camargo, na pesquisa “Um *Beijo* pra vocês: literatura e imprensa alternativa, anos 70” retoma os tópicos abordados por Kucinski e relata o racha no grupo *Tendências e Cultura do Opinião*, pouco antes do fechamento do jornal, como aquele que deu origem ao projeto da publicação de *Beijo* em 1977, da qual tanto Ana Cristina Cesar quanto Ítalo Moriconi, com diferentes colaborações, fizeram parte. O *Beijo* apresentava uma arrojada proposta de abordagens intelectuais e de autogestão coletiva que chocava diretamente com a hierarquia e a diretriz marxista e de esquerda presente no *Opinião*:

[..] segundo Kucinski, fazia parte dos periódicos que, reagindo ao “dogmatismo dos grupos de esquerda” e à sua “moral conservadora”, pregavam a importância do prazer, e teria erigido “a esquerda como seu alvo de crítica. E de crítica pela esquerda.”. O *Beijo*, assim como alguns outros periódicos considerados nesse mesmo grupo, perturba, para dizer o mínimo, a definição inicial de “imprensa alternativa” adotada por Kucinski. Lançado em novembro de 1977, o *Beijo* é fruto do racha entre o “grupo da cultura”, liderado pelo editor da seção “Tendências e Cultura”, Júlio Cesar Montenegro, e o próprio Gasparian, em fins de 1976 (mais de um ano, portanto, após o afastamento de Raimundo Pereira, ocorrido em março de 1975). Segundo se conta, a gota d’água teria sido “Gota d’água” (com perdão pelo trocadilho), a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes criticada na seção “Tendências e cultura”, a qual, por sua vez, foi criticada por Gasparian sob a alegação de que criticar artistas “progressistas” e perseguidos pela censura seria compactuar com a censura. (CAMARGO, 2012, p. 11 – 12)

Em algumas correspondências, Ana Cristina Cesar trata dos atritos internos do *Opinião* e de seu incômodo diante da imposição de determinada visão ideológica sem a

⁴⁶ A definição do *Opinião*, segundo o *Catálogo da Imprensa Alternativa*, realizado pelo Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular do RIOARTE: “OPINIÃO: Jornal, mini-tablóide, semanal, off-set, quatro páginas, o número zero (em 23 de outubro de 1972) e, a partir do número 1 (de seis a treze de novembro de 1972), com vinte e quatro páginas, Rio de Janeiro, RJ. Diretores: Fernando Gasparian e Eurico Amado. Editor: Raimundo Rodrigues Pereira. Secretário de redação: Antônio Carlos Ferreira. Editores-assistentes: Arlindo Mungioli, Flávio Pinheiro, Juracy Andrade, Marcos Gomes, Mário de Almeida. Redatores: Antônio José Mendes, Elice Munerato, Jô Amado, João Lizardo e Ronaldo Brito, além do vasto corpo de correspondentes. A censura prévia atingiu o periódico desde o oitavo número, em 1972, até obrigar o jornal, em 8 de abril de 1977, a suspender temporariamente sua circulação.” (RIOARTE, p. 111)

distribuição dos meios. A crise que se abateu sobre o *Opinião* também advinha de debates sobre reivindicações dos colaboradores, como Cesar descreve em carta para Maria Cecília Fonseca em março de 1977. Embora registre a perseguição política e as mutilações de texto pelas quais o jornal passava como um aspecto político que incidia no andamento da publicação, considerada a mais perseguida do país, a escritora menciona o fim do semanário como uma ação motivada não só pela censura, mas por questões trabalhistas:

[...] o *Opinião* fechou. O Gasparian demitiu todo mundo no culminar de uma crise. A princípio, ele dava liberdade aos editores mas ninguém tinha carteira assinada. No momento que ele começou a pressionar as editorias e exercer censura interna (especialmente contra ataques de figura “de esquerda” – Callado, Houaiss, Werneck, etc) (e assuntos considerado irrelevantes como sexo), o pessoal chiou e chegou a um impasse com todo mundo exigindo carteira assinada e direitos trabalhistas (“Já que você quer se impor como PATRÃO, trate-nos então como Patrão”). Conclusão: demissão coletiva e fechamento do jornal (sob desculpa de censura) (CESAR, 1999a, p. 144)

Ítalo Moriconi definiu o *Beijo* como um “sonho de autogestão dos jornalistas revolucionários dos anos 1970” (MORICONI, 1992, p. 42), descrevendo na concepção do jornal um tipo de prática direta de democracia, na qual todas as decisões editoriais e comerciais eram discutidas e votadas no coletivo, formado por 40 membros diretores⁴⁷, entre eles Rodrigo Naves, Cacaso, José Castello, Kátia Muricy, Roberto Ventura, Waltercio Caldas e Paulo Venâncio Filho.

O encontro com Ana Cristina Cesar na mobilização do *Beijo* é registrado por muitos dos agentes envolvidos no projeto, como Marcos Augusto Gonçalves, no artigo “O quarto agosto”, publicado na *Folha de São Paulo* em 2012, e José Castello, que, em depoimento para a dissertação *Em suspenso e sob suspeita: leituras críticas sobre a experiência poética de Ana Cristina Cesar*, fala da passagem da autora de um periódico para outro:

O Opinião, semanário do empresário de esquerda Fernando Gasparian, era um semanário clássico de informação independente e combate à ditadura. Durante um longo período, passou inclusive por censura prévia.

⁴⁷ Alfredo Herkenhoff, Ana Cristina Cesar, Antonio Carlos de Brito, Caio Túlio Vieira, Carlos Henrique Escobar, Demétrio de Oliveira Gomes, Diter Stein, Genilson Cezar, Gilberto Vasconcelos, Henrique Antoun, Ítalo Moriconi Júnior, Joatan Vilela Barbel, Júlio Carlos de Figueiredo Mariano, Júlio Cesar Montenegro, Julius Menezes Rocha, Luiz Costa Lima, Luiz Renato Martins, Luiz dos Santos Mermelstein, Maria Leny Cordeiro, Maria Beatriz de Medeiros, Marcos Maffei Jordan, Marcos Augusto Machado Gonçalves, Mauro Costa, Mateus Sampaio Soares de Azevedo, Matinas Suzuki Júnior, Paulo Chaves Fernandes, Paulo Tarcísio Campos de Andrade, Paulo Venâncio Filho, Ronaldo Brito, Roberto Aibinder, Reinaldo Leitão Paes, Ricardo Arnt, Ricardo Lins, Roberto Ventura, Rodrigo F. Naves, Sílvia Bregman, Silviano Santiago, Vera Sayão, Vinícius de Ávila Dantas, Waltércio Caldas Júnior.

Ana C. era apenas uma colaboradora na área de cultura. Seus textos se destacavam pela delicadeza e também pela agudeza crítica. Sempre se entrevistava, neles, a poeta. O mensário *Beijo*, criado pelo jornalista Julio Cesar Montenegro, funcionava numa pequena sala de um sobrado decadente do bairro da Lapa. As reuniões de fechamento – em que tudo, absolutamente tudo, das manchetes às legendas de fotos, era votado ocorreram, no início, em minha casa, no bairro do Horto – apartamento que eu dividia com dois amigos, dois artistas visuais, Rico Lins e Jonas Federman. Ana C. foi uma frequentadora habitual e seduzia a todos com sua fina – e quase sempre desconcertante – argumentação. Também ali a poeta estava presente todo o tempo, embora não se tratasse de poesia, mas de jornalismo. (CASTELLO *apud* GALVÃO, 2015, p. 38)

O *Beijo* foi uma publicação que contou com um projeto prévio, com diretrizes e propostas editoriais e visuais bem definidas, que tinha como proposta a “sedução” na busca por novos procedimentos diante dos habituais da imprensa. O arquivo de 18 páginas, intitulado “Beijo: projeto da revista”, ao qual tivemos acesso durante a pesquisa, no *Acervo Ana Cristina Cesar*, no Instituto Moreira Salles, traz em suas páginas iniciais a descrição da intenção da publicação, alicerçada em oito frentes:

1. Dessacralização: descompromisso com nomes ou figuras sagradas ou “aliadas”; descompromisso com os temas em cartaz.
2. Função de desrecalque: fazer falar temas e tons que são recalcados (principalmente pela esquerda encastelada).
3. Descentralização: muito espaço para o leitor, que pode se tornar colaborador. Desconcentração na estrutura de poder. Mobilidade.
4. Emergência de contradições: desmontagem da frente ampla. A seleção de matérias só tem sentido em função de uma estratégia e não de um recalque, de uma intervenção autoritária. Descentralização opinativa.
5. Linguagem: produção alternativa à linguagem da imprensa e à linguagem universitária. Discussão dos “conteúdos subjacentes” às matérias. Explicitação do autoritarismo das articulações discursivas. [...]
6. Competência: questionamento do conceito. A seleção de matérias se faz a partir de uma estratégia e não de um conceito pré-fixado de “competência”.
7. Estratégia: possibilidade de constante questionamento da estratégia, que está sempre a um passo do autoritarismo. A estratégia se manifesta muito menos pelo veto do que pela *montagem* e *articulação* das matérias. Ex: carta de leitor que interessa vira matéria; carta de leitor que não interessa pode figurar como carta mesmo. [...]
8. Prática política e vida cotidiana: questionamento da distância ENTRE as propostas que norteiam a prática política e as relações cotidianas. Que inclusive se manifesta no próprio discurso. [...] (CESAR, 19--., n. 000560, p. 1 - 2)⁴⁸

⁴⁸ O dossiê do *Beijo* está referenciado sem data pois é a forma como o documento está identificado no Acervo do IMS. Mais informações nas “Referências bibliográficas de Ana Cristina Cesar”.

Este esboço detalhado, documentado por Ana Cristina, a partir do arquivo já explorado em alguns estudos anteriores e exposto pela primeira vez por Ítalo Moriconi em *O sangue de uma poeta*, designa uma proposta de publicação que pensa e atua criticamente a partir da sua própria posição, tendendo à reflexão e à ação, no sentido de democratizar e possibilitar a participação e o acesso do leitor. Maria Lucia de Barros Camargo resume a proposta inicial da publicação da seguinte maneira:

Como se vê, a proposta da revista, ou do jornal, se afasta de qualquer militância política “explícita” nos termos em que então se fazia, para apostar na subjetividade, na transgressão, na profanação, na heterogeneidade, na diferença. Afasta-se dos personalismos para investir na denúncia de quaisquer tipos de autoritarismo, buscando utilizar procedimentos de leitura, isto é, de desvendamento de práticas discursivas autoritárias. Este procedimento se constitui também por práticas, digamos, estéticas – montagem e articulação, diz Ana C. – que colocam em relação, ou em choque, no interior mesmo do periódico, os discursos. Trata-se, em suma, de procurar implodir a significação já dada, de obliterar a violência do sentido único, de fazer falar a multiplicidade do sentido, ou a falta dele, num efeito perceptível apenas quando consideramos o conjunto do jornal e não cada texto em particular. (CAMARGO, 2012, p. 16)

Segundo Luciana di Leoni, em “Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70”,: “o projeto do beijo não apareceu no jornal propriamente dito, mas circulava na folha para cadastramento de assinaturas que os editores apresentaram antes do lançamento do primeiro número com o fim de financiá-la” (LEONI, 2016, p. 574). No “dossiê” especial do *Beijo*, encontramos a versão do projeto com o título “Manifesto de Jornal”, à qual di Leoni se refere, uma vez que à mão, em letras garrafais, aparece escrito: “LEIA – DIVULGUE – PASSE ADIANTE – CONVIDE OS AMIGOS” (CESAR, 19-- , n. 000560, p. 13).

No material ainda inédito do acervo, há o registro das questões passíveis de elaboração crítica, notas ainda inéditas que refletem as relações “entre texto e leitor, entre texto e texto, texto e ilustração, com outros veículos” (CESAR, 19-- , n. 000560, p. 4). A escritora anota observações sobre uma prática jornalística que tentasse não repetir o esquema conteudista dos jornais diários e sinaliza: “– Matéria ‘muito Opinião’: desconstruir; – Conhecer bem o jornalismo dominante: buscar novos processos.” (CESAR, 19-- , n. 000560, p. 4).

O desenho editorial arrojado proposto no “Manifesto de Jornal” prevê um envolvimento do leitor a partir daquilo que é sensível a quem acessa a obra, propondo experimentar novas formas de contato que causassem perturbações nas práticas editoriais

vigentes: “ESTAMOS COM DESEJO, ESTAMOS COM TESÃO” (CESAR, 19-- , n. 000560, p. 13), assim a voz coletiva convoca.

Quando José Castello se refere à argumentação da escritora nas reuniões preparativas do *Beijo* como sedutora e desconcertante e a demarcação de uma poeta sempre presente, compreendemos que o “desejo” e, por tabela, a “sedução” são parte da técnica de criação e de interação com o leitor. “Beijo”, palavra presente em vários textos poéticos de Ana Cristina Cesar, aparece com o intuito de abrir os sentidos, no centro de um dos poemas que vieram à luz em 1985, na coletânea *Inéditos e dispersos*, organizada por Armando Freitas Filho:

Um beijo
 que tivesse um blue.
 Isto é
 imitasse feliz a delicadeza, a sua,
 assim como um tropeço
 que mergulha surdamente
 no reino expresso
 do prazer.
 [...]
 leitor embevecido
 talvez ensurdecido
 “ao sucesso”
 diria meu censor
 “à escuta”
 diria meu amor (CESAR, 2013, p. 259)

O beijo enquanto parte do mergulho no reino do prazer, a literatura enquanto *bliss*, aquela que gera reações: Ana Cristina imita a delicadeza do outro, mergulha até chegar ao leitor em êxtase, com os sentidos perdidos, em uma surdez imposta pelo próprio beijo. Ao passar pela figura do “censor”, que está mais interessado no “sucesso”, inferimos o próprio lugar do editor, sendo o amor, ou o leitor, aquele que está à escuta, envolvido.

A colaboração de Ana Cristina Cesar para o *Beijo*, “Malditos Marginais Hereges”, manifesta a superação da visão engessada daquilo que era desenhado no *Opinião*, apresentando uma crítica que continua a tratar da situação do mercado editorial brasileiro e das tendências ideológicas da obra, questionando, dessa vez, temas recalcados da “esquerda encastelada”. A análise em questão trata de *Malditos Escritores*, publicação de março de 1977 da Extra de São Paulo. A coletânea de contos, uma espécie de dossiê da literatura “maldita” brasileira, foi organizada por João Antônio e nela nove autores: Chico

Buarque, Antônio Torres, Wander Piroli, Marcos Rey, Márcio Souza, Aguinaldo Silva, Tânia Faillace, Plínio Marcos e o próprio João Antônio.

Ana Cristina Cesar registra o fechamento do *Opinião* no início da crítica em questão, retomando um artigo de João Antônio publicado no jornal em fevereiro de 1977, “A cidade escapa outra vez”, que, por sua vez, aborda a obra de Murilo Carvalho, *Metrópole*, da coleção *Cenas brasileiras*. Cesar resgata do artigo os dados biográficos iniciais, o fato de o escritor, premiado em 1974 em concurso de contos no Paraná, ter largado o emprego de publicitário para “perambular pelos buracos do Brasil, procurando retratar a chamada realidade brasileira” (CESAR, 1999b, p. 204).

Chama a atenção da escritora o fato de Murilo Carvalho dedicar-se a escrever sobre as chamadas “classes populares”, as pessoas que vivem mal e deslocadas, e de João Antônio acenar para uma aceitação da obra, pela temática do “miserê cultural” presente. A observação de João Antônio inicia o que interessa à Ana Cesar discutir: miséria do autor, miserê cultural e literatura da miséria. Curiosamente, diante da própria coletânea organizada por Antônio.

Alinhando a imagem do povo com a do escritor: “Batalhadores, sofredores, resistentes, contestadores, irreverentes, cáusticos, teimosos, colecionadores de broncas com a censura, malcomportados” (CESAR, 1999b, p. 205), Cesar expõe a introdução heroica de *Malditos escritores*, que foi um sucesso de vendas naquele ano⁴⁹, avaliando o peso do *status* de marginalidade impresso na publicação. Os colaboradores aparecem em 3 x 4, como caras fichadas pela polícia, e dentro do que já seria uma oposição à venda daquilo que está ligado à repressão, em uma embalagem literária ideologicamente marcada:

Os adjetivos de maldição e marginalidade, os retratinhos e as feias broncas não foram às bancas para atrair repressão. Mas para embalar ideologicamente o produto a ser vendido. Não dá para sacar o "sentido" ou a "estrutura" dos seus contos sem levar em conta essa embalagem, que condiciona e garante a circulação do produto, a sua receptividade numa fatia do mercado. (CESAR, 1999b, p. 205)

A marginalidade invocada pela publicação, segundo Ana Cesar, se dá por meio da embalagem que pode tanto alterar como integrar o significado da produção. A cumplicidade com o leitor se dá no momento da compra, pela identificação do público com vozes

⁴⁹ Tiragem de 25 mil exemplares no primeiro semestre de 1977.

de protesto. O valor de venda da obra se aproveita, então, do valor social e ideológico nela embutido.

Os “acessórios ideológicos” (imagens, diagramação, prefácio) repetem a mesma mensagem que cultua a “maldição” dos escritores. Contudo, Ana Cristina Cesar contrapõe esta visão de “malditos” com a construção de uma heroicização da marginalidade dos autores, que os colocam, na verdade, como “benditos”. Estes seriam, na perspectiva benjaminiana, os escritores progressistas, aqueles que atuam lado a lado com o povo.

Em *Malditos escritores*, Cesar recusa o escritor que se “embala” de esquerda, assumindo uma missão pedagógica e jesuítica, e agindo, simultaneamente, como “povo e pai do povo” (CESAR, 1999b, p. 206). A publicação, na sua leitura, assume uma visão de literatura semelhante àquela retratada por Castro Alves no poema de abertura de *Espumas flutuantes* (1870), “O Livro e a América”:

Oh! Bendito o que semeia
Livros... livros à mão cheia...
E manda o povo pensar!
O livro caindo n'alma
É germe—que faz a palma,
É chuva—que faz o mar. (ALVES, s.d., p. 4)

Ao retratar o nascimento do “Novo Mundo”, a fundação da história nacional, passando pela história da imprensa, Castro Alves resgata mitos e lugares através da cultura livresca. No livro, ele vê potência, geração de grande luz e missão pedagógica. Desenvolvendo uma análise ainda mais contextualizada, após expor as intenções da publicação, Ana Cristina Cesar aponta para o grande abismo existente entre a vida dos intelectuais e do “povo” propriamente dito. Para ela, faltava consciência de classe aos primeiros:

Em velhas palavras: falta consciência de classe ao intelectual, que se acredita mais uma vez porta-voz dos oprimidos, setor transparente que reflete as imagens e os gritos ocultos dos banguelas e desbocados. Essa falta é socialmente favorecida. Historicamente motivada. É bom que o intelectual desconheça a sua função de controle e de reprodução social, e que não leve a contestação ao nível concreto da sua prática. Jornalistas, professores, advogados, cientistas — não fiquemos só nos técnicos e burocratas. A Informação, a Educação, o Direito, a Ciência, mitos que ainda acalentamos, mesmo se coloridos com a Discórdia. (CESAR, 1999b, p. 205)

Para a escritora, embora compartilhe de inclinações revolucionárias, o intelectual de esquerda “não repensa revolucionariamente o próprio trabalho: sua relação com

os meios de produção intelectual, sua técnica, seu poder de dizer.” (CESAR, 1999b, p. 205). O escritor que se vê profeta – objetivo manifestado em *Malditos Escritores* – e não desafia o poder, nem o contesta.

Michel Riaudel, no artigo “Malditos x Marginais”, reflete sobre a crítica “Malditos Marginais Hereges” e identifica nela uma mobilização do “vocabulário do marketing para reforçar a demonstração (produto, mercado, embalagem, as cifras de venda, a popularidade dos pontos de divulgação: a banca...)” (RIAUDEL, 2015, p. 92). Para o pesquisador, Cesar investe em vertentes de contradição como, por um lado, o estatuto do escritor em jogo e, por outro, a concepção de leitor, defendendo o papel crítico do intelectual ou do artista moderno para além da arte ou da teoria. Ela defende a politização das ações, tendo como princípio e fim a autonomia.

Em suma, nesta crítica, quando Cesar fala de “miséria do autor”, ela se refere a um estatuto de classe social que, apesar da precariedade da área, está longe de ser a realidade dos malditos escritores, formados por figuras da classe média. “Miserê cultural”, por sua vez, abarca a real precariedade em si, com a falta de profissionalização da área e com a geração de lucro do produto livro, em maior parte, para os editores. E a “literatura da miséria” designa aquela que tangencia a “realidade do povo”, que tanto é feita por Murilo Carvalho, quanto por Jorge Amado, pelos escritores malditos, etc..

Dentro das diretrizes elencadas no projeto do *Beijo*, verificamos, nas reflexões desta crítica, a emergência das contradições. Além de mobilizar reflexões de Castro Alves, Ana Cristina Cesar encerra o texto em referência a uma das facetas de Pessoa, Álvaro de Campos, com um trecho de “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa”: “Tudo mais é estúpido como um Dostoiévski ou um Gorki. / Tudo mais é ter fome ou não ter que vestir.” (PESSOA *apud* CESAR, 1999b, p. 212).

O poema citado descreve o encontro do poeta, Álvaro de Campos, com um pedinte, maltrapilho, para o qual ele dá um trocado e, em seguida, entra em uma crise existencial na qual ele mesmo se coloca como vadio e pedinte: “Sou vadio e pedinte a valer, isto é, no sentido translato / E estou-me rebolando numa grande caridade por mim.” (PESSOA, s.d., p. 2). Álvaro de Campos se afirma como desafortunado: “Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa! / Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!” (PESSOA, s.d., p. 2), naquilo que ele chama de “revolta no comício dentro da minha alma” (PESSOA, s.d., p. 2). Ao final, o poeta deixa transparecer um senso de lucidez,

uma vez que ele “não tem a defesa de poder ter opiniões sociais” (PESSOA, s.d., p. 2). Ao mobilizar o heterônimo de Pessoa, Ana Cristina Cesar entra, com ele, em concordância:

Álvaro de Campos tem razão: esses operários banguelas, mendigos desdentados, pingentes desajustados, policiais truculentos, soldados lesados, homossexuais e prostitutas escorraçados, prisioneiros torturados, etc, como quer o João Antônio, são aqui mal ou bem pessoas sociais dos romancistas, e não as pessoas reais da sociedade. A distância que vai de umas a outras é a distância (não moralizável) da mediação literária e a distância (indisfarçável, apesar da nossa culpa) entre produtores/leitores de literatura – Escritores Malditos, Poetas Marginais, Jorge Amado, Beijo, ou o que for – e as “massas populares”. (PESSOA *apud* CESAR, 1999b, p. 212).

Consciente dos limites de representação da literatura e das implicações envolvidas na profissionalização daquela que platonicamente já foi excluída da sociedade ideal, a única colaboração de Ana Cristina Cesar no breve jornal o *Beijo* tocou em várias questões polêmicas ao campo literário, criticando diretamente a esquerda “encastelada”, o que acabou gerando um desconforto dentro do grupo de colaboradores. A sua desistência do projeto, segundo Ítalo Moriconi, se deu porque ela estava cansada da militância jornalística e de ambientes muito masculinos, ao mesmo tempo que iniciava o trabalho intelectual com financiamento público.

A participação da Ana nas reuniões do *Beijo* tinha sido tão destacada, o artigo apresentado por ela para o primeiro número do jornal foi tão bem acolhido pela unanimidade de todos, que ninguém entendeu quando ela chegou numa reunião, pouco antes do primeiro número ser levado às bancas, e solenemente comunicou ao coletivo que estava saltando fora do barco. [...] Um silêncio sepulcral se abateu sobre a sala lotada da Conselheiro Josino, tinha até gente de São Paulo nessa reunião. Explicação ela não deu, só a ênfase no fato de que não era por ter nada contra ninguém, era só motivo pessoal. (MORICONI, 1992, p. 51)

Embora Moriconi afirme que Ana tenha se destacado nas reuniões e que o seu texto tenha sido bem acolhido, no dossiê do *Beijo*, que está no seu acervo pessoal, encontramos uma nota que descreve em duas versões, uma à próprio punho e outra digitada, como foi a experiência de realizar um jornal, ao qual ela dá o título de “Malditos Jornalistas”. Com a ironia presente, Cesar registra, em linhas gerais, a sua decepção e o porquê do afastamento:

sobre a experiência de fazer um novo jornal.
a decepção: no que entramos na velha ordem.

sim, falamos de pedestais, mas é delírio esquecê-los, ou naturalizá-los, ou eternizá-los. Esquecemos que há pedestais e deitamos falação lá do alto contra os pedestais.

Estamos loucos para produzir Outro Beijo, traidor, adúltero. Sedução às avessas.

Não há muito espaço para beijos, embora o princípio do prazer negue evidências.

O beijo real é possível? Onde se move este beijo?

O jornal que compraste vende primeiro o impacto do seu nome, suas letras góticas.

Não há ironia possível que acabe com o próprio ironizador (CESAR, 19-- , n. 000560, p. 4)

Os “malditos marginais” que se comportam com “heresia”, segundo o título da crítica, agem nesta direção justamente pela ausência de quebra com a ordem hierárquica – os pedestais. “Esquecemos que há pedestais e deitamos falação lá do alto contra os pedestais” (CESAR, 19-- , n. 000560, p. 4), registra Ana Cesar sobre os embates na redação do *Beijo*. A escritora se afasta do projeto coletivo do jornal por ele não reverter as velhas lógicas editoriais: “Não há ironia possível que acabe com o próprio ironizador” (CESAR, 19-- , n. 000560, p. 4). Se aqueles que lidam com texto, sejam escritores ou críticos literários, assumem-se como “salvadores do povo”, aí mora a heresia e a contradição.

A visão do abandono da aura, tal qual o personagem *baudelairiano* moderno que perde a auréola ao atravessar a avenida e metaforicamente a deixa na lama, aproxima-se do exercício crítico realizado por Cesar, em defesa da condição privilegiada da perda dos privilégios. No *Beijo*, houve ausência de afeto e de engajamento. A poeta continuou deslocada, fora de lugar, em um mundo organizado em torno da produção e do consumo de mercadorias. Mas é também fato: no princípio do prazer, ela reconfigurou a sua tarefa no meio intelectual que frequentava.

A colaboração de Ana Cristina Cesar para o jornal *Beijo* em 1977 foi a última ocorrida na década de 1970. Uma crise que se aplaca sobre a dinâmica intelectual da escritora quando ela se vê forçada a desistir do mestrado em Letras na PUC-Rio por conta do corte de bolsas⁵⁰. Como consequência, Cesar desiste do mestrado na PUC para investir em um novo desafio acadêmico que lhe dê mais perspectiva financeira, pelo menos nos

⁵⁰ Ana Cristina Cesar diz que está sem bolsa e sem respostas em carta para Cecília Fonseca, amiga para quem descreve a situação: “Parece que a bolsa dos novos cursos sumiram, apesar da lista emitida pela PUC e cautelosamente desaparecida. Voltei pro estado na hora H, nem sei se vou continuar o mestrado” (CESAR, 1999a, p. 144). Para Clara Alvim, também por correspondência, ela detalha: “Virei estudante de novo, arreganhando dentes [...] General dá problemas brasileiros. A grande questão agora é a bolsa que não sai: A CAPES suspendeu quase 2/3 das bolsas e quem estava garantido se viu com o pé no ar.” (CESAR, 1999a, p. 23).

dois anos que seguem. Orientada por Heloísa Buarque de Hollanda, a escritora realiza em 1978-79 a dissertação *Literatura não é documento* na pós-graduação de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O estudo contou com o aporte financeiro da Fundação Nacional das Artes (Funarte) e virou livro. Sem publicar em jornais no período de realização do mestrado na UFRJ, Ana Cristina barganha junto a *Rotary Foundation* possibilidade de uma segunda experiência acadêmica na Inglaterra, que vem a se consolidar no final de 1979 com o vínculo à *University of Essex*.

Em fins de 1979, já na Inglaterra, como pesquisadora, Cesar se apresenta em *Essex* com o intuito inicial de se dedicar a um curso no campo da Sociologia da literatura, e é neste momento que percebemos a mudança de interesse na abordagem crítica da escritora que vem a se refletir na produção de 1980. Diante do formato e das leituras do curso, e talvez pela influência das tensões que notamos nas suas últimas convivências editoriais no *Opinião* e no *Beijo*, ela não demonstra satisfação com a Sociologia. Muda, então, o percurso inicial traçado, se vinculando ao programa de Teoria e prática da tradução literária, como relata em trecho epistolar destinado à Heloísa Buarque de Hollanda:

Tomei horror total ao curso de Sociologia da Literatura – era simplesmente idiota, todo mundo adorando ser marxista, e principalmente saquei que não ia conseguir nunca ler Lukács ou outros autores sérios. Em nome de que, pode me dizer? Senti aversão, fiquei 2 dias entre o cinismo e o tédio, até encontrei uma solução brilhante: troquei o curso para “teoria e prática da tradução literária”. [...] Traduzimos poemas e aí discutimos o que foi que aconteceu. Uma maneira muito incrível de discutir poesia. (CESAR, 1999a, p.36)

A nova escolha impulsiona Ana Cesar a desenvolver os artigos/trabalhos acadêmicos no formato ensaio que destacam a proximidade da tradução enquanto um tema particular de seu interesse teórico e pessoal. Inclusive, com a *tradução comentada do conto Bliss* (Extase), de Katherine Mansfield, a escritora se titula *Master* em Essex em 1981, e, a partir do contato com as traduções e livros que lhe chegam na Inglaterra, aprofunda sua leitura de obras escritas por mulheres, outro mote central da crítica jornalística de Ana Cristina Cesar na década de 1980, cujas discussões seguem no próximo capítulo.

III.3. Literatura feminina: uma ficção na crítica literária

No período que Ana Cristina Cesar viveu na Inglaterra, de 1979 até 1981, percebemos uma mudança nos seus interesses de abordagem crítica. Se em 1970, ela se interessava pelo debate em torno do literário e das relações de poder, a passagem para a década de 1980 traz consigo continuidades de alguns embates e duas mudanças: com o afastamento da sociologia, ela passa a tratar com mais afinco questões sobre tradução; e o contato com obra de Katherine Mansfield e de outras escritoras inglesas e estadunidenses, além do acesso à livros teorias feministas, faz com que a escritora se movimente em torno da questão, abordando-a em muitas críticas elaboradas nos anos 1980.

As correspondências de Ana Cristina Cesar organizadas postumamente também demonstram o interesse crítico pelas obras de mulheres. Algumas destinadas para Heloísa Buarque de Hollanda tratam, especificamente, de textos e reflexões de gênero, como as referências que aparecem citadas em cartas emitidas da Inglaterra: “Estou fazendo um levantamento de livro de mulheres, mas é difícil, porque aqui tem um excesso desse assunto e pelo menos uns 500 grupos feministas editando bibliografias todo mês” (4 de outubro de 1980, CESAR, 1999a, p. 69); “Estou mandando xerox e resenha de mulher. Tem tanto feminismo aqui que é difícil achar um que não seja. Está começando a pintar *critiques* de feminismo bem sérias” (27 de outubro de 1980, CESAR, 1999a, p. 72); “Então virei pesquisadora do assunto mulher, catando bibliografia, achei uma livraria só disso, e pelo menos meia dúzia de livros inteligentes [...] estou lendo inglesas e americanas” (28 de novembro de 1980, CESAR, 1999a, p. 74).

Como tendência de debate na década de 1970, que reverbera no campo literário com a ascensão do “movimento feminista” ou do “movimento de mulheres” nas sociedades pós-industriais nos anos 1960, discussões em torno do “feminino” são protagonizadas nas produções de Ana Cesar “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicada na edição de março de 1980 do *Almanaque: cadernos de literatura e ensaio*, e em “Riocorrente, depois de Eva e Adão...”, presente na edição de 12 de setembro de 1982 na sessão *Folhetim* do jornal *Folha de São Paulo*. Estes são dois exemplos da abordagem sobre a relação entre a literatura e a mulher, que problematiza principalmente o tratamento dado pela crítica especializada aos textos escritos por mulheres.

Embora difundidos em diferentes momentos e em veículos de comunicação de distinta abrangência, as duas produções críticas são complementares. A primeira,

classificada como uma montagem pela própria escritora, é atravessada por uma personagem fictícia, *Sylvia Riverrun*, professora “brazilianista” da Universidade do Texas, uma voz com autoridade acadêmica, que só vai ser revelada como uma espécie de “heterônimo” de Ana Cristina Cesar no segundo texto, três anos depois. Acompanharemos, nas duas propostas, a postura fora da *doxa*, cuja distensão criativa mais se aproxima daquilo que encaramos como ensaio ou até ficção ensaística, do que como um texto jornalístico, comumente dotado de objetividade.

Ambas produções se organizam em partes numeradas, que acionam diferentes perspectivas e visões: a primeira, “Literatura e mulher”, constituída de onze divisões (de I a XI), é acompanhada de uma “errata” e de uma listagem em onze tópicos, que fazem referência a cada uma das partes e a qual Cesar intitula “*dramatis personae*”⁵¹. A segunda, “Riocorrente, depois de Eva e Adão...”, organiza-se em dez partes, numeradas de 1 a 10 (cada uma delas com subtítulos de efeito), seguidas de quatro notas explicativas que indicam a relação com o texto anterior e explicam a referência do título da publicação ao começo da obra *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce e ao sobrenome escolhido para a personagem fictícia de Sylvia: “*riverrun, past Eve and Adam’s*” (JOYCE, 2000, p. 69).

“Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicada na revista cultural *Almanaque*, editada pela Brasiliense, de 1976 até 1982⁵², sob coordenação dos críticos literários Walnice Nogueira Galvão e Bento Prado Jr., esteve entre as colaborações de uma edição especial interessada em discutir intelectualmente questões relacionadas ao feminino⁵³.

Ao se propor a escrever a respeito das obras de *Flor de poemas* (1972) de Cecília Meireles e *Miradouro e outros poemas* (1972) de Henriqueta Lisboa, duas escritoras já reconhecidas no cânone literário brasileiro, Cesar embarca na questão do

⁵¹ Da expressão do latim “pessoas do drama”, que, no teatro, remete ao elenco de uma peça, por ordem de entrada em cena.

⁵² Informações detalhadas sobre a *Almanaque* podem ser verificadas na dissertação *Glória póstuma: almanaque objeto de estudo* (1999, UFSC) de Renata Praça de Souza Telles e análises suplementares nos artigos da mesma pesquisadora publicados no Boletim de Pesquisa NELIC “O jogo do Almanaque” (v. 1, n. 1, 1997) e “O crítico de Almanaque” (v. 1, n. 1, 1997).

⁵³ Entre outros textos publicados na mesma edição “especial” sobre mulheres, estão: “Frequentação da donzela guerreira” de Walnice Nogueira Galvão, “Feminismo e feminilidade: fonte de conflito” de Sônia Curvo Azambuja; “A mulher-objeto... de estudo” de Maria Malta Campos; “O hino a deméter e os mistérios eleusinos”, ensaio de Silvia Maria S. de Carvalho e de Daisi Malhadas; e uma coletânea de poesia escrita por mulheres, composta por Xênia Antunes, Leticia Moreira de Souza, Eunice Arruda, Lúcia Vilares, Toni Penteadó, Maria Valencise, Leila Míccolis, Maria Lúcia Alvim, Alda Miriam Chneiderman e pela própria Ana Cristina Cesar.

feminino, trazendo, ao longo do texto, visões críticas que se contrapõem. O ensaio é construído de forma a reverberar a mensagem de que a diferença entre a produção literária realizada por alguém do gênero feminino ou do masculino tem a ver mais com uma determinação sócio-cultural do que pelas características interiores ao texto. Assim, a escritora inicia a abordagem citando o trecho final de uma poesia de Isabel Câmara (1940 – 2006):

Ninguém me ama
ninguém me quer
ninguém me chama de Baudelaire.
(CÂMARA, 1997, p. 214)

A sátira à composição dos pernambucanos Antônio Maria (1921 – 1964) e Fernando Lobo (1915 – 1996), *Ninguém me ama*, popularizada na década de 1950 pela voz da “dama do rádio” Nora Ney, quando destacada por Ana Cesar, aponta para a falta de amor e desejo como uma rejeição sentida por aquele que escreve, o que ocorre como consequência de a autoria não ser de um escritor tão conhecido e reconhecido como Baudelaire. A citação direta de Isabel Câmara também lembra, indiretamente, que ela foi uma das poucas poetisas mulheres a compor a coletânea *26 poetisas hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda, que, no universo dos 26 escritores selecionados, incluiu apenas outras quatro escritoras: a própria Ana Cristina Cesar, Zulmira Ribeiro Tavares, Vera Pedrosa e Leila Mícolis.

Cabe notar que em “21 de fevereiro”, fragmento que compõe uma série de criações literárias de *Cenas de abril*, demarcadas por datas, Cesar também mobiliza a figura de Baudelaire, mas no sentido de renúncia ao renomado poeta: “Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não.” (CESAR, 1993, p. 76). Deste pequeno trecho, recipiente de referências a Mário de Andrade e Baudelaire, como nota Michel Riaudel em “A fábrica de identidade” (2001), refletimos sobre a posição que Ana Cristina Cesar assume na discussão sobre poesia feminina e masculina, que oscila entre o tratamento que faz uso do humor e do deboche, dada a obviedade da separação social patriarcal que domina a estrutura literária, e o embate, que sinaliza uma recusa à estrutura vigente a partir daquilo que é tematizado e abordado, principalmente no seu trabalho poético.

Ao assumir uma postura questionadora do lugar-comum da crítica em relação à literatura escrita por mulheres, Ana Cristina Cesar revela ser uma exímia conhecedora

deste campo: lendo, referenciando, traduzindo e escrevendo críticas sobre obras de escritoras. No período tratado, verificamos o interesse e a aproximação de Cesar com estas mulheres, cujas obras ela frequenta em trabalhos como: “o conto Bliss anotado” de Katherine Mansfield, realizado como requisito para obtenção do título de *Master of Arts* na *University of Essex*⁵⁴; a tradução de poesias de Emily Dickinson comentada no exercício acadêmico “Cinco e Meio”; e traduções avulsas de Sylvia Plath (“Words”; “The arrival of the bee box”, “Elm”, “Ariel”) e de Mariane Moore (“To a giraffe”).

Na biblioteca pessoal de Ana Cristina Cesar, sob resguardo do Instituto Moreira Salles, a presença de edições de obras de escritoras, como *A room of one's own* (1929) e *The waves* (1931) de Virginia Woolf, *Collected stories* de Katherine Mansfield (1980), *Selected poems and letters of Emily Dickinson* (1959), apenas para citar algumas, explicitam a proximidade e a identificação criativa/intelectual de Cesar com outras escritoras mulheres que haviam encontrado estratégias de convivência social e cultural para marcar seus nomes junto aos demais escritores da sua época.

Retornando ao conteúdo da crítica-colagem “Literatura e Mulher”, cada uma das partes numeradas é explicada ou referenciada por Ana Cesar ao final do texto. Ao invés de omitir a origem do trecho “copiado”, como de costume na produção, a escritora explicita de quem é a autoria de cada passagem. Contudo, o fato de o ensaio se configurar como uma ficção, dada a presença da entrevista fictícia com Sylvia, coloca também a dúvida como parte do pacto de leitura. Esquemáticamente, seguindo as pistas dadas e o conteúdo do ensaio, percebemos que Ana Cesar constrói as discussões sobre a literatura e o feminino da seguinte maneira:

I – O primeiro momento do texto retoma a publicação “Poesia feminina e poesia masculina” de Roger Bastide (1898 – 1974) publicado em *O Jornal* em 29 de dezembro de 1949 e republicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* em 21 de fevereiro de 1970. No seu ensaio, Bastide questiona a diferença entre o que seria “poesia masculina” e “poesia feminina”, a partir da análise de livros das mesmas escritoras cujas

⁵⁴ O trabalho de Ana Cristina Cesar sobre o conto de Katherine Mansfield gerou observações muito positivas dos professores que o avaliaram com distinção. O examinador Timothy Webb, professor da Universidade de York, sinalizou que o trabalho, no conjunto, era excelente: “denota profundidade de pensamento, correção e sensibilidade.” (WEBB *apud* CESAR, 1999b, p. 362). O professor Arthur Terry, vinculado à Essex, também teceu elogios em correspondência direcionada para a escritora: “Há muito tempo não conferíamos o grau de Distinção para os alunos do Curso de Tradução. Você realmente mereceu essa qualificação! Estou acrescentando a esta carta uma cópia do relatório do examinador externo que deve interessá-la. Como você verá, ele faz algumas sugestões para o aperfeiçoamento da tradução; na realidade, nunca o vi tão entusiasmado com um trabalho como o seu, Ana.” (TERRY *apud* CESAR, 1999b, p. 358).

obras Cesar aborda: *Mar absoluto* (1942) de Cecília Meireles e *A face lívida* (1945) de Henriqueta Lisboa. No início de sua crítica, então, ela resgata a fala inicial de Bastide:

– Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina? E no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o desejo de se fazer amar pelos leitores? Poder-se-ia dizer que o homem é mais intelectual ou então se aprofunda mais? Será preciso ligar o sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino? Poder-se-ia dizer que o apego ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher? (BASTIDE *apud* CESAR, 1999b, p. 224)

II – A partir das questões levantadas por Bastide, Cesar propõe, com ironia, realizar uma enquete, “tipo globo repórter” (CESAR, 1999b, p. 224), que lance perguntas como: “o que é poesia”, “o que é mulher”, “o que é mulher fazendo poesia”, “fala de quê” (CESAR, 1999b, p. 224). Para Cesar, ao objeto em questão são atribuídas características baseadas no senso comum sobre o poético e o feminino: imagens da natureza e de coisas belas: “Perfume, pérola, flor, madrugada, mar, estrela, orvalho, pólen, coração. Tépido, macio, sensível. [...] Mulher é inatingível e sensual ao mesmo tempo. Carne e luz. Poesia também.” (CESAR, 1999b, p. 225).

A fim de diagnosticar o quê, no contexto social, configura-se como o poético e o feminino, a escritora analisa os prefácios dos livros analisados, destacando a forma como eles percorrem colocações comuns da dicção e dos temas em torno do que é esperado de um texto de uma mulher: “A apreciação erudita da poesia destas duas mulheres se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e o feminino.” (CESAR, 1999b, p. 225).

Continuando a enquete sobre o feminino, mas no campo da crítica erudita sobre as duas escritoras, Cesar traz outros trechos que comprovam que a crítica especializada em literatura demonstra não superar a atitude comum sobre a recepção da escrita de mulheres, que percebe características como a nobreza e a delicadeza algo próprio do feminino. Então, como diagnóstico, inclui, na sua montagem, três trechos de diferentes críticas de especialistas em literatura que foram agrupados na edição *Obra poética de Cecília Meireles* (1958).

III – A primeira passagem destacada é “Um caso de poesia absoluta” de Cunha Leão, inicialmente publicado na *Folha do Norte de Belém* em 1949, que descreve a poesia

de Meireles, em resumo, como aquela dotada de “delicadeza”, “encantamento”, “sensualidade” e “sedução”:

– Tudo resvala, flui e anda nesta poesia. Em tudo isto é de feminina delicadeza, a florando as coisas, os seres, com dedos fugidios, tocando-os de encantamento. Já aí começa a fugir. Esses dedos não agarram; intuem para logo transfigurar. As mãos a que pertencem são de fada. A sensualidade volatiza-se ou afunda-se em golfos de afetividade tão arguta e dilatada que leva à intelecção do mundo. Como os ouvidos de cego que chegam a substituir a vista, o sentimento de Cecília Meireles ganha olhos que ultrapassam os fenômenos até as essências. (CUNHA *apud* CESAR, 1999b, p. 226)

Ao expor tal passagem do texto crítico de Cunha, a escritora exemplifica a forma como a crítica usualmente se refere à Meireles, dando-lhe predicados de uma escrita que remete à natureza, “a florando”. Cesar torna evidente que a noção de “encantamento” produzido pela obra, conforme descrito por Cunha a partir de enunciados como “mãos de fada” e “sensualidade”, são mais usuais no campo da crítica ao se tratar de textos escritos por mulheres.

IV – Da mesma forma, o segundo trecho advém de uma análise de Menotti del Picchia, sobre *Vaga Música* (1942), na qual atribui um sentido de “inatingível, inefável, profundo” ao feminino de Meireles, que Cesar destaca como aquilo que está ligado a um ideário tradicional a respeito da mulher na literatura: “Cecília levita, como um puro espírito... Por isso ela se move, “viaja”, sonha com navios, com nuvens, com coisas errantes e etéreas, móveis e espectrais, transformando em pura poesia essa caminhada.” (PICCHIA *apud* CESAR, 1999b, p. 226).

V – A terceira parte destacada é o final do artigo “Canções de Cecília Meireles”, escrito por José Paulo Moreira da Fonseca, que também vê a construção de uma “delicadeza”, através das canções da poeta:

– Terminemos frisando mais uma das excepcionalidades de CM. – a construção, retifiquemos, a composição de uma poesia densamente feminina, não apenas a poesia feita por alguém que é mulher, mas obra de mulher, de um sem-número de perspectivas sobre as coisas que os homens não teriam, poesia na qual uma das grandes forças é a delicadeza, e delicadeza de poeta, que transfigura a vida em canto... (FONSECA *apud* CESAR, 1999b, p. 226)

VI – Depois de apresentar o exemplo da percepção de três críticos homens sobre a obra de Cecília Meireles, evidenciando a similaridade do tratamento crítico dado

à poeta, Cesar retorna para o artigo de Roger Bastide, sobrelevando, na íntegra, três parágrafos e algumas provocações que o sociólogo francês realiza sobre a obra de Henriqueta e de Meireles. Para Bastide, os elementos comuns entre as duas escritoras existem devido ao acaso. Como exemplo, o mar que “se torna a imagem de um sentimento, de uma experiência psíquica” (BASTIDE *apud* CESAR, 1999b, p. 227) pode ser também encontrado em romances desde Kafka a Camus, por isto este não pode ser visto como um elemento puramente feminino: “Isto 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 da época” (BASTIDE *apud* CESAR, 1999b, p. 227).

A distinção entre o masculino e o feminino, portanto, pelas palavras de Bastide, que são amplificadas por Ana Cristina Cesar, passa pelo cultural e pelo social. Ao citá-lo nessa discussão tão corriqueira ao campo literário, ela destaca a hipótese do próprio Roger Bastide, na qual a definição de uma poesia feminina se dá nos jogos e com as armas de uma sociedade patriarcal:

No fundo, a idéia de procurar uma poesia feminina é uma idéia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças físicas. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer. (BASTIDE *apud* CESAR, 1999b, p. 227)

Em 1983, na palestra ministrada para alunos da PUC no curso *Literatura de mulheres no Brasil*, organizada pela professora Beatriz Rezende, Ana Cristina Cesar discorre sobre o assunto da “escrita feminina”, alinhando a sua fala ao pensamento de Roger Bastide. Ela expõe uma aversão à rotulação do que seria “feminino” na produção literária: “Essa relação é muito esquisita, entre o sexo do autor e um tipo de escritura. É muito complicada essa relação. Há autores do sexo masculino que teriam um texto feminino. Então você tem que redefinir o que é isso.” (CESAR, 1999b, p. 268). Ao se aproximar da discussão sobre o “feminino” e o “masculino”, a escritora relembra os pensamentos elaborados sobre a obra de Meireles, que tendem a relacionar o feminino ao estilo das cenas construídas em suas poesias:

[...] você pode identificar, na história da literatura, mulheres que falam igual aos homens. Isso não é uma regra geral nem se aplica de uma maneira rígida. E você, de repente, pode pegar Cecília Meireles, que é uma poeta que escreve dentro duma perspectiva do que se poderia esperar

que fosse o feminino. O feminino é o etéreo, é o leve, é o cristalino, é o diáfano, é o que fala de coisas muito leves da natureza, nuvens e riachos, alguma coisa que não "toca" direito. Eu acho que a Cecília Meireles exemplifica um senso comum que a gente tem em relação ao feminino. Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento que isso. (CESAR, 1999b, p. 269)

VII – A sétima parte do ensaio apresenta a entrevista ficcional com esta que seria uma espécie de “heterônimo” de Ana Cristina Cesar, Sylvia Riverrun, professora da Universidade do Texas, suposta especialista em literatura brasileira, militante feminista. Heterônimo porque é uma autora fictícia que assume uma personalidade com opiniões e sentidos próprios: uma convidada especial, como destaca Maria Lucia de Barros Camargo, na tese *Atrás dos olhos pardos*.

Para Camargo, Sylvia Riverrun se impõe como uma “sutil ficção” (CAMARGO, 2003, p. 70), uma das máscaras de Ana Cristina que transporta o ensaio para outra dimensão: “impregnado pela invenção, pela criação, não apenas tematiza e corrói o ensaio como forma, como gênero, mas também as relações entre ficção e realidade, entre arte e a vida” (CAMARGO, 2003, p. 70). Uma das primeiras a identificar esta máscara de Ana Cesar, Maria Lúcia afirma que Riverrun age como um contraponto complementar à fala de Bastide:

Ambos detêm a autoridade acadêmica legitimadora do discurso crítico. Ambos participam desta festa com uma fala respeitada. Ambos, na mesma instância, fazem a mesma pergunta inicial: “haverá literatura feminina, distinta, em sua natureza, da literatura masculina? Se Bastide é explícito em sua resposta – tem certeza do não – Riverrun se permite a dúvida e busca saídas. Eis uma grande diferença! (CAMARGO, 2003, p. 70)

A fala desta, que, segundo Camargo, age como “alter-ego” de Ana Cristina, transpõe a dúvida e a busca por saídas. Riverrun abraça alguns “chavões acadêmicos” para tratar da obra de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Traz na sua fala uma mistura com a língua francesa, comumente elevada no meio literário e acadêmico, o que confere ao texto um tom de deboche: “Considerá-las poetisas e fazer crítica literária *tout court*⁵⁵ pode ser até machista. Condescendente. Não adianta, as mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta.” (CESAR, 1999b, p. 227).

O que é priorizado nos comentários da professora abarca o protagonismo que Meireles e Lisboa assumiram no campo literário, apresentando uma visão dúbia da marca

⁵⁵ Um termo que significa, em tradução nossa, “nada acrescentar”.

feminina que ambas deixam “sem no entanto jamais se colocarem como mulheres” (CESAR,1999b, p. 228). Sylvia Riverrun defende que ambas marcaram não a presença de mulher, mas a dicção que se deve ter quando se escreve “femininamente”: “a nobreza e o lirismo e o pudor que devem caracterizar a escrita de mulher. É claro que há homens que também fazem poesia assim. O próprio Drummond acabou se nobilitando para não mais voltar.” (CESAR,1999b, p. 228). Riverrun, nesta sua primeira intervenção, conclui que, de forma geral, a leitura da crítica “feminiza” (feminino + minimiza/diminui) a produção feminina.

VIII – Na oitava parte de seu texto-colagem, há uma quebra súbita, com a transcrição de um trecho de *A hora da Estrela* de Clarice Lispector, que aparece meio sem explicação, mas como contraponto sobre a escritora e o feminino. O trecho recupera o movimento inicial da obra de Clarice, que é narrada por Rodrigo S.M, o narrador-observador da história de Macabéa:

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (LISPECTOR, 1998, p. 13 – 14)

“Escritora mulher pode lacrimejar piegas”: assim, a ironia colocada por Clarice Lispector através do seu narrador masculino é lembrada no ensaio de Ana Cesar, como forma de destituir o consenso estabelecido de que o feminino passa necessariamente pelo delicado ou pelo “eu lírico” feminino.

IX – A nona parte do texto, especificamente, traz uma passagem em francês que a escritora identifica como sendo de um panfleto do *Institut d’Action Cuturelle* de Genebra. A instituição existe. Contudo, diante das modulações ficcionais emaranhadas no ensaio, colocamos em dúvida a origem da citação, que, no reverso do que se apresenta, poderia também ser mais uma das criações de Ana Cristina Cesar, dado o teor e o conteúdo com a linguagem tipicamente poética e pouco institucional: “*Étrange occupation que celle à laquelle nous allons nous attacher ici: dépoétiser. Supprimer la magie évoquée par cette faulté qu’on appelle aussi (aussi trompeur que les autres) et dont sixième sens hommes parlent avec un sourire attendri et condescendent.*” (CESAR,1999b, p. 229). Em livre tradução: “*Es-tranha ocupação que iremos juntar aqui: despoetizar. Retirar a magia evocada por esta*

falha que também é chamada (tão enganosa quanto as outras) e cujo sexto sentido homens falam com um sorriso afetuoso e condescendente”.

X – O décimo tópico, que apresenta uma dicção diferente das anteriores, com uma voz mais próxima daquela presente em outras críticas de Ana Cesar, não abraça nenhum dos personagens anteriores, mas parte da fala de Riverrun sobre Drummond, para abordar a irmandade do poeta mineiro junto ao universo que seria tradicionalmente lido como “feminino”: “E por falar em Drummond: que alter-ego” (CESAR,1999b, p. 229), informando que Henriqueta Lisboa faz uma “Saudação à Drummond” em forma de poesia em *Miradouro*, destacada abaixo:

Eu te saúdo Irmão Maior
pelo que tens sido e serás
dentro do tempo espaço afora
e além da vida: luminar
homem simples da terra
aprisionado no íntimo
para libertador de pássaros
e agenciador de símbolos.
[...]
Saúdo-te com sete rosas
em botão as mais puras
colhidas de madrugada
antes do sol em suas pétalas
por teu sétimo aniversário
outrora
de menino poeta. (LISBOA, 1976, p. 71)

Neste poema, Ana Cristina Cesar percebe um movimento muito feminino, cujo efeito desemboca na anulação de conflitos, “de adorar o irmão que faz a poesia que gostaríamos de fazer, ou de ler nela aquilo que lemos em nós” (CESAR,1999b, p. 229). A escritora também ressalta a influência do poeta mineiro em obras de várias poetisas, incluindo-se na formulação em primeira pessoa: “Todas nós fizemos poemas à Carlos Drummond de Andrade” (CESAR,1999b, p. 229 - 230), afirma, destacando, em seguida, trechos dos versos de Adélia Prado, “Todos fazem um poema à Carlos Drummond de Andrade”, do livro de estreia da poeta, *Bagagem* (1976):

Enquanto punha o vestido azul com margaridas amarelas
e esticava os cabelos para trás, a mulher falou alto: Inveja
é isto, eu tenho inveja de Carlos Drummond de Andrade,
apesar de nossas extraordinárias semelhanças.
E decifrou o incômodo do seu existir junto com o... (...)
Um dia fizemos um verso tão perfeito

que as pessoas começaram a rir. No entanto persiste,
 a partir de mim, a raiva insopitada
 quando citam seu nome, lhe dedicam poemas.
 Desta maneira prezo meu caderno de versos,
 que é uma pergunta só, nem ao menos original;
 "Por que não nasci eu um simples vagalume?"
 Só à ponta de fina faca, o quisto da minha inveja,
 como aos mamões maduros se tiram os olhos podres.
 Eu sou o poeta? Eu sou?
 Qualquer resposta verdadeira
 e poderei amá-lo. (PRADO *apud* CESAR, 1999b, p. 230)

A poeta mineira, que abre *Bagagem* com a formulação "Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável. / Eu sou." (PRADO, 1976, p. 9), referenciando também Drummond, é notada por Ana Cristina Cesar como uma escritora que apresenta uma produção poética em que elabora uma imagem alternativa de mulher. Segundo o ensaio, "Adélia supera a feminização do universo imagético pela feminização temática. Ser mulher é tema e motivo de sua produção, que passará com artifícios narrativos pela incontornável inveja ao Irmão." (CESAR, 1999b, p. 230).

XI – A última parte numerada do texto traz mais um trecho de *A Hora da Estrela*, no qual o narrador afirma que, como todo escritor, ele tem "a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais?" (LISPECTOR, 1998, p. 14 – 15). Isso reverbera em reflexões sobre como as palavras têm peso e realizam ações na medida em que são parte da ação do texto.

A "errata", que encerra o ensaio, retoma a opinião do heterônimo Sylvia Riverrun, que deseja acrescentar um adendo à entrevista fictícia "realizada" dois anos antes. O que ela apresenta no encerramento, retoma e debate alguns pontos anteriores do ensaio. Para Riverrun, a discussão sobre a poesia de mulher, embora obsoleta, faz com que a nova produção e o feminismo dêem as mãos: "propondo-se a despoetizar, a desmontar o código marcado de feminino e de poético" (CESAR, 1999b, p. 231).

A professora refere-se à nova poética, na qual se encontra Isabel Câmara, que abre o ensaio, como aquela que "inverteu os pressupostos bem comportados da linhagem feminina e fez da inversão a sua bandeira. Mulher não lacrimeja piegas: conta aos brados que masturbou-se ontem na cama, e desafiante, e faiscante, e de perna aberta." (CESAR, 1999b, p. 231), rememorando a passagem de Clarice Lispector e a sua própria produção poética, em que apresenta cenas de contato direto com o corpo e com o prazer.

Em contrapartida, a errata aponta que a produção de mulher, mesmo com estas inversões, ainda se encontra em uma situação problemática, pois recorta igualmente: “o exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura. É aí na beira dessa virada que se deve reconhecer a ‘verdadeira postura de mulher’.” (CESAR, 1999b, p. 231).

As várias postulações de Ana Cristina Cesar em *Literatura e mulher* nos soam familiares quando refletimos sobre a sua produção poética. Não podemos afirmar que a literatura de Cesar se impõe de forma “tipicamente feminina”, se compararmos, por exemplo, à poética de Cecília e a forma como ela é revisada pela crítica especializada. Contudo, notamos nuances do feminino como tema e motivo recorrente na sua escrita.

“Arpejos”, “Simulacro de uma solidão” e “Jornal Íntimo”, já analisados anteriormente no capítulo “Tudo pode ser matéria de poesia”, rememoram o tema do feminino, retratando a intimidade, a “masturbação na cama faiscante de perna aberta”, à qual Riverrun se refere. Podemos afirmar que Ana Cristina Cesar inclui as políticas e as máscaras do feminino na força-motriz de muitas de suas formulações. “Samba-canção”, famoso texto de *A teus pés*, por exemplo, traz no seu centro, com deboche e afronte, os lugares frequentemente associados socialmente ao feminino.

Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone – taí,
eu fiz tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhando na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica
e um dia emburrei-me,
vali-me de medidas
(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... (CESAR, 1993, p. 46)

Este poema, que começa com a noção de perda e de permuta com o Outro, cita diretamente a marchinha de carnaval "Ta-hí", também conhecida como "Pra Você Gostar de Mim", escrita por Joubert de Carvalho (1900 – 1977) e gravada por Carmen Miranda nos anos 1930: "taí / eu fiz tudo pra você gostar". Depois disto, Cesar encena várias espécies de acusações que são direcionadas às figuras femininas: "vulgar", "bruxa" e "fera". O risinho modernista, debochando do meio literário, desemboca em outros predicados mais ligados à linguagem corrente na cena gay: "malandra", "bicha", "bem viada", "vândala", "maquiavélica".

Descrevendo uma quebra que advém de um "emburramento" e de um cansaço com as trocas, o poema caminha de modo mais melancólico até o final. Desconhecendo a si e ao seu meio, entre a vergonha rubra da exposição, a palidez de existir e a cor de rosa imposta, ela conclui "Samba-canção" afirmando estas tantas faces socialmente exigidas da mulher: "tantas, tantas fiz". Prevalece, no texto, não uma linguagem feminina, mas facetas que remetem ao lugar social ocupado pelas escritoras mulheres.

Erica Martinelli Munhoz, na dissertação *As luvas, as lâminas, o estilete de sua arte: intertextualidade e leitura feminina em Ana Cristina Cesar* (Unicamp, 2017), discute os impasses acerca do feminino na obra de Ana Cristina Cesar, mapeando a questão. A partir da leitura do ensaio *Literatura e Mulher*, Munhoz percebe na poesia de Cesar a contradição, os lados inversos, que agem performativamente no acontecimento de cada leitura:

Os temas que Ana Cristina discutia no ensaio *Literatura de mulher: essa palavra de luxo* aparecem em sua poesia retomando performativamente a ideia de dois lados de uma moeda, presente no ensaio: nenhuma das caracterizações da poesia feminina será suficiente para libertar a figura da mulher da impossibilidade de afirmação. Aqui a estratégia retórica é diferente do momento em que o leitor não pode escolher nem uma nem outra, mas não se vai muito além, na medida em que o que se sublinha é o disfarce: a ideia de não ser o que se parece, de identidade velada. (MUNHOZ, 2017, p. 77)

Estas máscaras e vozes apontadas por Munhoz em Cesar se contradizem entre si, adentram, em alguma medida, nos vários lugares que o feminino assume na literatura. Em outros dois textos de *A teus pés*, "Noite carioca" e "Cartilha da cura" são identificadas formulações abertas e também contraditórias para se tratar do feminino: "Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo." (CESAR, 1993, p.

13); “As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios.” (CESAR, 1993, p. 17).

Estas duas formulações poéticas, embora próximas, reverberam de diferentes formas. Enquanto a primeira apresenta o contra fluxo e o paradoxo de uma mulher que ao mesmo tempo que é discreta, não esconde nenhum segredo, a segunda, ao invés de situar as mulheres e as crianças como aquelas que primeiro deveriam ser salvas em caso de naufrágio, as coloca como aquelas que menos provocam danos e guerras. Muito diferente do efeito de leitura causado por “Samba-canção”, na qual a mulher assume tantas facetas, ecoando a sua constante necessidade de ser outra.

No exercício poético, notamos que Ana Cristina Cesar tem valores que oscilam: ela não se apega à escrita que fecha, mas que abre questões. Quando se coloca na poesia, Ana Cristina Cesar pensa o discurso da intimidade na prática, e joga com a curiosidade do leitor, movimentando os lugares que são definidos socialmente para as mulheres.

Retornando à abordagem sobre a produção crítica, “Riocorrente, depois de Eva e Adão”, ensaio que circulou em 1982 no caderno *Folhetim da Folha de São Paulo*, como anteriormente ressaltado, é uma publicação complementar à “Literatura e mulher: esta palavra de luxo”. Maria Lucia de Barros Camargo designa “Riocorrente” como um texto que se inscreve sobre o primeiro, “como um palimpsesto” (CAMARGO, 2013, p. 78), ou seja, um “aproveitamento” da escrita anterior. Além de partirem de um mesmo ponto: “haverá uma poesia feminina, por natureza, distinta da poesia masculina?” (CESAR, 1982a, p. 4), o texto retoma personagens, ações e citações da primeira produção.

“Riocorrente” divide-se em dez partes numeradas, sempre seguida por subtítulos que têm alguma relação com a formulação que está por vir. O deboche e o embate figuram mais uma vez quando Ana Cristina Cesar se propõe a tratar de escrita feminina publicamente, neste ensaio que, segundo Camargo, “está inscrito numa dicção mais convencional, mais próxima da esperada num texto-crítico-ensaístico, embora ‘corrompida’ pelo tom coloquial e até confessional, e pelo uso ostensivo da primeira pessoa” (CAMARGO, 2013, p. 78). A construção do ensaio se dá novamente pela via da colagem e da multiplicidade de vozes outras que são acionadas no texto.

“Ângela virou homem?” é a pergunta irônica que abre o primeiro tópico do texto, cujo efeito de deboche ganha destaque no exercício da escritora de pensar em que consistem as diferenças de uma poesia tipicamente feminina de uma masculina. O ensaio

traz as impressões de Ana Cristina Cesar sobre a prosa poética de Ângela Melim, escritora sua contemporânea.

A relação entre Cesar e Melim foi amplamente explorada no campo da crítica acadêmica⁵⁶, dado o fato de que além de manterem uma correspondência pessoal e literária, as escritoras compunham a mesma cena cultural carioca da década de 1970. Ângela Melim, inclusive, era a proprietária da livraria *Noa Noa*, que funcionou em Copacabana nos fins de 1970, na qual livros marginais, incluindo os de Ana Cristina Cesar, eram lançados e vendidos⁵⁷. No artigo “Conversa entre senhoras: Ana Cristina Cesar e Ângela Melim” Juliana Carvalho de Araújo destaca algumas facetas desta interlocução que se dá entre as duas no plano poético e cultural da época:

Ângela Melim e Ana C. se conheceram na década de 70, quando Ângela tinha uma livraria onde os poetas marginais se reuniam. Elas tinham uma relação bastante estreita, tanto no que tange à escrita, temas, e até mesmo um certo grau de intimidade – elas rascunhavam a ideia de escreverem um livro em parceria. Ana gostava tanto da poesia de Ângela que dialogava com ela, inserindo versos inteiros em seus poemas. (ARAÚJO, 2011, p. 303)

Além das referências em suas poesias, outra confirmação desta relação estreita é o fato de Ana Cristina Cesar ter incluído Ângela Melim no “Índice Onomástico” que acompanha *A teus pés*. Além disso, Cesar foi uma das escritoras a assinar *O outro lado do retrato*, manuscrito em circulação de Melim, publicado em 1982⁵⁸. Na publicação da *Folha*, a subjetividade da escritora entra em evidência quando ela descreve o “fascínio”, a sensação e o sentido, provocados pelo contato com a leitura das obras de Ângela: *Das tripas coração* (1978, de prosas breves e poemas), *As mulheres gostam muito* (1979, prosas muito orais,) e *Os caminhos do conhecer* (1981, um livro inteiro de prosas).

Por apresentar uma dicção muito distinta do que a crítica costuma relacionar com uma “escrita de mulher” – conforme discutimos previamente na leitura do texto crítico “Literatura e Mulher, essa palavra de luxo” – é que Ana Cesar lança a pergunta inicial:

⁵⁶ Vide os artigos: “Conversa entre senhoras: Ana Cristina Cesar e Ângela Melim” (2011), de Juliana Carvalho de Araújo, publicado na RevLet e “Caminhos e des-caminhos da subjetividade: a poesia contemporânea escrita por mulheres” (1992), de Maria Lucia de Barros de Camargo, disponível na revista *Travessias*. O livro da coleção Ciranda da Poesia, *Ângela Melim por Ana Chiara* (2011), também traz informações e análise comparativas entre as duas escritoras.

⁵⁷ A produção audiovisual *Pílulas da Feira Literária de Paraty*, de 2016, traz um pequeno depoimento de Ângela Melim sobre a interlocução entre as duas, disponível em: <https://youtu.be/C2ibhFQsMIM>. Acesso em: 10 jan. 2021.

⁵⁸ Manuscrito disponibilizado parcialmente no livro *Ângela Melim por Ana Chiara* (2011, p. 89 – 97).

“Que esquisito, penso. E ainda sob o susto inicial me ocorre uma indagação meio terrível. Tenho medo da mão pesada, da grossura da minha pergunta, mas não posso mentir, ela diz assim: Angela virou homem?” (CESAR, 1982a, p. 4).

“Linhas cruzadas”, segundo ponto da crítica, traz na sua inscrição o tom coloquial e confessional, com o uso marcante da primeira pessoa. Ana Cesar admite que a pergunta inicial é desajeitada, mas se revela como uma leitora de Melim, obra que lhe provoca diversas sensações. Ana destaca a sensação de que a obra desenrola uma conversa íntima com o interlocutor e, também, percebe as quebras e interrupções presentes na poética. Cesar avalia, então, o seu próprio cruzamento, enquanto leitora, no contato com a produção de Ângela.

Acessando a produção poética de Ana Cesar em *A teus pés*, identificamos que o livro intitulado *Os caminhos do conhecer* (1981), de Melim, é referenciado em duas diferentes passagens: a primeira no texto “Marfim” e a segunda na parte II de “Duas antigas”: “Você já amou alguém verdadeiramente? Os limites do romance realista. Os caminhos do conhecer. A imitação da rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada” (CESAR, 1993, p. 4); “Fiz misérias nos caminhos do conhecer. Mas hoje estou doente de tanta estupidez porque espero ardentemente que alguma coisa... divina aconteça”. (CESAR, 1993, p. 28). E em uma das criações de *Cenas de abril*, “16 de junho”⁵⁹, mais do que a obra de Ângela, Cesar faz referência direta àquilo que será desenvolvido em seu ensaio: “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: *a woman left lonely*.” (CESAR, 1993, p. 72).

Retomando o texto crítico de Cesar sobre Ângela, no tópico “Questão pendente”, a escritora continua a discutir a pergunta inicial “Ângela virou homem?” a partir das suas leituras. Ao abordar *Das tripas coração* e *As mulheres gostam muito*, Cesar confessa que lhe “batia sempre a sensação nítida de estar lendo ‘livro de mulher’. Ou para ser mais precisa: ‘eu lia feminino esses livros, seus poemas, e essas prosas em que acabava mandando o feminino’.” (CESAR, 1982a, p. 4). Ela relata que os textos de Ângela nas duas obras iam se impondo como femininos, pelas seguintes operações coexistentes:

[...] na adoção de um ponto de vista de mulher; no interesse por certos caprichos, cheiros, gestos nos anéis, lavandas, véus pretos pelas mãos e pernas, na irrupção cada vez mais constante do ser mulher como tema e motivo de texto; mas sobretudo nesse tom íntimo, nessa sintaxe infantil,

⁵⁹ Existem dois textos com este mesmo título em *Cenas de abril*. Trata-se, neste caso, do primeiro.

meio segregada, meio caprichosa na sua indisciplina... (CESAR, 1982a, p. 4).

Já diante do livro *Os caminhos do conhecer*, a escritora destaca “suas primeiras páginas disciplinadas, sóbrias, monocordes, em descritiva terceira pessoa, a imagem da gravata impôs-se com a impertinência de um lugar-comum” (CESAR, 1982a, p. 4). Neste texto, ela identifica um tom masculino e, como forma de justificar a pergunta, Ana compara, nas duas leituras, as características da linguagem das diferentes obras.

No quarto tópico do ensaio “Abandonemo-nos ao prazer”, Ana Cesar se afasta das análises em torno da produção de Melim, voltando-se para comentar o ensaio “Literatura e Mulher: essa palavra de luxo”. A escritora relembra a contradição própria ao tema, a partir de diversas visões que se contrapõem sobre o que seria literatura feminina. Confessa que na ocasião que publicou o ensaio, alguém lhe pedira uma resenha sobre as antologias de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa editadas pela Nova Fronteira e que “quando recebeu os dois livros, não deixou de pensar que estava recebendo [um convite] para um chá de duas senhoras” (CESAR, 1982a, p. 4). A resenha se transformou na colagem publicada no Almanaque. Cesar relembra, nesta parte, como Bastide se posiciona em relação às duas escritoras: “diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu: abandonemo-nos ao prazer” (BASTIDE *apud* CESAR, 1982a, p. 4).

“Diferença alguma”, novo tópico do texto de Ana, complementa a questão inicialmente desenvolvida na parte anterior, no sentido em que, da mesma forma que afirma esta indiferença entre a produção masculina e feminina, questiona: “Escrita de mulher: uma charada sem resposta? / Só as perguntas são possíveis?” (CESAR, 1982a, p. 4). Sabendo-se que o feminino, a partir da sua própria análise, foi, no senso comum, vinculado à uma ideia de delicadeza, ela impõe outra pergunta: “Seria possível mexer com “literatura de mulher” (seja lá o que isso for) sem ocupar o lugar do feminismo nem cair na confusa ideologia do eterno feminino?” (CESAR, 1982a, p. 4).

O “chá de senhoras”, como referido por Ana, aparece em sua escrita representado no poema “Conversa de senhoras”, publicado em *A teus pés*. São vários decretos aleatórios que chamam a atenção por dar novos formatos àquilo que seria assunto e dicção de mulher. “Esse assunto de mulher já terminou” (CESAR, 1993, p. 19) e “escritor não existe mais” (CESAR, 1993, p. 19) são duas das formulações que podem traduzir uma visão de descrença, de abandono e até de niilismo.

O deboche e o uso do humor para tratar do feminino são recorrentes na criação de Ana Cesar, como uma brincadeira poética cáustica e irônica, que joga e brinca com o leitor. "Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares", de *Cenas de abril*, é um dos textos que pela dubiedade na qual se constrói, e pelas sensações que apresenta, denuncia as relações entre homem e mulher com inovação e humor.

Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha.
Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá.
Caso ele me cheirasse... Ai que enjoão me dá o açúcar do desejo. (CESAR, 1993, p. 63)

Centrado no corpo e em práticas de asseio ligadas ao contato entre duas pessoas, como "lavar sovaco e pés" (prática tipicamente feminina?) e em um desfecho que coloca o desejo pelo sujeito masculino, personificado em Augusto, como uma sensação "enjoativa", talvez pelo tédio do ritual que envolve as relações amorosas, a poeta cria um tom de deboche ao abordar o ritual de "preparação do amor". Outra produção curiosa que utiliza o humor para questionar o feminino está em *A teus pés*:

ela quis
queria me matar
quererá ainda, querida? (CESAR, 1993, p.32)

O eu lírico de sexo indefinido (voz masculina ou feminina?) mobiliza vários tempos: pretérito perfeito (ela quis), com o pretérito imperfeito (queria) e com o futuro do presente (quererá). Ela (ou ele) zomba da vontade da outra pessoa, que está no campo do insensato e da destruição. A interlocutora oponente é tratada ironicamente como "querida". Por outro lado, Cesar marca certas temáticas e mitos existentes sobre o feminino na sua poesia. "Enciclopédia", por exemplo, também se aproxima de descrições míticas que institucionalizam a visão diabólica na representação ocidental das mulheres.

No seu percurso criativo, Cesar se utiliza da ironia como um dos elementos essenciais para fazer e criar poesia: "Desde cedo, Ana C. entra no terreno da ironia e de suas contradições, desconfiando da sinceridade da pena do escritor e do cristalino das superfícies da linguagem" (ARAUJO, 2009, p. 132), como aponta Andre Luis de Araújo na tese *Eu existo pelo nome que te dei: Ana C. por Bernardo Carvalho*.

As últimas partes de seu texto crítico – "Frente ao texto", "Alguma forma", "Porção mulher" e "A louca presa no sótão" – voltam-se novamente para Sylvia Riverrun,

a persona fictícia que designamos como heterônimo de Ana Cristina Cesar. Ela faz um movimento de atualização do seu currículo e das suas opiniões contidas no texto anterior, momento em que a ficção da personagem e do texto anteriormente publicado começa e se revelar:

Era então que surgia a "brazilianista Sylvia Riverrun, da Universidade do Texas". Especialista em literatura de mulher, ex-militante feminista, ativa no movimento desde 1967, uma das fundadoras do "Marxist-Feminist Literature Collective", colaboradora da revista inglesa *Spare Rib*; plantonista eventual de "Rape Crisis Center", admiradora de Yoko Ono, Sylvia devorara, com sentimento de urgência no devido tempo, Betty Friedan, Germaine Greer, Shulamith Firestone, Kate Millet, Sheila Rowbotham, Ingrid Bengis e outras de sua geração, sem falar em Beauvoir e Mead. Na época do seu divórcio, tinha lido e anotado textos do gênero de "*The political economy of women's liberation*" e "*The limits of masculinity*". Ela mesma não sabe dizer com precisão como e quando se deu o seu afastamento da militância. (CESAR, 1982a, p. 4)

Segundo Maria Lucia Barros de Camargo, "esse trecho do 'currículo' exemplifica o tratamento dado à personagem: retrato verossímil. No entanto, tal 'ficção realista', dentro do ensaio, faz surgir a sutil ironia, o humor muito fino de quem desafia o leitor." (CAMARGO, 2013 p. 74). A presença desta *persona*, para Camargo, pode despertar a interpretação de que as posições atribuídas à Riverrun podem representar as posições de Ana Cristina Cesar.

A escritora, então, avalia: "Sylvia estava limpando terreno. Falava de duas damas da poesia brasileira. No mais, 'elas escrevem como mulheres' era, e sempre será, uma frase de interessante ambiguidade" (CESAR, 1982a, p. 5). Desta formulação, depreendemos a intenção da escritora, de "limpar terreno" frente à um debate acadêmico sobre produção feminina, tão carregado de senso comum à respeito de como se deveria ou não seguir um padrão de criação na literatura, para responder às expectativas de um tratamento crítico sobre as obras de escritoras

Ao citar alguns livros da biblioteca de Sylvia, como *The female imagination* (1975), de Patricia Ann Meyer Spacks, e *The madwoman in the Attic* (1979), de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, Cesar insere estes clássicos dos estudos feministas nos Estados Unidos na leitura da personagem que ela mesma inventou. Identificamos, assim, um interesse material da escritora nestas leituras, comprovado nas correspondências publicadas de Ana Cristina Cesar.

Camargo ainda aponta outros efeitos de sentido que estão implicados na presença de Riverrun: “a falsa atribuição corrói de algum modo a seriedade das posições e faz com que tudo que parece ser não ser, não o seja e vice-versa. O ensaio é ficção, mas não o é completamente. A ficção é ensaística, mas não de todo. Tudo fica nas margens” (CAMARGO, 2013 p. 74). Aqui podemos retomar a interlocução entre os textos críticos de Ana e os efeitos da sua poética: no poema “Samba-canção”, como vimos, a ideia de que uma mulher deve tornar-se sempre outra, em uma escrita na qual a outra é ela mesma.

A finalização do texto se dá em tom de confissão e, em segundo plano, impera a ironia. No décimo e último tópico, denominado “Para ler Karl Marx”, Cesar confessa um afastamento em relação à *persona* de Sylvia, sua outra:

Devo confessar que perdi Sylvia de vista. Houve entre nós um afastamento inexplicável, durante o qual cheguei a anotar, com ar de pouquinho: “Esse assunto de mulher já terminou”. Mas certo dia, num assomo de tranquilidade, escrevi qualquer coisa a respeito da dificuldade de se pensar nessa questão na terra dos modismos, ainda cravada na dependência. (CESAR, 1982a, p. 5)

A presença de Karl Marx no subtítulo, da mesma forma que se justifica pela aleatoriedade da colagem, também aciona o lugar de certos clássicos que tratam das relações de classe, mas não fazem uma leitura da estrutura sistemática na qual a divisão se dá não só no âmbito de classe, mas também no de gênero.

Quando discute “escrita de mulher”, Cesar fala de uma dependência cultural. Contudo, a sua intenção de resgatar o assunto aparece como proposta de “derrotar a diferença”, no texto literário. Ao sabor da dúvida, Ana Cristina Cesar encerra o ensaio:

[...] como fechar, convenientemente, o problema do feminino no texto literário – deslindando-o inclusive da palavra mulher? Onde ancorar esse conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na linguagem? Não volto por enquanto a Ângela Melim (com ou sem esta conversa toda, é preciso lê-la, editá-la, urgente), mas há pelo menos um círculo que se fecha no percurso que vai da minha pergunta inicial sobre Ângela, aquela que eu temia “grossa”, à pergunta final de Sylvia sobre Walter Benjamin, na nota 3, feita sem o menor temor: não é curioso que a primeira pergunta pareça menos conveniente que a última? A tempo: por onde andaré Sylvia (“riverrun, past Eve and Adam”...?) Tenho saudades. (CESAR, 1982a, p. 5)

Ana Cristina Cesar aponta para a incerteza como proposta de posição sobre “haverá literatura feminina, distinta, em sua natureza, da literatura masculina?”. A respeito da pergunta citada na nota 3, mais uma das ficções de Sylvia Riverrun, Cesar diz:

“Nesse ponto, com um brilho pouco anglo-saxão no olhar, creio que Sylvia perguntaria à queima-roupa, em francês: *‘Benjamin, était-il en vérité une femme?’*” (CESAR, 1982a, p. 5). Saudosa da presença do seu heterônimo no encerramento do texto, sua “eva”, a escritora debocha daqueles que valorizam o “debate da vez”, ao invés de potencializar, de fato, as mulheres frente ao mundo, estas que são frequentemente subjugadas, reduzidas e perdidas nas engrenagens do campo literário.

Em uma das suas últimas críticas publicadas no *Leia Livros*, em 1982, “Excesso inquietante”, Ana Cristina Cesar analisa *As Mulheres de Tejucopapo*, obra que introduziu a escritora Marilene Felinto no meio editorial. Cesar destaca que o livro abrange uma narrativa de retorno às origens, de São Paulo para Recife, construída na direção de um interlocutor, como uma carta imensa. Embora atormentada pela questão do feminino, a escritora anuncia a possibilidade de a obra se desembaraçar desse tormento por meio das opções de linguagem que realiza: “o mais interessante – e promissor – do texto está antes na superfície, no seu falar errante, solto, desarticulado, desnivelado.” (CESAR, 1982e, p5).

Ana Cristina Cesar vê a *trip* de Marilene Felinto como aquela que assume uma direção literária, influenciada também pela presença da uma língua estrangeira – o inglês – utilizada pela personagem principal do romance, Rízia, que diz no trecho destacado na crítica: “Inglês é um material estrangeiro que me fascina e me separa dessa proximidade toda de enviar uma carta de mim na língua de minhas pessoas, a minha língua. Não quero que saibam de mim assim tão proximamente.” (FELINTO *apud* CESAR, 1982e, p. 5). Sobre a qual Cesar reflete, também em correspondência: “É isso aí: literatura é de um material como que estrangeiro, que nos separa dessa proximidade do sentimento bruto, nos descola de nós e da língua das nossas pessoas.” (CESAR, 1982e, p5).

Ao ressaltar a força literária da obra de estreia de Marilene Felinto, Ana Cristina Cesar volta a recusar uma visão fechada sobre a dicção feminina, valorizando antes a escrita errante, solta, desnivelada, desarticulada, excessiva e inquietante, com a qual se propõe dialogar, recomendando a leitura no final do texto e enviando uma mensagem através da crítica para a escritora estreante, em português e inglês: “Vale conferir. Então, *so long, googbye and best wishes*” (CESAR, 1982e, p5), finalizando a crítica como se encerra uma correspondência. Demonstra, os melhores desejos direcionados para as escritoras que, assim como ela, estavam em estreia no meio editorial em 1982, ano do lançamento comercial de *A teus pés*.

Este debate da literatura escrita por mulher, visando pensar a relação tecida a nível de dicção, mas também de inserção nos meios literários, incluindo o editorial, é um dos focos principais das problematizações tecidas pela escritora em colaborações pontuais da década de 1980 para a *Veja*, *IstoÉ* e *Leia Livros*. Algo que apreendemos neste contato é que, para Ana Cesar, as obras escritas por mulheres não deveriam ser encapsuladas sob a etiqueta da “escrita feminina” e, muitas vezes, se são, atendem a demanda de um mercado que se movimenta em torno do rótulo. Acompanhamos a continuidade do debate nas críticas “Amizade colorida”⁶⁰ (*Leia Livros*, 1981), “Só para homens”⁶¹ (*Veja*, 1982), “Como um álbum de velhos retratos”⁶² (*IstoÉ*, 1982) e “Apaixonante”⁶³ (*Leia Livros*, 1982).

Um diferencial da crítica de Ana Cristina Cesar é que, em muitos momentos, ela qualifica um texto como problematizador do feminino, mesmo quando a autoria advém de algum homem. Quando ela fala em “dicção masculina” para se referir a uma determinada posição crítica, ou “dicção feminina” para falar da obra de Carlos Drummond de Andrade, há como efeito a destituição e o afronte de padrões de escrita abraçados pela crítica vigente.

“Só para homens”, por exemplo, comenta os lançamentos de *O homem e o amor* de Nancy Friday e *O que você ainda não sabe sobre a sexualidade masculina* de Barry McCarthy. Partindo de um título irônico, do qual pode-se deduzir o público que poderia vir a se interessar pelas duas publicações, ela questiona se “Os anos 80 assistirão à emergência definitiva do movimento de liberação dos homens?” (CESAR, 1981i, p. 104). Pensando a propósito da inserção de obras que abordam a sexualidade como aquelas que atendem a uma demanda de um mercado específico, a escritora percebe que os dois livros vêm da mesma maré de publicação do *The Hite report* (1976), pesquisa conduzida pela sexóloga e feminista americana Shere Hite, traduzida para o português pela própria Cesar.

Das obras tratadas, Cesar destaca que enquanto Friday apresenta confissões colhidas de cartas de fantasias sexuais enviadas a ela por 3000 homens, o livro de McCarthy funciona apenas como um manual com intenções pedagógicas de bom ajustamento sexual masculino. Comparando as duas obras, ela percebe mais força na proposta de Friday, mesmo com a presença daquilo que identifica como um tom pornográfico e de segredo, na estrutura. Enquanto o livro de McCarthy lhe soa como

⁶⁰ Crítica disponibilizada no Anexo M.

⁶¹ Crítica disponibilizada no Anexo H.

⁶² Crítica disponibilizada no Anexo N.

⁶³ Crítica disponibilizada no Anexo O.

paternalista e asceticamente informativo. No que lhe chega a partir do acesso às duas obras, Cesar formula: “os homens parecem desejar as mulheres mais do que estas os desejam” (CESAR, 1981i, p. 104), o que soa também irônico, transparecendo um desdém proposital à literatura voltada para a “liberação dos homens”, dando a entender que o público feminino tenha interesses mais emergenciais do que tratar de assuntos sexuais de homem.

“Como um álbum de velhos retratos”, texto publicado na *IstoÉ* em 1982, Ana discorre sobre a obra *A cristaleira invisível* (1982) da escritora Rachel Jardim, a partir da qual Ana Cristina Cesar volta a discutir o lugar comum da dicção feminina, observando, para isto, os aspectos da linguagem. Depois de apresentar o livro de crônicas e uma breve impressão sobre o caráter “suave” da obra – como em: “próximo de um gênero ameno, capaz de esboçar, sem muita dramaticidade ou insistência, um retrato familiar ou um caso que sugere uma suave lição de vida” (CESAR, 1982b, p. 11) –, Cesar lança uma pergunta: “escapa ainda a impressão de que estamos diante de uma literatura “tipicamente feminina”. Será?” (CESAR, 1982b, p. 11).

Perseguindo a pergunta fundadora de Roger Bastide, agora reformulada em “se haverá uma escrita feminina, por natureza, distinta da escrita masculina?”, e ciente da caracterização comum da crítica sobre as escritoras mulheres, que caem no confuso lugar do eterno feminino, Ana Cristina Cesar folheia este que classifica como um “antigo álbum de velho retratos” (CESAR, 1982b, p. 11), perseguindo sensações advindas do relato de Jardim. Contudo, perdura um desconforto nos dois últimos parágrafos do texto, quando Cesar destaca o lugar-comum da escrita feminina que emerge na narração:

uma escrita de sensibilidade e da evocação, extremamente delicada e cuidadosamente perfeita. Mãos macias, pegando leve, com requinte e gosto aristocrático. Algo transparente e fino como uma cristaleira, ou, mais ainda, algo de etéreo, superando essa transparência: invisível. (CESAR, 1982b, p. 11).

Os contos de *A cristaleira invisível* se desenvolvem, para Ana Cesar, dentro do clichê do que se espera de uma escrita sensível, supostamente feminina, evocando a pergunta: “é assim que se escreve como mulher?” (CESAR, 1982b, p. 11), para confrontar a própria noção de escrita feminina da qual parte Rachel Jardim, que organizara em 1978 a antologia de contos *Mulheres e mulheres*, a partir de uma noção bem comum sobre os gêneros masculinos e femininos no texto literário. Cesar resgata uma formulação que Jardim

apresenta nesta reunião de contos de escritoras: “se há mulheres que escrevem como homens, raríssimos homens conseguem escrever como mulheres” (JARDIM *apud* Cesar, 1982b, p. 11). Desta passagem, deduz e denuncia a visão antiquada em relação ao “enquadramento” do feminino no texto, ainda perseguido por algumas escritoras.

“*Amizade Colorida?*”, crítica sobre o livro *Fome de amor* (1981) da francesa Anaïs Nin (1903 – 1977), aborda o feminino a partir do relato da polêmica literária em torno do lançamento da obra, cuja maior inspiração na composição de um dos personagens teria sido a escritora Djuna Barnes⁶⁴ (1892 – 1982). O centro da crítica está, então, em apresentar as duas escritoras e o embate literário, uma vez que Barnes, como ressalta Cesar, não aceitou bem a utilização do seu nome como homenagem em uma das personagens de Nin, gerando, assim, uma situação de rivalidade e controvérsia: “Anaïs usou na sua primeira novela o nome de uma de suas descobertas, a extraordinária e misteriosa escritora Djuna Barnes, cuja prosa rigorosamente enlouquecida assombrou T. S. Eliot na década de 20.” (CESAR, 1981b, p. 41).

Na visão de Ana Cristina Cesar, Anaïs não escreve mal, mas a sua ficção escapa do que se chama literatura, para frequentar ambientes da psicologia profunda, preenchendo lacunas que pertenceriam ao leitor, derrapando em direção à lugares-comuns da escrita, o que fragiliza a estrutura aberta do livro. Além disso, percebe essa homenagem como mais que uma apropriação: “uma devoção apaixonada de Anaïs pelo talento literário mais radical que não era o seu.” (CESAR, 1981b, p. 41).

No desfecho do texto, Cesar destaca que “Anaïs sempre se referia a Djuna Barnes como representante de uma nova escrita “à feminina” e que sempre desejou trabalhar num espaço onde a feminilidade instituísse uma linhagem específica na literatura: “O problema da sua ficção não seria então uma excessiva intencionalidade desse desejo de puxar o fio da feminilidade?” (CESAR, 1981b, p. 41).

O que Cesar descortina é que a “bandeira” da “escrita feminina”, levantada a partir da possibilidade de uma produção modulada do feminino, tanto em sua estrutura, quanto na propaganda em torno da obra, existe, com frequência, para atender a uma

⁶⁴ Djuna Barnes tinha como livro mais notável *Nightwood* (1936), para muitos críticos um clássico *cult* de ficção lésbica e uma importante obra modernista, elogiada por outros autores do seu tempo, incluindo T. S. Eliot (1888 – 1965). A obra de Barnes foi um dos primeiros romances a retratar de modo explícito a homossexualidade entre mulheres, com um estilo de prosa gótica. Apresentava técnicas narrativas em diferentes formatos, como o exercício da metaficção.

demanda do mercado editorial. Como aponta em sua leitura de Anais Nin, ela sequer percebe aspectos literários fortes o suficiente para justificar a publicação.

“Apaixonante”, crítica difundida em 1982 no jornal *Leia Livros*, aborda o livro *Uma mulher inacabada* de Lilian Hellman (1905 – 1984), uma autobiografia de memórias, onde aparece uma desavença fundamental entre Hellman e Dashiell Hammet (1894 – 1961), também escritor, que foi seu marido por trinta anos. Através deles, Cesar evidencia o conflito entre o masculino e o feminino por um viés de posições sociais e de experiência política, enfocando a vivência da escritora ao lado da intelectualidade americana de esquerda das décadas de 1940 e 1950, a partir de conflitos pessoais narrados.

Hellman, segundo Cesar, descreve sua participação junto à política comunista como “informal, afetiva, errante, fragmentária, impaciente em relação à retórica política. E localiza nessa contradição o motivo de muito conflito entre os dois.” (CESAR, 1982d, p. 3). Porque, para Hammet, as convicções socialistas são apresentadas como modo de vida e fé, e para Hellman como apenas “um pano de fundo” para suas memórias inacabadas. O que Ana Cristina Cesar destaca no livro de memórias é o inacabamento que dá forma e tom à narrativa: “E não é sem uma pontada de lamentação que Lillian fala do seu ‘inacabamento’ de rebelde, da sua incapacidade de organizar-se ou de organizar o mundo em torno de um ‘sentido’ – um sentido da totalidade, um sentido para a militância.” (CESAR, 1982d, p. 3).

Cesar identifica uma consciência política deprimida, frente ao corpo intelectual majoritariamente masculino da esquerda que Hellman frequenta. O inacabamento revelaria, portanto, “o caráter lacunar da sua percepção feminina” (CESAR, 1982d, p. 3), que tem mais a ver com a experiência social vivida do que com a dicção tradicional da escrita feminina. O inacabamento exprime, portanto, os conflitos sociais e políticos da narradora. Mesmo com a presença nostálgica e contraditória da figura masculina, a crítica destaca o interesse apaixonante que o livro revela: “a eficácia da apreciação de uma mulher sobre o seu tempo e a autoridade da sua voz, mesmo que desconfiada de si mesmo.” (CESAR, 1982d, p. 3).

O lugar do inacabado que a narrativa oferece fica evidente no modo como se comporta o corpo ou a voz da mulher frente à uma cultura política, mesmo na esquerda, dotada de privilégios masculinos. A obra cumpre, para Cesar, o papel de dar sentido à “voz feminina minimizada” nos ambientes de esquerda, um tabu sutil e de necessária

abordagem na estrutura social que ainda se mantém até os dias atuais, em renovados debates acadêmicos, críticos e poéticos.

IV – PROJEÇÕES DE *CORPUS*

Palavras

Golpes,
De machado na madeira,
E os ecos!
Ecos que partem
A galope.

A seiva
Jorra como pranto, como
Água lutando
Para repor seu espelho
Sobre a rocha

Que cai e rola,
Crânio branco
Comido pelas ervas
Anos depois, na estrada,
Encontro

Essas palavras secas e sem rédeas,
Bater de cascos incansável
Enquanto
Do fundo do poço, estrelas fixas
Decidem uma vida

Sylvia Plath, *Palavras*, tradução de Ana Cristina Cesar

IV.1. Notas sobre tradução

Ana Cristina Cesar, no texto crítico “Bonito demais”, que trata da tradução *Mais Provençais: Raimbaut e Arnaut*, realizada por Augusto de Campos, aborda questões mobilizadoras das reflexões da escritora sobre tradução: “[...] traduzir poesia, como diz Augusto [...], não é exercício de divulgação; é sim um modo de ler criticamente a obra, ‘quem sabe até revivê-la em alguns momentos privilegiados’” (CESAR, 1993b, p. 21). Ao comentar o exercício de tradução de Campos, Ana ressalta o rigor como parte da técnica, além de ser uma prática que abarca um sentido político e de militância. A prática de tradução demanda, ainda, uma relação de paixão no delicado exercício de transposição da poesia em outra língua que não a de origem do texto.

Última produção crítica publicada por Ana Cristina Cesar antes da sua morte, em outubro de 1983, na edição de junho/julho do mesmo ano no jornal *Leia Livros*, “Bonito Demais” condensa percepções e teorizações sobre tradução que foram abordadas em “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, escrito em 1980, publicado no *Alguma Poesia Jornal* em 1985 e incorporado aos *Escritos no Rio* (1993), e “Whitman, cantor do homem moderno”, difundido no *Jornal do Brasil* em abril de 1983. Nas duas primeiras produções, a escritora pensa especificamente o projeto de tradução protagonizado por Augusto de Campos, no Brasil, intelectual que Cesar tem como referência e sobre o qual também reflete em “Bastidores da tradução”, registro do começo dos anos 1980, que embora não tenha sido publicado na imprensa, foi incluído entre as produções acadêmicas de *Escritos na Inglaterra* (1988). A crítica que reflete o projeto de Walt Whitman, por sua vez, concentra-se na revisão da relação passional presente na tarefa de tradução e de leitura de poesia.

Em um tom elogioso, “Bonito demais” aborda a edição bilíngue dos poetas provençais Arnalt Daniel (1180 – 1280) e Raimbaut d'Aurenga (1147 – 1173), *Mais Provençais*, organizada e traduzida por Augusto de Campos. Cesar percorre aspectos “estéticos” da publicação, como forma de dar sentido à exclusividade da tiragem, que teve apenas 600 exemplares em circulação, impressos e distribuídos pela editora independente de Santa Catarina, a *Noa Noa*. Por outro lado, também reforça o propósito de “repensar a tão maltratada questão de tradução de poesia entre nós” (CESAR, 1993b, p. 20) a partir das escolhas de tradução de Campos. A beleza, referenciada no título da

crítica, vem tanto do impacto visual com a edição, quanto do contato com a tradução que a escritora considera admirável e competente.

Da tradução da poesia provençal, apontada como “paixão antiga” de Augusto de Campos, que já havia frequentado a matriz dos poetas provençais na coletânea *Verso reverso controverso* (1978), “daí o mais do título, cuja assonância apenas prenuncia a engenhosidade das soluções do tradutor” (CESAR, 1993b, p. 21), Ana Cristina Cesar extrai algumas características da prática do poeta concreto a exemplo de sua consciência da tradução como ato político. Ela também destaca a forte relação entre poesia e desejo e o agudo rigor formal na construção dos poemas. Em cena, a tradução como militância, com influência daquilo que Cesar nomeia como uma “didática poundiana”: “As páginas que se seguem abrem a chance de se provar da orquestração da língua provençal, astutamente redesenhada no português.” (CESAR, 1993b, p. 21)

Notamos que em “Bastidores da tradução”, Ana Cesar confronta as práticas de tradução desenvolvidas por Augusto de Campos em *Verso reverso controverso* e por Manuel Bandeira em *Poemas traduzidos*, dissertando sobre como os escritores praticam e pensam a tarefa. A respeito de Bandeira, Cesar descreve o projeto não bilíngue, cujos poemas são de autoria compartilhada com 57 poetas, sem notas ou prefácios, sendo que a unidade da publicação se dá pela presença literária do próprio tradutor e da sua “dicção” de poeta.

No que abrange o projeto de Augusto de Campos, e que nos interessa especificamente, Cesar explica a função crítica semelhante à de um “paideuma” de Ezra Pound, ou seja, uma ordenação do conhecimento que descarta os itens obsoletos do texto, prática destacada na citação que faz do próprio Pound: “Ordenar a informação de tal maneira que os outros leitores ou outra geração possam descobrir, da forma mais rápida possível, os pontos vitais do poema, sem perder tempo com os pontos obsoletos” (POUND *apud* CESAR, 1999b, p. 402).

Neste ensaio, Cesar minimiza a presença da “paixão” na tradução de Augusto de Campos. Além disso, identifica que as políticas de tradução de Bandeira e de Campos ocupam espacialidades opostas, pois percebe na divulgação dos poemas de autoria compartilhada entre Manuel Bandeira e os poetas selecionados uma personalidade “mais fluída e ambígua e, de certa forma, mais atraente” (CESAR, 1999b, p. 409); enquanto a tradução de Campos, neste caso, se afasta de um contato impulsionado pelo desejo.

Embora muitos pesquisadores citem a comparação de Ana Cristina Cesar como desfavorável à Campos, neste ensaio, o ponto mais relevante passa pelo registro da prática do tradutor como militante, uma vez que as escolhas de poetas e poemas indicam muitos de seus princípios de orientação na tradução. Classifica, assim, a atitude de Campos como bastante política, “uma vez que se expressa dentro de uma estrutura coerente de valores pró/contra e de conceitos de poesia em termos de ‘dominador/dominado’”. (CESAR, 1999b, p. 402 – 403). A escritora, contudo, reflete, posteriormente, através do próprio Augusto de Campos, em “Pensamentos sublimes”, como o “apelo político” pode ser pensando em relação a um movimento de paixão.

Lívia Mendes Pereira, no artigo “O papel da ‘transcrição’ no contexto histórico e cultural da produção tradutória no Brasil”, destaca estes aspectos em “Bastidores da tradução”. Para a pesquisadora, o texto de Ana Cristina Cesar se baseia no questionamento do significado de militância cultural, no que concerne à prática da tradução: “na escolha constante de ‘quem’, o ‘que’ e ‘como’ traduzir e sua relação direta com os problemas da tradução de poesia e, por fim, na tradução de determinados textos em um contexto social definido.” (PEREIRA, 2019, p. 146).

Para Ana Cristina Cesar, a tradução de Augusto de Campos, ao mesmo tempo que se orienta pela “revolução”, por se opor ao *establishment* através da tradução e publicação de poetas que produziram uma poesia revolucionária, também deu preferência aos que levantaram estandartes e lemas como invenção e rigor. Assim, “interessado na defesa de um certo tipo de militância poética [...]” (CESAR, 1999b, p. 409), a escritora aponta o caráter da tradução de Campos como extremamente didática, excessivamente exigente, agradável do ponto de vista técnico, características que são também parte do programa concretista, no qual as traduções eram o ponto alto.

Por rejeitar temas, figuras de linguagens e sensações sentimentais, nas escolhas de *Verso reverso controverso*, Cesar percebe um empecilho no envolvimento com o poema, na tradução de Augusto de Campos. Contudo, “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, texto que aborda a tradução do poeta metafísico John Donne (1572 – 1631), publicado na mesma obra, contrapõe esta visão sobre Augusto de Campos, tornando a paixão como um dos principais fios condutores da leitura encenada na crítica, quando a opinião de Ana Cristina Cesar sobre tradução em Augusto de Campos oscila.

IV.1.1. Tradução, paixão e rigor

“Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, escrito na Inglaterra em 1980 e publicado em 1985 no *Alguma Poesia Jornal*, apresenta uma construção estrutural criativa ao refletir sobre tradução, em interface com a música e o cinema. E entra especificamente em discussões sobre o ato de traduzir a partir de formulações sobre o trabalho de Augusto de Campos, detalhando aspectos que são apenas pontuados em “Bonito demais”, como a tradução como ato político e militante, a relação entre poesia e paixão e o rigor formal da tradução.

Em termos estruturais, há um caráter experimental no ensaio que divide-se em cinco partes: “Take 1 e 2”; “Setting”, “Script”, “Plot” e “Biblioteca x Cinema”, referenciando diretamente a estrutura cinematográfica nos subtítulos. “Take 1 e 2” aborda a elegia do poeta Donne, que lhe chega pela versão de Caetano Veloso no álbum *Cinema Transcendental* (1979), adaptação de Péricles Cavalcanti e de Augusto de Campos. A tradução de Donne faz parte de *Verso, reverso, controverso*.

Take 1 e 2:

Caetano no cinema cantando uma elegia de John Donne.
Eu de frente para a tela, no escuro não faz sol.
A biblioteca de tarde no fundo, no inverno.
Anoitecendo muito cedo. (CESAR, 1999b, p. 233)

Neste texto percebemos a presença de uma experiência pessoal de escrita que se firma com o uso da primeira pessoa: “eu de frente para a tela”, voz que aparece em outros momentos do ensaio, como em “Setting”, quando o cenário se monta: “Europa, 1980. ‘quando todos estão voltando.’ De vez em quando chegam notícias de lá: onde estou” (CESAR, 1999b, p. 233) e em “Script”, ou roteiro, que revela:

Script:

vão passando os anos
e eu não te perdi
meu trabalho é te traduzir. (CESAR, 1999b, p. 233)

No “plot” (enredo), Cesar entra especificamente no debate sobre os movimentos possíveis no ato de traduzir, dividindo-os em dois tipos: “1) um movimento tipo missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar o leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era.” (CESAR, 1999b, p. 233) e “2) um movimento não empenhado,

livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano no país.” (CESAR, 1999b, p. 234).

A escritora distingue a tradução missionária da tradução livre, e, a partir da identificação destes dois movimentos, pensa a atuação da tradução de Campos como militante, no modelo da cultura dos concretos, cujo desejo era “modernizar a cultura do país, atualizar linguagens, afirmar uma evolução de formas, divulgar as figuras consideradas chaves dessa afirmação, internacionalizar e até exportar cultura [...]” (CESAR, 1999b, p. 234). Contudo, no caso específico da tradução de Donne, a escritora não localiza a tradução nem como uma tentativa de divulgar eruditamente o autor em território brasileiro (1), nem como “pura tradução” ou “imitação” (2). O que se revela neste projeto, quando Caetano canta Donne, é uma identidade:

Quando Caetano canta Donne, só para mim, naquela biblioteca-filmoteca-discoteca, passa um filme, um filme não, um documentário inglês da BBC sobre John Donne, que diz que Augusto podia traduzir mas Caetano não podia cantar outra coisa senão essa elegia especialmente cintilante; e que diz que Donne escreveu essa elegia ou parte dela para o Caetano cantar para mim, e não outros poemas, ou parte deles, onde meu corpo é um impedimento para o amor. Meu corpo (meu imaginário) é um impedimento para o amor? (CESAR, 1999b, p. 223)

A escritora, então, articula a técnica e o engajamento dos concretos, mas considera o “envolvimento” e a “sedução” como parte do ato de tradução amplificado por Augusto de Campos. Michel Riaudel, ao tratar do ensaio “Pensamentos Sublimes” na sua tese, atenta para o fato de que Ana Cristina Cesar não se apaga do assunto sobre o qual escreve, pelo contrário, reforça a sua presença. Sobre o artifício de construção narrativa adotado, ele expõe que na crítica:

O ‘eu’ se refere alternadamente à estudante fazendo pesquisas na biblioteca universitária, à brasileira que habita a Inglaterra, mas com um toque de estranheza, de distanciamento e de nostalgia do país, e à jovem mulher presenteada com uma edição bilíngue de John Donne por um de seus admiradores. (RIAUDEL, 2007, p. 245, tradução nossa)⁶⁵

Riaudel, nesta passagem, refere-se à postura íntima que Cesar assume no ensaio: a escritora marca intencionalmente uma experiência de “saudade da sua América”,

⁶⁵ “Le ‘je’ renvoie en alternance à l’étudiante effectuant des recherches dans la bibliothèque universitaire, à la Brésilienne acclimatée en Angleterre mais avec une pointe d’étrangeté, de détachement et finalement de nostalgie du pays, et à la jeune femme gratifiée d’une édition bilingue de John Donne par un de ses admirateurs” (RIAUDEL, 2007, p. 245)

acionada pela mesma “América” descrita pelo poeta em “*Going to Bed*”, a “*Elegia*” musicada por Caetano: “Minha América, minha terra a vista” (DONNE *apud* CESAR, 1999b, p. 237). O pesquisador também nota que o ensaio adota uma abordagem mimética que busca se apropriar do álbum *Cinema Transcendental*, literalmente assimilado no texto: “em qualquer empreendimento de sedução, o sujeito aspira a se tornar um objeto, o objeto do outro, ou pelo menos deseja que o outro acredite. Daí as inúmeras citações, referências, alusões às canções deste disco de que recheia o ensaio.” (RIAUEDEL, 2007, p. 244, tradução nossa) ⁶⁶.

Em suma, na crítica, a relação estabelecida com a poesia de Donne pela voz de Caetano e tradução de Campos incorpora a experiência intelectual vivida no contato com a obra. Embora Ana Cristina Cesar reforce o rigor nas traduções de Augusto de Campos, ela coloca a “paixão”, no caso de *Elegia*, como parte do ato de tradução. Inclusive, afirma que “O tradutor também é um sedutor” (CESAR, 1999b, p. 234), passagem que Riaudel destaca como uma fórmula decisiva, que condensa a essência da lição dada por esses “pensamentos sublimes”:

O grande caso da tradução, ela diz, não é a fidelidade no casamento, mas o amor à primeira vista, o amor à um texto até que ele seja possuído, fora das regras, das leis e das instituições. O grande caso da tradução é passional, numa relação comparável à do amante e da sua amada. Este é o significado do “também”, o que coloca também no abismo o personagem do poema e seus “intérpretes”. É notável, aliás, que esse papel de sedutor, antes de ser desempenhado pelos “tradutores”, seja ocupado pela própria poeta, ou pelo menos pelo personagem que ela coloca em cena. (RIAUEDEL, 2007, p. 243 - 244, tradução nossa) ⁶⁷

A citação de Riaudel identifica o movimento passional intencionalmente construído por Ana Cristina Cesar. Se, no ensaio, ela compara a tradução como uma relação entre o amante e a sua amada, na poesia, ela põe em ação o mesmo artifício. Em contato com a tradução de Campos, a escritora encontra uma solução metafísica para abordar o efeito da leitura de “*Elegia*”. Sendo Donne um poeta metafísico conhecido, a tradução de

⁶⁶ “dans toute entreprise de séduction, le sujet aspire à devenir objet, l’objet de l’autre, du moins veut-il le faire accroire. De là les innombrables citations, références, allusions aux chansons de ce disque dont l’essai est farci.” (RIAUEDEL, 2007, p. 244).

⁶⁷ “La grande affaire de la traduction, dit-elle, n’est pas la fidélité dans le mariage mais le coup de foudre, l’amour d’un texte jusqu’à sa possession, hors des règles, des lois et des institutions. La grande affaire de la traduction est passionnelle, dans une relation comparable à celle de l’amant et de sa maîtresse. C’est le sens du ‘aussi’, qui met ainsi en abyme le personnage du poème et ses ‘interprètes’. Il est remarquable, en effet, que ce rôle de séducteur, avant d’être tenu par les ‘traducteurs’, soit occupé par le poète lui même, ou du moins le personnage qu’il met en scène.” (RIAUEDEL, 2007, p. 243 - 244).

Campos, para Cesar, trouxe uma mistura de grandes abstrações e tensões, estando a atualidade histórica e espacial incorporada na composição antiga pela tradução de Campos.

Álvaro Faleiros no artigo “A poética multiposicional do traduzir em Ana Cristina Cesar”, explica: “Assim, em ‘pensamentos sublimes’, o desejo é metafísico, é traduzido, é ocultado, é projetado no Brasil tropical de 1980, no cinema transcendental de Caetano Veloso, pelo corpo do ensaio e do desejo de menina pouco afeita a patriotices” (FALEIROS, 2015, p. 204). Notamos como a personagem se coloca em cena a partir do desejo de se pensar o ato de traduzir: “Não estou mais pensando no belo Donne, mas nos segredos que uma tradução pode guardar” (CESAR, 1999b., p. 234). Nesta *mise en abime* tradutório, Ana Cristina Cesar não termina a ação nela mesma e, assim como a Esfinge, convoca o leitor: traduza-me através do seu olhar.

IV.1.2. O corpo e o canto de Whitman

Ainda tratando da relação entre paixão e literatura, a crítica “Whitman, cantor do homem moderno”, difundida no *Jornal do Brasil* em abril de 1983, explora o encontro passional entre poeta, tradutor e leitor. As reflexões partem da obra *Folhas das folhas de relva*, uma pequena edição originária da “bíblia moderna” *Leaves of grass* (1855), lançada em 1983 pela editora brasiliense com seleção e tradução de Geir Campos.

“Walt Whitman tem o poder de transtornar de paixão poetas e leitores. É como se ler Whitman significasse tornar-se amante de Whitman.” (CESAR, 1999b, p. 251), assim Ana Cristina Cesar começa a descrever a relação de “desejo” e de contemplação estabelecida com a figura de Whitman e com a sua obra mãe, que ela registra como “um dos mais apaixonantes livros de poesia já escritos” (CESAR, 1999b, p. 251). Cita, então, homenagens recebidas de outros escritores impactados pelo fascínio de *Leaves of grass*, como: o heterônimo de Pessoa, Álvaro de Campos, com o poema “Saudação a Walt Whitman” (1944); Federico García Lorca (1898 - 1936) com a sua “Ode a Walt Whitman” (1933); e Vicente Huidobro, lembrando Whitman no prefácio de *Altazor ou a viagem de Paraquedas* (1931).

Sobre Álvaro de Campos, ela destaca que na “Saudação” o poeta celebra sensualmente Walt Whitman: “beija seu retrato, fala até de uma ‘ereção de amor’” (CESAR, 1999b, p. 251). A própria Ana Cristina Cesar, no seu exercício poético, finca homenagem à Whitman, o que ela declara em depoimento dado no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, no mesmo abril de 1983.

Ao discorrer sobre a escolha do título *A teus pés*, que parte de uma referência a um interlocutor, para quem se devota, Cesar ressalta que “o assunto do texto é uma paixão” (CESAR, 1999b, p. 264). Para quem escreve nessa perspectiva, “há esse desejo alucinado de se lançar, que o teu texto mobilize.” (CESAR, 1999b, p. 251). Cesar cita como exemplo a presença de Walt Whitman em sua produção poética, que se dá diretamente em uma das passagens de *Luvras de pelica*:

Recito WW pra você: "Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega -- [...] Te amo, e parto incorpóreo, triunfante, morto. (CESAR, 1993, p. 111)

Depois de mencionar o poeta americano como um “grande poeta do século XIX”, neste depoimento, Ana Cesar explica que a passagem é uma tradução adaptada de *Leaves of grass*:

[...] *Leaves of grass* [...] termina dizendo assim: "Amor, isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos...". Olha só, "eu caio das páginas nos teus braços", é um homem que, de repente, ele assume esse desejo de que o texto não seja meramente texto. (CESAR, 1999b, p. 265)

Cesar ressalta que o “desejo no sentido” se faz muito presente em Whitman, pois dentro do texto, ou da ordem do texto, o desejo não é abandonado. Isso corrobora a ideia de que o escritor a influenciou na escolha do título do livro e no afeto, na direção tomada em relação ao outro: “de repente eu digo ‘isto, aquilo é um livro; isso aqui sou eu; eu caio nos seus braços, eu estou a teus pés, leitor’. Isso representa, digamos, o escancaramento do desejo”. (CESAR, 1999b, p. 265 - 266).

O texto “Whitman, cantor do homem moderno” também destaca a mesma passagem e reforça a escrita do norte-americano como aquela que funda o poeta: “No final-despedida e a chave de *Leaves of grass*, ele chega a dizer que não é um livro: ‘sou eu que tu abraças e que te abraça’, e mergulha com delícia nos braços de quem o lê” (CESAR, 1999b, p. 251 - 252). Superando Donne, que abraça a metafísica, Cesar diz que Whitman rompe a metafísica que o livro impõe, afirmando-se sensorialmente para cada leitor, como se ler *Leaves of grass* fosse “beijar e ser beijado pelo próprio poeta” (CESAR, 1999b, p. 253).

Sobre a ordem da “paixão” na escrita poética de Ana Cristina Cesar, Michel Riaudel, no artigo “O autor invisível: tradução e criação na obra poética de Ana Cristina Cesar”, destaca a citação e a tradução como uma das facetas mais dominantes na sua obra. Para o pesquisador, Ana Cristina Cesar não aborda a tradução como uma simples exibição de saber. O interesse advém de um prazer de leitura que estimula um desejo que desagua em um outro prazer: “o de alterar, o de se reapropriar do texto do outro, manancial de prazeres na cadeia” (RIAUDEL, 2015, p. 169). O contato com o corpo e com a voz de Whitman, então, possibilita localizar uma dinâmica interior da sua própria poesia.

Sobre o diálogo literário com Whitman, Erica Martinelli Munhoz, na dissertação *As luvas, as lâminas, o estilete de sua arte: intertextualidade e leitura feminina em Ana Cristina Cesar*, pensa a relação entre os dois como determinante para a compreensão do projeto da escritora. Whitman não era um poeta pontual com quem Ana Cesar dialogava, uma vez que ocupou no seu projeto intelectual um lugar central:

Trata-se de um nome que propõe uma prática poética tão cara a Ana Cristina a ponto de se tornar título de sua única obra publicada em vida (que inclui, aliás, suas publicações anteriores em formato independente, e se torna, portanto, como que um “obras completas” bastante precoce da autora). A leitura da obra de Whitman parece informar toda a estrutura da obra de Ana Cristina Cesar, como um alicerce. E essa relação, ao menos a priori, se constrói num viés apaixonado. (MUNHOZ, 2017, p. 134)

“Whitman, cantor do homem moderno”, além de abordar o livro que diz ser o próprio poeta, pensa a tradução brasileira organizada por Geir Campos, que já havia traduzido *Leave of grass* em 1964 (o livro inteiro), e apresentava em 1983 uma edição que seria uma versão adaptada. Na visão de Ana Cesar, esta adaptação estava voltada para um leitor menos erudito, fazendo uso de recursos como a redução da extensão do tamanho dos versos e a fragmentação poética.

A atitude do tradutor frente ao clássico de Whitman, vai de encontro ao que Cesar pontua em “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, na qual apresenta como um dos projetos possíveis de tradução seja uma tradução adestrada, não empenhada, cuja preocupação principal seja divulgar “fulano” no país, sem qualquer noção de rigor ou paixão envolvida. Sobre o trabalho de Geir, ela se coloca contrária ao método de tradução escolhido: “Nenhum objetivo divulgatório – e nenhuma opção teórica da própria tradução – parece justificar esses cortes breves do verso original, que traem, sem necessidade, a intenção literária do poeta americano” (CESAR, 1999b, p. 253).

A título de comparação, expondo as opções de tradução de Geir e de Campos, ela resgata aquilo que considera uma boa tradução de Whitman: a edição traduzida por Borges para o espanhol em 1969, *Hojas de hierba*. Para a autora, este é um bom exemplo de trabalho que se mantém fiel à versificação e ao ritmo original de Whitman, definido por Álvaro de Campos como “versos-ataques-históricos” (PESSOA *apud* CESAR, 1999b, p. 253).

O próprio Borges coloca Whitman como objeto de suas paixões e aborda o escritor e *Leaves of grass* em alguns ensaios críticos publicados na coletânea *En Discusión*, em 1932, como “El otro Whitman” (1929, 206 - 208) e “Nota sobre Walt Withman”. Neste último, ele destaca a forma como *Leaves of grass* cultiva o contato entre escritor e leitor, a partir de um verso de “*Salut au monde!*”, do livro 6 - “*What do you hear Walt Whitman?*” (WHITMAN, 2007, p. 174) – e aponta como “vitória” da obra a relação pessoal que o escritor estabelece com cada futuro leitor:

Whitman deriva da sua manipulação de sua relação pessoal com cada futuro leitor. Se confunde com ele e dialoga com o outro, com Whitman (*Saudação ao mundo*, 3):

‘O que escutas, Walt Whitman?’

Assim, se desdobrou no Whitman eterno, naquele amigo que é um velho poeta americano de mil e oitocentos e tantos e também sua lenda e também cada um de nós e também a felicidade. Vasta e quase desumana foi a tarefa, mas não foi menor a vitória. (BORGES, 1974, p. 253, tradução nossa)⁶⁸

No caso da tradução de Geir Campos, embora Cesar se oponha à forma como a tradução foi realizada, ela recomenda que o trabalho seja folheado e, para além disso, coloca a possibilidade de o trabalho “abrir uma discussão necessária sobre a tradução da poesia entre nós.” (CESAR, 1999b, p. 253), o que, como já ressaltamos, é um interesse central nos estudos e nas atividades acadêmicas e profissionais de Ana Cristina Cesar. O título da crítica, “cantor do homem moderno”, remete à um dos versos de Whitman traduzido na edição:

A Vida plena de paixão,
força e pulsão,

⁶⁸ “Whitman deriva de su manejo una relación personal con cada futuro lector. Se confunde con él y dialoga con el otro, con Whitman (*Salut au monde*, 3):

¿Qué oyes, Walt Whitman?

Así se desdobló en el Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros y también la felicidad. Vasta y casi inhumana fue la tarea, pero no fue menor la victoria.” (BORGES, 1974, p. 253).

preparada para ações mais livres
 com suas leis divinas
 - o Homem Moderno
 eu canto (WHITMAN *apud* CESAR 1999b, p. 253)

Álvaro de Campos, heterônimo conhecido de Pessoa citado por Cesar na crítica “Malditos Escritores”, engenheiro e poeta sensacionista, na “Saudação a Walt Whitman” que foi retomada pela escritora, declara a sua plena paixão pela força e pulsão do poeta americano: “Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor, / Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!” (PESSOA, 1944, p. 2), sentencia na declaração e homenagem movida pela paixão.

Lembrar destas paixões por Whitman é uma maneira de corroborar a importância de sua obra e de convocar outro leitor apaixonado a conhecer o clássico do poeta americano. Apesar das diferenças, a poesia de Ana Cesar conversa com a do poeta americano em vários pontos, como o convite ao leitor para ser quem também escreve a obra.

IV.1.3. Leitura e prática de tradução

Na década de 1970, a prática tradutória realizada por Ana Cristina Cesar foi voltada para o mercado editorial, no qual pontualmente atuou na tradução de obras técnicas que em pouco ou nada tinham a ver com seus interesses literários: *Industrial sociology / Sociologia industrial*, do francês Eugène Schneider, editado em 1975 pela Zahar; *Du sens / três ensaios*, publicado pela Vozes em 1975, de autoria do linguista e pesquisador de semiótica lituano Algirdas Julien Greimas; *The Hite report: a national study of female sexuality / O relatório Hite sobre sexualidade feminina*, edição da Edifel de 1978, escrito por Shere Hite; *Seven theories of human nature / Sete teorias sobre a natureza humana*, publicação da Labor de 1977, de Leslie Stevenson; e *El Tarot e la máquina de imaginar / Tarô e a máquina de imaginar*, de Alberto Cousté, editada pela Labor em 1977.

A partir de sua experiência acadêmica do *Master* em Artes na Universidade de Essex (1980) e de ter escrito suas reflexões sobre o ato de traduzir, nota-se uma inclinação maior da escritora em exercitar a tradução de literatura. Este material vem à tona em jornais, como é o caso da tradução conjunta com Grazyna Drabik de “A condição poética”, de Czeslaw Milosz, publicada no *Folhetim da Folha de São Paulo* em 21 de novembro de 1982, e em edições póstumas, como *Crítica e tradução*, que, além do conto *Bliss* anotado

de Katherine Mansfield, traz versões e reflexões acerca das poesias de Emily Dickinson, traduções avulsas de Sylvia Plath e de Marianne Moore, entre outros.

Ainda na imprensa, uma série de traduções da escritora passaram a circular em jornais: inéditas de Emily Dickinson, publicadas na *Folha de São Paulo*, um mês após a morte da escritora, em 6 de novembro de 1983, e *O Cisne*, de Charles Baudelaire, que estava em posse do escritor Caio Fernando Abreu e foi difundido em *O Estado de S. Paulo*, em 29 de junho de 1995.

Se a intenção de Ana Cristina Cesar, tanto na prática quanto nas críticas sobre tradução, era abrir uma discussão necessária no campo literário brasileiro, ela obteve sucesso a ponto de esta ser uma das abordagens mais presentes dos estudos acadêmicos sobre a escritora, gerando uma série de teses e dissertações que debatem as inúmeras facetas da teorização e da prática em torno da tradução em sua obra. Álvaro Faleiros, professor e pesquisador da USP, no documento “Guia para se conhecer os estudos de tradução poética no Brasil” (FFLCH, 2016) diz que o pensamento de Ana Cristina Cesar aparece como a principal voz dissonante diante dos pensamentos da década de 1980, ainda dominados pelas percepções e práticas dos concretistas: “a autora faz uma crítica pertinente ao projeto tradutório de Augusto de Campos” (FALEIROS, 2016, p. 3), destaca.

Tendo tratado a temática da tradução de forma apaixonada nas últimas críticas que elaborou, a escritora demonstrava um interesse em continuar pensando sobre a questão. Em 1983, Ana Cristina Cesar havia proposto como atividade de extensão na PUC do Rio de Janeiro um curso de “Leitura de poesia moderna traduzida”, cuja realização estava subordinada a um número mínimo de inscrições, não efetivadas. Nas notas prévias sobre o curso, disponibilizadas para acesso na dissertação *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução* (UFSC, 1995) de Mara Lúcia Massuti, Cesar expõe:

Um poeta traduzido será sempre um poeta traduzido por alguém, de certa forma, com certa dicção, a partir de determinadas opções estéticas e ideológicas, a partir de uma leitura específica. Traduzir poesia é um trabalho de leitura; quando se traduz, se opta sempre por um projeto literário, mesmo que este não fique explícito. (CESAR *apud* MASSUTI, 1995, p. 126)

No programa do curso, Ana Cristina Cesar demonstra interesse em discutir as traduções para o português de poetas como Eliot, Maiakovski, Baudelaire, Whitman, Mallarmé, Pound, Kavafis. A primeira aula prevista estaria centrada na comparação das

traduções de Walt Whitman realizadas por Geir Campos e por Oswaldino Marques, que traduzira os *Cantos de Walt Whitman* em 1946.

Com o intuito de “discutir os conceitos de ‘correção’ e ‘fidelidade’ que cada tradução apresenta ao leitor, e compará-los enquanto projetos literários mais amplos.” (CESAR *apud* MASSUTI, 1995, p. 126), Ana Cristina Cesar tinha a intenção de compartilhar duas de suas paixões, tradução e crítica, com um público de estudantes, tradutores e interessados. No planejamento, a ideia era que os alunos contribuíssem com um catálogo comentado sobre a tradução de poesia no Brasil, que nunca tomou corpo por motivos de força maior. O curso pretendia repensar a tão maltratada questão de tradução de poesia no Brasil, que a escritora, na sua colaboração crítica e prática, tanto reverberou.

IV.2. A crítica versátil nos anos 1980

Enquanto a crítica jornalística elaborada por Ana Cristina Cesar na década de 1970 é marcada pela inserção em importantes veículos de comunicação de cunho literário e cultural, como o *Opinião*, o *Beijo* e o “Suplemento Livro” do *Jornal do Brasil*, e pontualmente em revistas acadêmicas como a *Mimeo* e a *Colóquio Letras*, a produção da década de 1980 além de figurar em publicações de meios especializados em literatura, como a *Almanaque* e a *Leia Livros*, circularam em revistas de notícias de abrangência nacional, como a *Veja* e a *IstoÉ*, ambas inspiradas no modelo norte-americano da revista *Time* que ganhou adesão no meio jornalístico a partir da década de 1960.

O que une e diferencia estes dois momentos é a versatilidade apresentada por Cesar, que advém da sua própria experiência literária. O primeiro momento, a partir de meados de 1970, carrega uma prática mais “experimental” e mais livre no sentido estrutural de uma jovem recém-formada no curso de Letras da PUC-Rio, que encontra em veículos alternativos um lugar de inserção profissional e nas revistas acadêmicas um espaço circulação e divulgação daquilo que era fruto de reflexões de aula. Enquanto a produção da década de 1980, que se dá a partir do retorno de Ana Cristina Cesar dos estudos na Inglaterra, legitima o seu lugar “profissional” de especialista das letras, uma vez que passa a escrever para semanários muito reconhecidos na área⁶⁹.

Embora os espaços para a crítica se distingam nas duas décadas, uma vez que na primeira as críticas eram maiores, com mais abertura para teorizações, e na segunda o tamanho dos textos mais reduzidos, demandando uma linguagem “mais objetiva”, notamos, na produção crítica de Cesar de 1980, a permanência das mesmas inquietações e provocações identificadas nos textos críticos publicados nos anos 1970, com a ampliação da abordagem sobre tradução e sobre o universo de escrita feminina.

As produções escritas por Ana Cristina na *Veja*, na *IstoÉ* e na *Leia Livros* que abordamos no capítulo não foram incluídas em curadorias editoriais de livros que contemplaram o seu material crítico, como *Escritos no Rio* e em *Crítica e tradução*, organizadas pelo escritor Armando Freitas Filho. Contudo, percebemos nelas uma versatilidade a ser frequentada, que tem a ver tanto com a multifacetada forma de escrita

⁶⁹ A *Veja* e a *Isto é*, revistas semanais recém-criadas no Brasil, por exemplo, alcançavam grandes números de leitores em suas edições. No começo da década de 1980, a Revista *Veja*, por exemplo, alcançava a venda de 400 mil exemplares/semana, e tinha 340 mil assinantes.

de Cesar, quanto com a polivalência de sua circulação em meios “intelectualizados” e em revistas semanais convencionais. Estes fatores demonstram a facilidade que a escritora tinha em adaptar o seu ofício de crítica a depender do veículo, sem perder de vista a ideia de originalidade e fugindo do lugar-comum do jornalismo.

Propomos, então, ampliar a discussão sobre a as miríades da produção de Cesar que circulou em 1981 e 1982 analisando os textos “Mestre amigo”⁷⁰ (*Veja*, 1981), “Tédio machadiano”⁷¹ (*Leia Livros*, 1981), “Anarquia feliz”⁷² (*Veja*, 1981), “Contatos imediatos de 3º Grau”⁷³ (*Leia Livros*, 1981), “Brinquedo fatal”⁷⁴ (*Veja*, 1981), “Pura Gamação”⁷⁵ (*Veja*, 1981), “Contos como terapêutica”⁷⁶ (*IstoÉ*, 1981), “Romance com sabor de vício”⁷⁷ (*IstoÉ*, 1982). Apesar de estarmos falando de uma produção mais objetiva e com menos caracteres, dadas as diretrizes editoriais e o “espaço” disponível nos meios jornalísticos tratados, percebemos, através deste contato, como se monta uma espécie de “microcosmo” da heterogeneidade do projeto literário de Ana Cristina Cesar, com a presença de múltiplas variações no tratamento crítico.

Embora não haja conhecimento ou registro de até onde ia a “mão editorial” nestas críticas, ou seja, a interferência do editor da revista ou jornal que encomendavam as resenhas para a escritora, consideramos que a presença do seu nome (a assinatura), a “mão poética” na escrita e a descrição de muitas de suas predileções intelectuais repercutem sua posição no campo cultural brasileiro da época. Assim, a dedicação e imersão nas temáticas sobre as quais discorre em 1980 apontam tanto para um olhar que abarca a dimensão histórica, o tempo literário vivido, quanto para o ímpeto engajado, que atenta à dimensão revolucionária da linguagem e a outros agenciamentos que se dão diante e através da produção artística.

Algo curioso dos bastidores da circulação destas resenhas é que o escritor Caio Fernando Abreu (1948 – 1996) era o editor responsável da *Leia Livros*, em cuja sede, em São Paulo, conheceu Ana Cristina Cesar em 1982⁷⁸. Além de amigo, tornou-se uma espécie

⁷⁰ Crítica disponibilizada no Anexo E.

⁷¹ Crítica disponibilizada no Anexo F.

⁷² Crítica disponibilizada no Anexo G.

⁷³ Crítica disponibilizada no Anexo I.

⁷⁴ Crítica disponibilizada no Anexo J.

⁷⁵ Crítica disponibilizada no Anexo K.

⁷⁶ Crítica disponibilizada no Anexo L.

⁷⁷ Crítica disponibilizada no Anexo P.

⁷⁸ A descrição do encontro está na publicação de “Por aquelas escadas subi feito uma diva”, ensaio de Caio Fernando Abreu publicado em *O Estado de S. Paulo*, 29 de junho de 1995, acompanhado de três cartas

de interlocutor da escritora, sendo dele o texto da quarta capa de *A teus pés*, obra publicada pela editora Brasiliense no mesmo ano. Estabelecendo-se como um trabalhador do jornalismo literário e crítico desde a década de 1970⁷⁹, Caio Fernando também colaborava para as revistas *Veja* e *IstoÉ* no mesmo período que Ana Cesar.

As reflexões já apresentadas a respeito da produção crítica da escritora, as múltiplas entradas exploradas na primeira, segunda e terceira partes da tese – como as implicações performáticas, a postura de questionamento, a fusão entre as artes, a oposição e o embate às estruturas de poder vigentes, a problematização destas estruturas na realidade capitalista, o confronto de visões sobre o feminino, a construção de um ideal sobre a ação intelectual – aparecem igualmente na produção crítica de Cesar da década de 1980. Como consequência, temos aí um espelho em menor dimensão que reflete a interlocução possível entre literatura e os meios de comunicação de massa.

IV.2.1. Literatura e história: marcas marginais

“Contatos imediatos de 3º grau”, crítica publicada na edição de julho-agosto de 1982 da *Leia Livros*, trata a respeito da obra *Retrato de época: poesia marginal, anos 1970* (1981) de Carlos Alberto Messeder Pereira. O pesquisador realiza e publica, com apoio da Funarte e junto ao programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, um estudo antropológico sobre a manifestação cultural marginal, com foco na efervescência da cena de produção e circulação literária do Rio de Janeiro, a partir daquilo que ele define como uma “observação participante” (PEREIRA, 1981, p. 16).

O título dado por Ana Cristina Cesar, inclusive, gera uma tensão em relação à opção metodológica adotada por Pereira, uma vez que o termo “Contatos imediatos de 3º grau” é geralmente utilizado no contexto da *ufologia* como um encontro imediato entre humanos e “seres animados” e desconhecidos de outros planetas. Em um sistema de classificação difundido pelo astrônomo e ufólogo norte-americano Josef Allen Hynek, o contato imediato de 3º grau desenvolve-se quando as “entidades” desconhecidas

trocadas entre os dois no ano de 1882 e de um exercício de tradução de *O Cisne*, de Charles Baudelaire, feito por Cesar.

⁷⁹ Caio Fernando Abreu é um escritor reconhecido por uma carreira jornalística sólida. Paula Dip destaca na biografia sobre Abreu que ele se mudou para São Paulo vendo uma possibilidade de dedicar-se à literatura e tendo encontrado no jornalismo uma forma de renda e inserção no campo das letras. Em 1978, após a seleção em um concurso entre jovens escritores de todo país, passou a integrar a primeira equipe de redação da revista *Veja*, com coordenação de Mino Carta. Além das publicações já citadas, colaborou para revistas como a *Pop*, *Gallery Around*, *Nova*, *Manchete*, *Pais & Filhos* e também para os jornais *Folha da Manhã*, *Correio do Povo*, *Zero Hora*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, etc..

associadas com *óvnis* são observadas de fora por um pesquisador. Há, portanto, um distanciamento implícito, de partida.

A dissertação de Carlos Alberto foi construída a partir de documentação histórica de eventos ligados à literatura marginal carioca, que reuniu um apanhado de coleções independentes publicadas na década de 1970. Consta também como parte da pesquisa a realização de entrevistas com poetas de alguns grupos marginais, listados como “informantes”, sem qualquer identificação nominal, e de três “autores independentes” (PEREIRA, 1981, p. 182), nomeados na pesquisa: Eudoro Augusto, Ana Cristina Cesar e Afonso Henriques Neto. O intuito de Carlos Alberto era verificar as aproximações entre os poetas, do ponto de vista das trajetórias individuais e das posições assumidas no campo intelectual.

Embora Ana Cesar não relate em sua crítica que foi uma das entrevistadas e que é uma das vozes amplificadas em *Retrato de época*, a abordagem gira em torno da questão do “contato” entre o pesquisador e o “*corpus*” vivo e atuante. A escritora, como parte desta cena marginal, confere a este movimento o *status* de “Contatos de 3º grau”, referindo-se, de modo irônico, ao encontro científico com seres “estranhos”.

Assim, o texto parte de um questionamento sobre o fato da pesquisa de Pereira se desenvolver no campo da antropologia urbana. Cesar estranha o tratamento dado para um fenômeno cultural, como a literatura marginal, nesta área, que tradicionalmente engloba o estudo de objetos a ela estranhos e isolados, a exemplo de comunidades indígenas. Para a escritora, Pereira lida com objetos cotidiano, a ele imediatos, e, apesar do estranhamento inicial, é um caso bem sucedido de “cautela metodológica da etnografia e seu suporte de distanciamento objetivo” (CESAR, 1981c, p. 5).

A escritora descreve o evento da pesquisa pela via do distanciamento científico, embora haja uma proximidade histórica do pesquisador com o grupo. Ela tanto reforça o movimento de teleobjetiva realizado pelo antropólogo, que parte de uma pergunta primordial sobre quem são os poetas que andaram distribuindo seus livrinhos autoproduzidos, como percebe que ele “põe em parênteses a sua intimidade vivida com o assunto e seus personagens” (CESAR, 1981c, p. 6). Ao falar sobre *Retrato de Época*, Ana Cristina Cesar reforça o caráter intenso da produção cultural de 1970, na qual “lutas ideológicas continuaram sob novas formas, de linguagens que se reatualizam por rumos inesperados diante do quadro político” (CESAR, 1981c, p. 6).

Esta reatualização da linguagem destacada como característica da poesia marginal é verificada como ponto de proximidade entre Ana Cesar e o grupo. Pensando o quadro político, há uma passagem de “Meia noite, 16 de junho” que localiza a conjuntura de escrita marcada pela repressão e pelo desencanto: “Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. [...]” (CESAR, 1993, p. 77). No trecho destacado, há a descrição de uma relação de negação da escrita, e através da escrita, colocando o leitor diante de uma situação paradoxal.

Outro aspecto relevante de “Contatos imediatos” é a descrição de como a metodologia da pesquisa se encaminha. Enquanto a proposta do antropólogo foi a de observar de perto os escritores da literatura marginal, Cesar propõe observar a atuação do antropólogo, invertendo, assim, o papel do “observador participante” e expondo a forma de construção da pesquisa por meio de uma vivência que foi sua, mas que não está diretamente revelada:

Tudo começa no sofá da casa do poeta, onde antropólogo e entrevistado, em tête-à-tête, se vêem diante das possibilidades oferecidas pelo tempo de um gravador portátil que não pára – antecipação ansiosa de futuras e difíceis edições que deixamos escapar. Esse gesto de visitar em casa é o primeiro passo na elaboração de um surpreendente distanciamento – que não é um distanciamento estritamente acadêmico, mas o resultado de uma determinada prática de olhar, que deixa entrever de quando em quando o desejo de, quem sabe, também poder se colocar no meio da confusão do próprio presente acontecendo. (CESAR, 1981c, p. 6)

Ana Cristina Cesar deixa escapar um impasse: apesar da objetividade da pesquisa em responder sobre quem são esses poetas, como vivem, falam, se organizam e se articulam na década de 1970, existe um olhar de alguém que também vive em meio àqueles poetas, na “confusão do próprio presente acontecendo”. Assim, ao falar do estudo sobre o fenômeno literário marginal, a escritora percebe um movimento interior à própria obra, na qual os “esconderijos improváveis do Outro” podem estar relacionados tanto aos “informantes” sem nome que aparecem no estudo e geram certa curiosidade, quanto à sua própria participação no livro, devidamente omitida no texto da *Leia Livros*.

Carlos Alberto Messeder Pereira, ao descrever a trajetória dos três autores independentes, no momento da realização da pesquisa de campo (1975 – 1979), observa o comportamento dos escritores no contexto político e social e os modos sociais de circulação de discurso, com foco na chamada marginalidade em relação ao circuito editorial. Pereira destaca que apenas Ana Cristina não havia editado livros até o momento

da entrevista, tendo publicado seus textos em periódicos ou em antologia⁸⁰. Em comum aos três, embora houvesse uma diferença de idade de cerca de 8 anos entre Cesar e os demais, o pesquisador identifica a formação acadêmica no campo das letras e o *background* familiar fortemente intelectualizado⁸¹.

O pesquisador, então, parte da atuação intelectual da família de Ana Cristina Cesar: “sua mãe era professora de literatura e seu pai esteve ligado à Editora Civilização Brasileira ou mesmo a outros grupos editoriais” (PEREIRA, 1981, p. 190) para anotar a sua circulação no campo: seu espaço de convivência esteve ligado a intelectuais, que sempre a estimularam a escrever.

Ao traçar uma biografia intelectual da escritora, partindo do lugar de criança prodígio que ditava poemas para a mãe aos seis anos até a vida adulta, ele realiza um raro registro histórico da formação escolar e da prática profissional da escritora. *Retrato de época* configura-se como uma documentação que aponta para as especificidades da vida social e literária da poeta.

Em relação ao movimento presente na poesia de Cesar, Carlos Alberto Messeder Pereira destaca que ela “questionava exatamente esta aura do autor, seja da própria literatura ou mesmo da poesia” (PEREIRA, 1981, p. 191). “Primeira Lição”, segundo texto de *Cenas de Abril*, reflete justamente um deboche das certezas que abarcam o campo literário, porque trata de poesia a partir de gêneros fechados, o que soa sobretudo irônico, dada a quebra das estruturas formais da literatura em sua forma de se expressar, demonstrada, inclusive, nesta produção: “Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro. / O gênero lírico compreende o lirismo. / Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal. / É a linguagem do coração, do amor. [...]” (CESAR, 1993, p. 58). Assim, a ironia se instaura quando o estatuto da poesia é colocado a partir de afirmações generalizantes e com uma dicção extremamente informativa, evidenciando a teorização exacerbada em torno de um fenômeno cultural e popular.

No entanto, é inegável que o destaque dado pela escritora em “Contatos de 3º grau” à produção etnográfica, que, por sua vez, destaca a tribo urbana dos poetas, remonta a cena cultural do período. Além disso, a pesquisa etnográfica documenta as facetas do

⁸⁰ Embora registre o lançamento independente de *Cenas de abril* e *Correspondência completa* na livraria Noa Noa em setembro de 1979.

⁸¹ Afonso Henriques Neto é filho do poeta Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2008) e neto do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) e Eudoro Augusto é filho de Eudoro de Sousa (1911 - 1987), filólogo, filósofo e professor universitário luso-brasileiro, um dos fundadores do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB).

movimento literário, de modo a contribuir para estudos futuros e para se refletir sobre o movimento de exclusão X inclusão percebido no circuito editorial dos anos 1970.

No caso específico de Cesar, embora ela só tenha publicado *A teus pés* pela brasileira em 1982, Carlos Alberto Messeder Pereira relaciona o fato com a sua própria “dificuldade de se identificar como escritora (ou mesmo como poeta) e também, por exemplo, de publicar o livro” (PEREIRA, 1981, p. 191). Ou seja, embora ela viesse de uma família inserida no mercado editorial – Waldo Cesar, seu pai, foi um dos fundadores da editora *Paz e Terra* e sempre trabalhou no meio –, as suas práticas profissionais estiveram mais ligadas a trabalhos técnicos, como revisão, tradução, redação de enciclopédia, formulação de parecer editorial, do que à sua potência poética e criativa.

É possível que a destituição da aura da literatura, à qual Pereira se refere para pensar a experiência literária de Cesar, seja consequência deste processo. Mas são nos aspectos interiores ao poético, na linguagem, que a circulação do seu discurso se impõe, induzindo, pela sua própria dicção, visões de mundo e os seus interesses de contato. A arte marginal relacionada à vitalidade poética dos anos 1970 evidencia a posição dos intelectuais frente ao projeto cultural e político do país, cuja abertura política Ana Cristina Cesar não chegou a vivenciar.

IV.2.2. Uma crítica sensorial

Pensando os “efeitos” e “sensações” causados diante de uma imersão artística, Ana Cristina Cesar descreve e resume impressões sobre as obras resenhadas em boa parte dos títulos que escolhe para as produções de periódicos: “Tédio Machadiano”, “Contos como terapêutica” e “Romance com sabor de vício” são exemplos de críticas conduzidas pela ordem das sensações. Considerando também as intenções do autor e aquilo que ele traz como elementos extratextuais e de diálogo exterior, Ana Cristina Cesar localiza a sua própria experiência e as expectativas diante das obras que se propõe a debater.

“Tédio Machadiano”, a primeira colaboração de Ana Cristina Cesar para o jornal literário *Leia Livros*, trata de *Opus 60: ensaios de crítica* (1980) de João Alexandre Barbosa⁸² (1937 – 2006), editado pela Duas Cidades. Cesar resume a proposta como aquela em que o autor lança aos olhares acadêmicos uma produção da sua juventude. João

⁸² No momento em que publicou a coletânea, composta por artigos para jornais de Recife escritos na década de 1960, João Alexandre Barbosa já era um intelectual reconhecido nos meios brasileiros por ter elaborado cinco volumes sobre crítica literária, além de ter atuado como professor da Universidade de São Paulo (USP).

Alexandre, por sua vez, define a atividade crítica apresentada no livro como uma forma essencial de “descobrir o seu mundo interior, seu espaço, seu estilo” (BARBOSA, 1980, p. 89). A abordagem aciona, inicialmente, um objeto extratextual, a epígrafe do livro, que desperta uma expectativa/promessa em Cesar. Trata-se de uma citação de Paul Valery (1871 – 1945), poeta francês ligado ao movimento simbolista, de que “não há teoria que não seja um fragmento de autobiografia” (VALERY *apud* CESAR, 1981d, p. 6). É desta referência que Ana Cristina Cesar parte para localizar a obra de Barbosa, apontando, logo no começo da crítica, para o ato, a promessa de um “beijo” apaixonado, prometido na epígrafe: “Mas depois daquele beijo, digo, daquela epígrafe, o olho acadêmico dança e a gente fica querendo é entrever fragmentos da fatal promessa valeriana” (CESAR, 1981d, p. 6).

Para Ana Cristina Cesar, a tentativa de encontrar um traço de autobiografia nos ensaios de Alexandre Barbosa fica em no campo da frustração. Ironicamente, diz que, aos olhares de algumas feministas, a produção de Barbosa se enquadraria como “tipicamente masculina”: “um moço correto, respeitador, absorvido na leitura da ensaística nacional.” (CESAR, 1981d, p. 6). Nesta rápida passagem, Cesar amplia o debate sobre dicção e linguagem, mobilizando uma suposta visão feminista “radical” sobre aquilo que seria considerado um texto “tipicamente masculino” – e não “tipicamente feminino”, como vimos no debate já apresentado pela personagem Silvia Riverrun. Mas este não é um aspecto central da resenha de Cesar, apenas uma das provocações.

O percurso que o texto faz é a busca por uma revelação passional do crítico, prometida pela epígrafe, o que Ana Cristina destaca na passagem de um dos ensaios do livro, “O círculo claro da lâmpada” (1963): “Para caracterizar um crítico literário, nada melhor que procurar, por entre as páginas que haja escrito, aquelas capazes de apontar, com maior intensidade, o seu furor, a sua paixão.” (BARBOSA *apud* CESAR, 1981d, p. 6). A escritora explica que a crítica que analisa revela a própria voz do ensaísta, não como um sujeito passional, mas que se inscreve, através das teorias que traça, como alguém que emana o tédio machadiano, ou seja, “um cansaço da controvérsia, um afastamento quase que sistemático da polêmica” (CESAR, 1981d, p. 6).

Ana Cristina Cesar identifica em Alexandre Barbosa a postura crítica de um “Conselheiro Aires”, personagem icônico e ambíguo de Machado de Assis que aparece nos seus dois últimos romances: *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1904). Diplomata, a postura do personagem machadiano marca uma erudição e um domínio de abstrações e

de generalizações em diálogos. Ao contrário de outros agentes dos enredos de Assis que reconheciam em antíteses e polêmicas um lugar confortável na narrativa, Aires apresenta a personalidade marcada por um tédio, avesso à controvérsia e ao debate, “disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” (ASSIS, 2008, p. 1092).

Em “O círculo claro da lâmpada”, Alexandre Barbosa trata do gosto aberto pela polêmica na cultura da crítica brasileira, remetendo, na análise, a um texto de José Veríssimo (1857 – 1916) sobre Machado de Assis (1839 – 1908), e a ensaios de críticos como Brito Broca (1903 – 1961) e Augusto Meyer (1902 – 1970). O artigo de José Veríssimo citado por Barbosa intitula-se *Tédio à controvérsia* (1908), que também remete ao método machadiano de afastar-se das discussões, atitude que Brito Broca, em postura crítica, identifica e aceita como sua.

A meditação solitária “de um leitor imerso no silêncio dos gabinetes e trazendo para o papel elementos anteriormente discutidos e elaborados” (BARBOSA, 1980, p. 92), que Alexandre Barbosa aponta em Broca é uma analogia aplicada pela própria escritora ao conteúdo de *Opus 60*. Ana Cristina Cesar não recebe positivamente esta postura crítica e enfatiza o “tom desidratado dos ensaios” (CESAR, 1981d, p. 6), qualificando Barbosa com as mesmas palavras que ele utilizou para descrever o trabalho crítico de Brito Broca.

Contudo, na visão de Cesar, o trabalho de Broca diferencia-se do de Barbosa pelo simples fato de que o primeiro deixou emergir um tom confessional. Já no segundo, Ana detecta o tédio pela ausência da escrita teórica autobiográfica e pela falta de paixão por aquilo que escreve. Se falava da epígrafe como um beijo, Cesar expõe a relação com o livro como um namoro contido:

Por timidez ou vocação, João Alexandre amava então o silêncio do seu gabinete, mas, ao contrário de Brito Broca, não deixou emergir o invejado tom confessional, e assegurou-se para não debandar pelos caminhos da imaginação, da intuição e do sonho. Nem por isso ele deixa de convidar o leitor para a festa do vizinho querido, que ele adora a seu modo – discretamente, sem alarde. (CESAR, 1981d, p. 6)

O desenvolvimento do argumento de Ana Cristina Cesar, na crítica, designa a controvérsia e a polêmica como necessárias para um bom debate crítico, assim como a presença da paixão nas formulações em torno da literatura. A escritora defende uma aproximação com o leitor, se esta é prometida; contudo, a teorização literária proposta por Barbosa, na visão de Cesar, soa como fria, solitária, discreta.

Cesar reivindica o “beijo” literário prometido na epígrafe, mas, sob efeito do tédio machadiano, a resposta da leitura de *Opus 60* é de decepção. A leitora, que começou a obra com “um olhinho brilhando” (CESAR, 1981d, p. 6), terminou por classificar a experiência como “discreta” e “sem alarde” (CESAR, 1981d, p. 6).

Outros textos para periódicos que trouxeram para o centro da discussão tanto a proposta das obras quanto os efeitos provocados são “Contos como terapêutica” e “Romance com sabor de vício”, ambos publicados na revista *IstoÉ*. Eles tratam, respectivamente, dos livros *Do fundo das alturas* (1981) de Marcelo Garcia e *Hora da conciliação* (1979) de Lilli Palmer. Como efeitos das obras, previamente apontados por Ana, estão o uma escrita que age de maneira terapêutica ou, ainda, o de uma obra que atua de forma viciante junto ao leitor.

Do livro de contos de Marcelo Garcia, Ana Cristina Cesar destaca o clima de intimidade presente nos onze relatos, indicando que “sob o império de um pedido vazado de curiosidade e de procura de cúmplices no jogo do relato, [é] que se movimentam os personagens de Marcelo Garcia” (CESAR, 1981a, p. 19). Para conseguir um efeito de cumplicidade com o leitor, Cesar destaca que Garcia se utiliza do “registro da fala corriqueira” (CESAR, 1981a, p. 19), com a “economia elegante do conto tradicional” (CESAR, 1981a, p. 19). O narrador discreto, que percorre todos os contos, “apenas sublinha e apara, sobriamente, os relatos comuns de seus personagens” (CESAR, 1981a, p. 19).

A informação de que Garcia é um médico veterano e um contista iniciante, associada ao exemplo, extraído do livro, de um adolescente que “libera seu contar no vôo livre da asa delta” (CESAR, 1981a, p. 19), nos insere simultaneamente no interior e no exterior da narrativa. A escritora identifica, então, na proposta de Marcelo Garcia uma “espécie de intenção terapêutica, ainda que distraída de si mesma – a de que pudessem, se não transformar e curar, ao menos dar um barato de leveza no leitor combalido que estiver à procura de remédios suaves” (CESAR, 1981a, p. 19).

Sobre o romance *Hora da conciliação* de Lilli Palmer, com tradução de Wilma Ronald de Carvalho, Ana Cristina Cesar afirma, logo na primeira frase, que “A literatura pode tomar um sabor de vício” (CESAR, 1982c, p. 10). E o texto se desenvolve com o intuito de explicar esta formulação, a partir do que aparece na narrativa de Lilli Palmer, assim resumida:

No leito de morte, uma mulher vê-se ante dois projetos fundamentais da sua vida: um é o reencontro com a felicidade que a morfina lança no seu corpo, outro é o texto da sua própria vida, que esperava apenas um interlocutor apaixonado para ser escrito. A mulher se chama Sophie, o interlocutor é o médico que lhe aplica doses constantes de morfina. Morfina que não serve apenas para aplacar as dores do câncer terminal, mas parece soltar, diretamente da memória para a página imaginada, a narrativa pronta de uma biografia. Morfina que toma forma de literatura. (CESAR, 1982c, p. 10)

Diante dos acontecimentos narrados, Cesar destaca que o leitor vai sendo tomado por uma ânsia em ouvir contar, uma compulsão que se revela pela narrativa que traz temáticas como incesto, vício em drogas, relações homossexuais, a prática da eutanásia, na construção de uma biografia comum que seduz pelo fracasso pessoal que apresenta. Um recurso técnico da obra é também destacado, uma vez que a escritora observa que ora a personagem Sophie assume o seu papel em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, rompendo a lógica de uma construção autobiográfica: “O resultado é uma estrutura perturbada, como se a morfina é que conduzisse o discurso, justificando todos os seus defeitos.” (CESAR, 1982c, p. 10).

Notamos que uma formulação similar sobre a forma estrutural que “esconde” os defeitos de uma obra foi realizada pela escritora nos textos “O narrador fracassa e pede perdão” e “A face oculta de Dali” (*Opinião*, 1976), que abordam, respectivamente, os livros *Moise e o mundo da razão* (1976) de Tennessee Williams e *Faces ocultas* (1973) de Salvador Dali. Na própria linguagem, segundo Ana Cesar, o escritor tenta esconder as suas limitações de escrita, cuja obra ela avalia não somente a nível estrutural, mas pela sensação provocada no contato com a narrativa, transposta na crítica.

IV.2.3. Mais sobre poder

Uma das facetas do projeto intelectual de Ana Cristina Cesar consiste no seu interesse em discutir as relações de poder por meio de eventos performáticos, tal qual registrado em “Um rito de passagem”, texto crítico que trata do concerto-performance de Vera Terra em 1975. Nele, como vimos, Ana discute o lugar reservado ao feminino nos ritos sociais e artísticos. Em outro exemplo, “Anarquia Feliz”, crítica publicada na revista *Veja* em 1981, Cesar dedica um olhar ao campo teatral, em interlocução com a literatura, pensando os mecanismos que influenciam os efeitos sensoriais acionados pelo espetáculo

O percevejo, versão brasileira com direção de Luis Antônio Martinez Corrêa (1950 – 1987), inspirado na obra de 1927 de Vladimir Maiakovski (1893 – 1930).

Ana Cristina Cesar, ao tratar da montagem, leva em conta a questão ideológica contida na adaptação. O que lhe chama a atenção, por exemplo, é a relação que se estabelece entre os responsáveis pela montagem e a proposta original do texto, uma vez que verifica que *O percevejo* “pretendeu ser fiel às instruções de Maiakovski e ‘tornar a peça contemporânea, atual, presente’, tomando liberdades com o texto e utilizando recursos de cinema e circo – duas paixões de Maiakovski.” (CESAR, 1981e, p. 101). Este configura-se como o ponto central de entrada na crítica, por meio da qual percebemos o tratamento a escritora sobre os aspectos ideológicos da obra, abarcando o sentido social e político da sua existência – uma postura já evidenciada em outros momentos de sua produção jornalística.

Quando rememoramos a saída de Ana Cristina Cesar do jornal *Opinião* e a sua rápida participação no *Beijo*, descrita no capítulo “III.2. O escritor na república das letras”, verificamos sua oposição crítica à uma esquerda encastelada que ocupa o campo intelectual brasileiro, assim como à idealização de um jornalismo descentralizado, participativo. A superação ou o desencanto com ambas propostas, somada aos percalços da sua própria trajetória profissional, certamente colaboraram para que ela assumisse uma posição de *freelancer* no quadro de cultura da *Veja*. Nesta revista semanal, ela confronta novamente a contraditória política da esquerda.

“Anarquia Feliz”, por exemplo, ao resenhar a montagem de Vladimir Maiakovski, que estava em cartaz no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, daquele ano (1981), e cuja versão brasileira de Luís Antônio havia sido proibida em 1974, evidencia o projeto teatral que Maiakovski propõe no momento da escrita do texto: uma espécie de denúncia direta às consequências da Revolução de 1917 na Rússia, em que os ideais do Partido Comunista foram esvaziados pela prática da burocracia e pelo cultivo de costumes pequeno-burgueses, contra os quais, aquele que fora conhecido como “poeta da revolução” e um dos nomes da vanguarda futurista, mostrou-se um severo opositor.

O percevejo, como percebe Ana Cristina Cesar, é reflexo desta recusa ao poder instituído. O tratamento de Martinez Correia reverbera uma relação com o escritor russo, como se ele “fosse um velho amigo” (CESAR, 1981e, p. 101). A escritora descreve a peça com foco nos personagens e na questão política da narrativa: “o protagonista Prysipkin fica cinquenta anos encerrado num bloco de gelo e, em 1979, é ressuscitado pelos

cientistas soviéticos – juntamente com um percevejo que estava em sua roupa” (CESAR, 1981e, p. 101). Por não se ajustarem ao sistema de uma outra época, ambos são considerados “anárquicos” pelo Partido Comunista – assim como Maiakovski vem a ser considerado, no momento do seu suicídio, em 1930. Por isso, eles passam a ser observados em um zoológico como seres estranhos. Mas a repulsa maior do público é direcionada ao humano e não ao animal.

O próprio Maiakovski resume *O percevejo* como uma comédia fantástica em cinco atos e quatro cenas, cujo problema é “o desmacaramento da burguesia atual” (MAIAKOVSKI, 2009, p. 78): “a peça é uma arma da nossa luta. É preciso aperfeiçoá-la e poli-la através da grande coletividade” (MAIAKOVSKI, 2009, p. 82). O que Ana Cristina Cesar mobiliza na crítica, além da apresentação cênica e do enredo do autor russo e de sua localização política e social, é a contemporaneidade da montagem brasileira, que se atualiza com o uso de recursos do cinema e do circo, diferentemente da gélida e futurista adaptação russa de 1929.

Outro aspecto que chama sua atenção é a trilha sonora, uma vez que ela reforça que na montagem brasileira “Maiakovski renasce ao som de Caetano Veloso”, “fazendo a passagem de 1929 a 1979 ao som de *Oração ao Tempo*” (CESAR, 1981e, p. 101). A autora também detecta um movimento que procura resgatar e reler o suicídio do escritor russo, admirado e depois “achinchado” pelo Partido Comunista. A contradição da esquerda fica logo exposta pela sátira soviética. Outro destaque do espetáculo relaciona-se à trilha que o encerra, uma adaptação da uma poesia escrita em 1923 por Maiakovski, para a apresentação brasileira de teatro, *O amor*:

Ressuscita-me
ainda
Que mais não seja
Porque sou poeta
e ansiava o futuro

Ressuscita-me
lutando
contra as misérias
do cotidiano
Ressuscita-me por isso

Ressuscita-me
quero acabar de viver
o que me cabe
minha vida

Para que não mais
existam amores servis

[..]

E o pai
seja pelo menos
o Universo
E a mãe
seja no mínimo
A Terra (SANTOS; VELOSO, 1981)

O movimento da composição de *O amor*, em seu chamado que pretende “ressuscitar” o poeta, feito pelos personagens destemporalizados de *O percevejo*, suscita uma visão de ideal social mobilizada pela arte e que não se encerra na morte do autor. Ana Cristina Cesar interpreta a apresentação brasileira de Maiakovski como uma “anarquia feliz”, sendo esta uma consequência da apresentação. Uma anarquia que prega o degelo também pela chave do amor e reverbera a lógica de desfraldar as intenções de uma burguesia apenas preocupada com o prazer imediato, com o agora, com o individual.

Outra crítica de Ana Cristina Cesar que toca em uma narrativa sobre os jogos de poder é “Brinquedo Fatal”, publicada em 1981 na revista *Veja*, em que se propõe a resenhar o espetáculo *As criadas*, montagem da peça *Les bonnes* (1947) do escritor francês Jean Genet, cuja versão brasileira foi dirigida por Gilles Gwizdek. A peça esteve em cartaz no *Teatro Maison de France*, no Rio de Janeiro, no ano de 1981.

A peça de Genet foi inspirada no caso das irmãs Christine e Léa Papin, duas empregadas domésticas francesas que assassinaram brutalmente a esposa e a filha de seu empregador em *Le Mans*, no ano de 1933. O crime chocou a França e alguns intelectuais chegaram a defender a hipótese de que o crime fora motivado pela luta de classes, uma vez que as irmãs órfãs enfrentavam longas jornadas de trabalho servindo a seus patrões.

Em sua crítica composta apenas por dois parágrafos, Ana Cesar fala superficialmente do que trata o espetáculo de Genet, descrevendo as brincadeiras presentes nas cenas deste “psicodrama” de assassinato, costurado por uma acirrada competição entre as personagens. Assim como quando pensa *O percevejo* e destaca que o diretor seguiu as sugestões do autor, Ana Cristina Cesar diz que “Ao contrário do que sugeria o próprio Genet, que desejava homens travestidos nos personagens, nesta montagem as criadas são interpretadas por mulheres (Dina Sfat e Susana Faini).” (CESAR, 1981f., p. 106). Na sua percepção, esta escolha tem o efeito de enfatizar o caráter simbólico

e psicanalítico da peça, tornando a apresentação comedida e sóbria. Não há nenhuma grande revelação em “Brinquedo Fatal”, mas podemos destacar o fato de os eventos teatrais da cena constarem no título, dentro de uma leitura que revela a sobriedade que advém de escolhas técnicas que influenciam no resultado final da montagem.

IV.2.5. Paixão por conhecer

Um movimento comum na produção poética de Ana Cristina Cesar abarca a criação a partir de referências a outros escritores e personalidades do seu tempo, por meio de nomeação direta, citações de trechos de obras, títulos de obras, etc.. Sem demonstrar um impulso criativo similar ao identificado em Anaís Nin, que se apropria do nome de outra escritora, Djuna Barnes, com o suposto fim de divulgação da obra e de atender a uma demanda de mercado, o movimento realizado por Ana Cesar traz, com frequência um tom de homenagem a outros escritores, como já apontado nesta pesquisa e em outras precedentes.

No caso de sua produção inédita, existem dois textos que revelam este tom de admiração e homenagem a outros intelectuais, cuja leitura Cesar acessa com prazer e certa alegria. São eles: “Mestre amigo” e “Pura gamação”, resenhas publicadas em 1981 nas páginas da revista *Veja*. Embora sejam textos relativamente curtos – ambos têm apenas dois parágrafos – eles dão a dimensão do impacto advindo das ideias contidas nas obras analisadas por Ana, assim como de suas inovações criativas.

“Mestre Amigo” aborda do lançamento de *Como vejo o mundo* (1981), livro póstumo de Albert Einstein (1879 - 1955), composto por papéis avulsos, que permitem o contato com os temas que mobilizaram os pensamentos do físico, identificado como um “professor amigo”, “um sábio militante do pacifismo” (CESAR, 1981g, p. 97). Cesar compara a coletânea com um “viradinho” de papéis avulsos para o “paladar” de um público que pode acessar as ideias de Einstein através de cinco “pratos principais”, ou seja, cinco temas principais: “o antissemitismo, a falácia do nacionalismo, a proliferação das armas nucleares, os valores da democracia, além da própria física” (CESAR, 1981g, p. 97). A “de-gustação” das ideias de Einstein aparece, portanto, enquanto movimento interior ao texto, uma espécie de alimento do qual a escritora se nutre.

O “sábio maroto” – cuja figura com a língua para fora é a principal marca, que desafia o “estereótipo compenetrado dos homens das ciências” – é descrito na crítica como um amigo próximo, cujas consciência ética e militância, como o posicionamento

contra a produção de armas nucleares, caminhou junto com a produção científica: “É como se as grandes generalidades de que fala Einstein antecipassem o surgimento de uma consciência ética, politicamente mais inocente, mas disposta a uma militância intensa, de olho no milênio prestes a se fechar” (CESAR, 1981g, p. 97).

Junto com a inspiração advinda da conduta ética e da militância de Einstein, Cesar ressalta outro aspecto em relação ao seu trabalho, na obra, pois ele discorre sobre assuntos específicos da física, seu principal campo de estudo: “Einstein toca nesse percurso com paixão”. Assim, Cesar interpreta uma postura científica advinda do físico como aquela diretamente impactada pela paixão, que culmina na alegria das descobertas: “Revela uma visão relacionada à ciência: Mesmo no decorrer de complexas explicações físico-matemáticas, não esconde que, para ele, a ciência também se faz de torturas e delícias, culminando na ‘alegria incomum da descoberta’.” (CESAR, 1981g, p. 97). Se Ana Cristina Cesar diz que falta paixão em João Alexandre, em “Tédio Machadiano”, em Einstein ela aponta os bons frutos gerados pela alegria da descoberta na ciência.

“Pura Gamação” é outro texto que circunda a questão da paixão e do desejo a partir da apresentação da obra *Fragments de um discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes. Trata-se de uma proposta que põe o sujeito da enunciação em cena, ou seja, o sujeito amoroso. Através de uma estrutura enciclopédica, composta por 80 verbetes, o francês faz uma colagem, com ironia e perspicácia de leitor e crítico, de posturas comuns ao discurso amoroso. As descrições das palavras/atos de amor são representadas por fragmentos, citações e referências que direta e indiretamente recolocam as pulsões movidas pelas narrativas literárias ocidentais.

Tomada por uma “gamação” prévia por Barthes, que se exila no amor-paixão para pensá-lo, Cesar percebe o livro como uma homenagem do pensador francês ao amor, figura banida e desprezada no cotidiano social. A montagem *barthesiana* ilumina todo conteúdo composto por citações e revelações, ansiosas e taquicárdicas, como o amor:

Não é poesia mas produz o assombro dos grandes poemas. Não é uma história de amor, mas nele desembocam lembranças de infinitas gamações. Não é filosofia nem psicanálise, nem autobiografia, embora vibre com a presença dos três. *Fragments de um discurso amoroso* é, sim, um poético dicionário [...] (CESAR, 1981h, p. 133)

Ao revelar a metodologia de composição criativa e de teorização do cotidiano de Barthes, Ana Cristina traduz dois aspectos da obra: a tentativa de revelar as manobras

da mente apaixonada e o convite ao leitor para coabitar as páginas do livro. Em sua produção literária, a sensação da paixão enunciada na coleção de Barthes, cuja penetração vai em direção a um outro, também pode ser notada nas formulações de Cesar: “Minha filha, lê isso aqui quando você tiver perdido as esperanças como hoje. Você é meu único tesouro. Você morde e grita e não me deixa em paz, mas você é meu único tesouro” (*Luvras de pelica* [1980], CESAR, 1993, p. 96). Para o leitor envolto nos fragmentos de Barthes, estão presentes as ferramentas das desventuras amorosas de cada um, ao sabor das experiências pessoais: “Por que neste dicionário, que despreza referências bibliográficas em prol da circularidade de ritmo, quase todos os verbetes – se bem degustados, dizem respeito às secretas ilustrações das histórias amorosas de cada um.” (CESAR, 1981h, p. 133).

Em seu texto crítico, detectamos o interesse de Ana Cristina Cesar em ter acesso ao outro, com o uso de artimanhas literárias e/ou de criação do seu tempo, promovendo também no leitor o interesse por outras fontes de conhecimento. No próprio *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes revela esta relação de prazer, e fricção, com a língua sua/do outro:

Linguagem é como a pele: eu esfrego minha linguagem na do outro. É como se eu tivesse palavras em vez de dedos, ou dedos nas pontas das minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção deriva de um contato duplo: por um lado, toda uma atividade discursiva que foca, discreta e indiretamente, em um significado único, que é "eu te desejo", e o liberta, nutre, ramifica até o ponto de explosão (a linguagem experimenta o orgasmo ao tocar-se); por outro lado, eu envolvo o outro em minhas palavras, acarinho, roço, promovo esse contato, eu me arrasto para fazer o comentário ao qual eu submeto a relação. (BARTHES, 1981, p. 64)

A partir da teia de relações infinitamente explorada nos estudos acadêmicos sobre Ana Cristina Cesar, identificamos, no movimento da sua obra crítica, a escrita e a paixão como fontes de inspiração, promotoras intangíveis da circulação literária. Diante dessas múltiplas raízes, que passam por Platão, de Poe, Borges, outros incontáveis escritores-críticos de linguagens, de muitas origens, observamos no gesto de leitura de Cesar uma valorização do crítico apaixonado, que incorpora outros, por quem treme, cuja escrita deseja, e repassa ao próximo leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando propomos realizar uma travessia por toda a produção crítica de Ana Cristina Cesar, composta por 33 textos escritos entre 1973 e 1983, nosso objetivo era identificar as características desta colocação pública, mapeando e aproximando as temáticas tratadas, os seus interesses, as posições assumidas e aquilo que havia de comum entre uma crítica e outra. Ao nos depararmos com um arcabouço versátil e múltiplo, percebemos a impossibilidade de olhar para a crítica como algo “homogêneo”. Por isso, estruturamos a tese de forma a contemplar essa heterogeneidade da obra, percebendo tanto as semelhanças, quanto as diferenças entre os textos críticos.

De maneira geral, a produção em questão fortalece uma ideia de crítica como forma de intervenção, que analisa não somente aspectos da narrativa e da linguagem das obras, mas o contexto de produção e de circulação das mesmas. Ana Cristina Cesar indissocia a sua atuação crítica dos contextos políticos e sociais vividos.

Percebemos que a escritora também coloca em jogo em suas críticas não é necessariamente a “sua verdade”. Interessa-lhe pensar sobre a verdade, que não está em uma opinião ou conduta, mas no próprio debate. Tanto que na maior parte dos textos para imprensa suas posições se dão através da polêmica. E o que conseguimos apreender deste exercício público que, antes de ser um simples “julgamento”, reverbera aspectos históricos, culturais e subjetivos, é que para Cesar todas as ações, mesmo as literárias, são políticas.

A crítica de Ana Cristina Cesar escreve e pensa em movimento: como verificamos em algumas produções, nem mesmo as suas opiniões são fixas. A ação, com frequência, objetiva provocar o pensamento do outro. E embora muito aberta e original na forma de se colocar criticamente, a escritora não realiza uma crítica sem parâmetros. Pelo contrário, tem critérios e avaliações bem definidas.

Sem fugir da polêmica, inscreve na história da literatura brasileira uma crítica “militante”, na qual os lugares comumente ocupados pelo cânone são deslocados. A experiência de leitora, e, conseqüentemente, de crítica de Ana Cesar mobiliza e reivindica a criação das suas próprias relações com a tradição literária.

A criatividade demonstrada nos títulos dos textos, com uma pitada de originalidade e ironia, como exemplo “Tédio machadiano”, “A face oculta de Dali”, “Só para homens”, já revela ao leitor micro roteiros do que está por vir. Características que também

notamos na sua produção poética. Propondo explorar esta relação, entre poesia e crítica, encontramos possibilidades de pensar as aproximações e afastamentos entre uma atividade e outra. Em ambas existe a dimensão que se aproxima e que questiona a prática modernista. E mesmo com esse pé na tradição, Ana Cristina Cesar frequenta a cultura pop, a música, o cinema.

A relação com os cânones literários é avaliada e (des)construída tanto na crítica, quanto na poesia. Sem impor um sistema, Ana Cesar estabelece uma proposta individual de cânone, se dando sempre o direito de valorizar temas e livros “desconhecidos” e de subvalorizar aqueles que são unânimes no campo literário. Ao realizar uma topografia literária própria, Ana Cesar não adere à ideia de vanguarda, uma vez que a sua teia de influências e referências é horizontal.

Direcionadas a públicos distintos e em suportes de circulação díspares, notamos entre crítica e poesia direções antagônicas que envolvem diferentes relações entre teoria e prática. Embora o labor crítico Ana Cristina Cesar, com frequência, demande uma lógica argumentativa e realista, sua própria produção poética é dotada de abstração e de fragmentos. Percebemos, então, uma atuação crítica díspar da escrita poética, uma vez que o que ela defende nas críticas toma direções não necessariamente comuns às suas próprias escolhas estéticas. Contudo, existe um tom de escrita que aproxima crítica e poesia, uma voz comum, que pode ser identificada numa espécie de versatilidade, tanto em relação à estrutura do texto, quanto em relação à linguagem.

Adepta da originalidade frente ao lugar comum da escrita e preferindo a inovação diante da obviedade e da rebeldia textual frente ao formato acadêmico, Ana Cesar opera a contínua desmistificação dos lugares de autoridade. Muito afastada de uma neutralidade de posição, a escritora alimenta a crítica da mesma forma que alimenta a poesia, com inventividade e versatilidade na criação. Importa mencionar, resumidamente, nove eixos de importância que atravessam sua crítica e aos quais a tese procura responder descritiva e criticamente:

I – As afinidades teóricas e literárias da escritora, ou seja, as leituras e proximidades intelectuais nas quais Cesar se ampara, estão evocadas e afirmadas nas críticas. Nas obras analisadas, a escritora observa tanto os mecanismos internos de uso da linguagem, quanto a forma como ela se relaciona com contextos sociais e políticos exteriores. Há uma valorização da produção que está fora da ordem social vigente e uma ênfase em estabelecer uma contraposição às instituições e esferas de poder dominantes. Não existe

na obra de Ana Cristina Cesar uma relação ingênua entre a linguagem e a realidade. A sua visão de poesia caminha, inesgotavelmente, em direção ao outro e contra os discursos que limitam o acesso à literatura.

II – Os pensamentos de Ana Cristina Cesar sobre poesia, contemplados nas considerações críticas, propõem uma visão bastante aberta sobre aquilo que pode ser a matéria e a consequência poética. Embora teça admiração por escritores clássicos e os acione com frequência, Cesar se opõe à ideia de uma produção poética mais “endurecida”, com dicção calculada, a exemplo de João Cabral de Melo Neto. Ela se aproxima, contudo, de uma percepção que flerta com a conduta de poetas como Mário de Andrade, reconhecido por pensar questões mais conceituais concernentes ao campo literário na poesia e na esfera pública.

III – Nos textos críticos de Ana Cristina Cesar coloca-se um paradigma performático de compreensão do discurso. A experiência de contato com a obra e de escrita sobre ela, transposta para o leitor, com frequência, insere a performance como parte do fazer crítico, descrevendo o sentido provocado e as emoções causadas e mobilizadas. A partir daí, a crítica busca identificar a “posição” ou “postura” estabelecida na escrita e na distribuição da obra comentada, que designam os valores, os pontos de vistas e os vínculos particulares de cada autor.

IV – Toda obra se inscreve a partir de uma tomada de posição política e cultural, que, observadas por Ana Cristina Cesar, influenciam diretamente na posição que ela também defende em suas críticas, seja de adesão ou recusa. Assim, notamos que a escritora tende a valorizar a originalidade do que se apresenta e os deslocamentos promovidos, designando o sucesso ou o fracasso de uma obra a partir deste princípio.

V – A abordagem sobre literatura é realizada em cruzamento com outras artes. A partir do exemplo cinematográfico, daquilo que Cesar expõe sobre montagem cinematográfica na literatura e linguagem literária no cinema, percebemos um projeto intelectual sem fronteiras. Este hibridismo e a sua prática podem ser encontrados tanto na poesia de Ana Cristina Cesar, quanto nas reflexões apresentadas na produção crítica, que traz o cinema e o teatro, com frequência, para o centro do debate.

VI – No campo intelectual, especificamente na área das Letras, a escritora promove discussões sobre teoria e prática literária, pensando as formas de poder exercidas no campo institucional. Opondo-se a uma visão estruturalista catedrática que figurava na década de 1970 nos meios acadêmicos, Cesar se interessa por discutir os usos repressivos

intrínsecos aos espaços institucionais, ou seja, as imposições de condutas presentes na dinâmica universitária, que ela conhecia internamente.

VII – No âmbito do mercado literário, pensando as dinâmicas de distribuição dos livros, Ana Cristina Cesar avalia as tensões presentes no mercado editorial formal e independente. Na sua visão, o produto livro tanto é um material dotado de posicionamentos políticos e sociais, quanto um produto produzido e distribuído industrialmente dentro de uma cadeia, da qual faz parte o autor, muitas vezes como produtor da sua própria obra, e o editor, o empresário, aquele que, em geral, retira o lucro do livro. Ao refletir sobre as práticas do mercado editorial, Cesar denuncia a relação desigual de lucro entre aquele que cria e produz e aquele que divulga e distribui o livro. Na sua percepção, o poeta não é aquele que apenas coloca os poemas no papel: ele compõe um esquema de comércio, onde a lei que impera é do lucro. A produção marginal seria, então, uma opção a esta dinâmica empresarial do livro.

VIII – Ana Cristina Cesar trata das visões da crítica sobre aquilo que seria produção ou dicção feminina com oposição e deboche. Dá a entender que não existe natureza de distinção entre a produção poética realizada por mulher e por homem. Embora se contraponha às bandeiras das feministas nos estudos literários, a escritora se marca no campo como uma exímia leitora, tradutora e pesquisadora de escritoras mulheres, ocupando boa parte de suas críticas a abordagem de feitos literários de escritoras. Ademais, vê como emergencial o envolvimento e o reconhecimento das mulheres pela crítica especializada fora do lugar comum da escrita feminina, muitas vezes relacionada com a dicção poética de Cecília Meireles.

IX – No campo da tradução, mais uma principal fonte de leitura e de pesquisa, a escritora insere o debate acadêmico sobre o assunto observando as mobilizações possíveis no ato de traduzir: algumas empenhadas em seguir uma cópia do original, outras mais livres e criativas, ou com fins políticos panfletários. Além disso, Cesar considera a paixão e o rigor literário como importantes ferramentas a serem consideradas no ato de tradução.

Este diagnóstico comprova a capilaridade do projeto de Ana Cristina Cesar no campo da crítica. Até mesmo na produção inéditas em livros, percebemos que, ela: i) localiza historicamente o fenômeno literário marginal e a poesia dos anos 1970, em interlocução com a sua própria participação no movimento. ii) pensa os “efeitos” e “sensações” causadas diante de uma imersão artística, incluindo paixão e performatividade como

parte do processo de reflexão sobre a obra; iii) considera as posições políticas contidas em toda e qualquer representação artística, demonstrando uma frustração com projetos contraditórios da esquerda “encastelada”; iv) retoma as questões literárias que circundam o feminino, avaliando a utilização da “bandeira” em um duplo movimento: o de imposição de uma dicção na criação literária e o de aproveitamento da produção de mulheres para fácil escoamento no mercado editorial; v) traz a paixão pelo conhecimento como parte da sua forma de visualizar, abordar e defender a literatura.

Como consequência da pesquisa, esperamos que ela gere novos interesses pela meteórica e preciosa obra de Ana Cristina Cesar. No trabalho de campo realizado junto ao acervo pessoal da escritora, composto por mais de mais de 1600 documentos e por sua biblioteca de valor inestimável, encontramos o material bruto e ainda carente de exploração científica: anotações, registros de processos, correspondências, traduções, informes, etc.

Do que tratamos na tese e que pode capilarizar novos entendimentos e reflexões, destacamos como ainda passíveis de exploração, a relação contrastante com o poder, os questionamentos lançados em torno do feminino, as práticas vigentes no mercado editorial e o exercício da prática de tradução. Outra laboração já muito pensada e que ainda se abre para elaborações é a forma que Ana Cristina Cesar organiza seu próprio cânone literário, sem amarras ou hierarquias, mas deixando evidente seus próprios critérios.

A imersão nesta produção ainda se faz urgente e necessária, visto que muito de tudo que ela questionou ainda continua passível de contestação: suas discussões referem-se também à nossa atualidade e às nossas práticas. Neste sentido, sua escrita tinha algo de visionário e ainda ecoa. Destarte, desejo que a paixão pelo conhecimento que a escritora promoveu continue sendo força-motriz para novos envolvimento com a literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia de Ana Cristina Cesar

Obras

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993 [1982].

_____. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Org. Viviane Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2008.

_____. *Correspondência incompleta*. Org. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999a.

_____. *Crítica e tradução*. 1ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999b.

_____. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Escritos no Rio*. Org. Armando Freitas Filho, São Paulo: Brasiliense, Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

_____. *Gants de peau & autres poèmes*. Tradução: Michel Riaudel. Paris: Éditions Chandeigne – Librairie Portugaise, 2005.

_____. *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar*. Organização e prefácio: Eucanaã Ferraz. São Paulo: IMS, 2016.

_____. *Inéditos e dispersos*. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *Poética*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Produção crítica

CESAR, Ana Cristina. Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir. inédito, Inglaterra, fev. de 1980. *Alguma Poesia*, Rio de Janeiro, nº2, abr. – jun., 1985.

_____. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. *Almanaque: cadernos de literatura e ensaio*, São Paulo: Brasiliense, nº 10, p. 32 - 36, mar., 1979.

_____. Malditos, marginais, hereges. *Beijo*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 27 – 28, nov., 1977a.

_____. O bobo e o poder em Poe e Herculano. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 35, p. 24 – 31, jan., 1977b.

_____. Riocorrente, depois de Eva e Adão... *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 set., 1982a. Folhetim, p. 4 – 5.

- _____. Como um álbum de velhos retratos. *IstoÉ*, São Paulo, n° 267, p. 11, 3 fev., 1982b.
- _____. Contos como terapêutica. *IstoÉ*, São Paulo, n° 255, p. 18 – 19, 11 nov., 1981a.
- _____. Romance com sabor de vício. *IstoÉ*, São Paulo, n° 272, p. 10, 10 mar., 1982c.
- _____. O narrador fracassa e pede perdão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 out., 1976a. Suplemento Livro, p. 12.
- _____. O poeta é um fingidor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 abr., 1977c. Suplemento Livro, p. 3.
- _____. Whitman, cantor do homem moderno: O rosto, o corpo, a voz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr., 1983a. Caderno B, p. 9.
- _____. Romance e história. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 12 dez., 1976b. Suplemento Livro, p. 4.
- _____. Amizade colorida. *Leia Livros*, São Paulo, n° 41, p. 4, nov. – dez., 1981b.
- _____. Apaixonante. *Leia Livros*, São Paulo, n° 43, p. 3, mar., 1982d.
- _____. Bonito demais, *Leia Livros*, São Paulo, n° 58, p. 20 – 21, jun. – jul., 1983b.
- _____. Excesso inquietante. *Leia Livros*, São Paulo, n°43, p. 5, set., 1982e.
- _____. Contatos Imediatos de 3° grau. *Leia Livros*, São Paulo, n. 37, p. 5 – 6, jul. – ago., 1981c.
- _____. Tédio machadiano. *Leia Livros*, São Paulo, n° 37, p. 6, mai. – jun., 1981d.
- _____. Notas sobre a decomposição n’Os Lusíadas. *Mimeo*, Rio de Janeiro, PUC, nov. 1973.
- _____. A face oculta de Dali. *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 181, p. 24. 23 abr., 1976c.
- _____. De suspensório e dentadura. *Opinião*, Rio de Janeiro, p. 21, n° 220. 21 jan., 1977d.
- _____. Nove bocas da nova musa. *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 190, p. 27. 25 jun., 1976d.
- _____. Os professores contra a parede. *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 162, p. 20 – 21. 12 dez., 1975a.
- _____. Para conseguir suportar essa tonteira. *Opinião*. Rio de Janeiro, n° 201, p. 19 – 20. 10 set., 1976e.
- _____. Quatro posições para ler. *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 173, p. 24, 27 fev., 1976f.
- _____. Um livro cinematográfico e um filme literário. *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 207, p. 20 – 21. 22 out., 1976g.
- _____. Um rito de passagem. *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 158, p. 23. 14 nov., 1975b.
- _____. Anarquia feliz. *Veja*, São Paulo, n° 666, p. 101, 10 jun., 1981e.

_____. Brinquedo fatal. *Veja*, São Paulo, nº 676, p. 106, 19 ago., 1981f.

_____. Mestre amigo. *Veja*, São Paulo, nº 658, p. 97, 15 abr., 1981g.

_____. Pura gamação. *Veja*, São Paulo, nº 681, p. 113, 23 set., 1981h.

_____. Só para homens. *Veja*, São Paulo, nº 669, p. 114, 1 jul., 1981i.

CESAR, Ana Cristina; MORICONI, Italo. O poeta fora da República: o escritor e o mercado. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 229, p. 20 - 21. 25 mar., 1977.

Acervo do Instituto Moreira Salles

CESAR, Ana Cristina. Beijo: projeto da revista. *Acervo Ana Cristina Cesar / Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, Código de referência: BR IMS CLIT ACC Pi – 000560, 19--., Dimensão e suporte: Textual; 18 f.

_____. Informe sobre a obra KGB? The secret work of soviet secret agents. *Acervo Ana Cristina Cesar / Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, Código de referência: BR IMS CLIT ACC Pi – 000337, 19--., Dimensão e suporte: Textual; 1 f.

_____. Informe sobre a obra The benefactor. *Acervo Ana Cristina Cesar / Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, Código de referência: BR IMS CLIT ACC Pi – 000338, 28 abr. 1975, Dimensão e suporte: Textual; 1 f.

_____. Informe sobre a obra To the lighthouse. *Acervo Ana Cristina Cesar / Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, Código de referência: BR IMS CLIT ACC Pi – 000339, 19--., Dimensão e suporte: Textual; 1 f.

_____. Informe sobre o livro Desgracia indeseada. *Acervo Ana Cristina Cesar / Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, Código de referência: BR IMS CLIT ACC Pi – 000340, 18 ago. 1975, Dimensão e suporte: Textual; 3 f.

_____. Informe sobre o livro Go tell it on the mountain. *Acervo Ana Cristina Cesar / Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, Código de referência: BR IMS CLIT ACC Pi – 000341, 18 mai. 1975, Dimensão e suporte: Textual; 1 f.

_____. Informe sobre o livro The waves. *Acervo Ana Cristina Cesar / Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, Código de referência: BR IMS CLIT ACC Pi – 000344, 19--., Dimensão e suporte: Textual; 2 f.

Outras colaborações

CESAR, Ana Cristina. Drummondiana. In: CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Org. Viviane Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2008. p. 82.

_____. 26.9.72 / Lá onde o silêncio é relva. In: CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Org. Viviane Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2008. p. 120.

_____. sem título / de repente não mais atinjo. In: CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Org. Viviane Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2008. p. 194.

_____. Emily Dickinson. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 nov., 1983c. Folhetim, p.12.

_____. Cartas - Meia Léguas Omitidas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 dez., 1976h. Suplemento Livro, p. 11.

_____. 8 outubro 71. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 423.

CESAR, Ana Cristina *et al.* Debate: Poesia hoje. In: *José*, nº 2, p. 3 – 9, Rio de Janeiro, ago., 1976.

Bibliografia sobre Ana Cristina Cesar

ABREU, Caio Fernando. Por aquelas escadas subiu feito uma diva. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 29 jul. 1995. Cultura. p. q1 – q2.

ALCIDES, Sérgio. *Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.

ARAÚJO, André Luis de. *Eu existo pelo nome que te dei: Ana C por Bernardo Carvalho*. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-7QJGM>. Acesso em 3 jan. 2020.

ARAÚJO, Juliana Carvalho de. Conversa entre senhoras: Ana Cristina Cesar e Angela Melim. *RevLet: Revista Virtual de Letras*, v. 03, nº 01, jan./jul., 2011, p. 294 – 308. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/index/literatura/ano/2011>. Acesso em: 12 de jan. 2021.

BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. As intermitências das aspas: a leitura em Ana Cristina Cesar. *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 3 – Dossiês Murilo Mendes / Ana Cristina Cesar (2010)*, p. 117 – 138. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2010nesp3p117>. Acesso em: 5 dez. 2020.

BASTOS, Laíse Ribas. Entre Ana Cristina Cesar, o nome e o texto. *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 3 – Dossiês Murilo Mendes / Ana Cristina Cesar (2010)*, p. 204 – 218. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2010nesp3p204>. Acesso em 5 dez. 2020.

BASTOS, Mariana Cobuci Schmidt. *Sob o signo da paixão: uma leitura de A teus pés, de Ana Cristina Cesar*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.8.2019.tde-13032019-111756. Acesso em: 26 nov. 2020.

BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. *A crítica de Ana Cristina Cesar em 'Escritos no Rio'*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.8.2007.tde-30012008-114029. Acesso em: 8 out. 2020.

BOSI, Viviane. Ana Cristina Cesar: “Não, a poesia não pode esperar”. In: BOSI, Viviane; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org). *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 11 – 54

BRUTA Aventura em Versos. Direção: Letícia Simões. Produção: Letícia Simões, Guilherme Coelho e Pedro Cezar. Roteiro: Letícia Simões. Brasil: Artesanato Eletrônico e Matizar, 2011. Digital. 73 min. Color.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Um Beijo pra vocês: literatura e imprensa alternativa, anos 70. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 12, n. 18 - Bibliotecas possíveis (2012) Disponível

em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/28439>; Acesso em 20 jun. 2018.

_____. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

_____. Caminhos e des-caminhos da subjetividade: a poesia contemporânea escrita por mulheres. *Travessia: Poesia Brasileira Contemporânea*. n. 24, p. 31 – 42, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17087>. Acesso em 12 jan. 2021.

CATRÓPA, Andrea. Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?, *In: BOSI, Viviane; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org). Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 127 – 148.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. O outro de Ana Cristina Cesar: WW ou um qualquer. *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 3 – Dossiês Murilo Mendes / Ana Cristina Cesar (2010)*, p. 176 - 196. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2010nesp3p176>. Acesso em: 5 dez. 2020.

FALEIROS, Álvaro. A poética multiposicional do traduzir em Ana Cristina Cesar. *In: BOSI, Viviane; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org). Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 173 – 208.

FERRAZ, Eucanaã (org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FREITAS, Angélica. Ana C.. *In: Folha de São Paulo*, online, 26 jun. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/07/1785342-leia-poema-inedito-de-angelica-freitas-em-homenagem-a-ana-cristina-cesar.shtml>. Acesso em: 30 jan. 2021.

_____. Sereia a sério. *In: Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 23.

FREITAS, Mariana Nunes de. *Escritas do eu em Ana Cristina César: uma pseudoautobiografia*. 2014. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11902>. Acesso em: 2 dez. 2020.

GALVÃO, Raquel Machado. *Em suspenso e sob suspeita: leitura crítica sobre as experiências poéticas de Ana Cristina Cesar*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, 2015. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2390708. Acesso em: 3 fev. 2020

_____. Michel Riaudel sobre Ana Cristina Cesar. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 25, n. 32, p. 172-184, 2020. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i32p172-184. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/177073>. Acesso em: 22 fev. 2021.

GAMA, Mônica. “Agora irretocável prefiro ficar fora, só na capa do seu livro” e “papel que desistiu de dar recados”: processo de criação de Ana Cristina Cesar. *Manuscrita: revista*

de crítica genética. p. 4 - 7, n. 38, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177944/164962>. Acesso em: 22 nov. 2020.

GONÇALVES, Marcos Augusto. O quarto Augusto, Rio de Janeiro 1979. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 de mar. de 2012, Ilustríssima, p. 7. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/29137-oquartoaugusto.shtml>; Acesso em: 10 dez. 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Ana Cristina Cesar: cristais, heavy metal e tafetá. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 450 - 451.

LEONE, Luciana María di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

_____. Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 36, n. 2, p. 559-579, 2016. DOI: 10.20396/remate.v36i2.8647913. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8647913>. Acesso em: 21 nov. 2020.

MALUFE, Annita Costa. O corte cinematográfico em Ana Cristina Cesar. *Gragoatá*, Niterói, v. 14. n. 27, p. 235-248, 2. sem. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33116/19103>. Acesso em: 8 out. 2020.

_____. *O texto louco de Ana C.: a poesia que a mídia não leu*. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2003.

_____. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270291>. Acesso em: 10 mar. 2020.

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

MALUFE, Annita Costa. Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si. In: BOSI, Viviana. NUERNBERGER, Renan. (Orgs). *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas: Fapesb, 2018. p. 431 - 446.

MANGA, Ana Paula Rodrigues. *Pés na estrada: a poética da viagem de Ana Cristina Cesar*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MARIA, Cleusa. Edições da Funarte discutem a produção artística de hoje. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 20 jan., 1979. Suplemento Livro, p. 6.

MASUTTI, Mara Lúcia. *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução*. 1995. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. 1995. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/76219>. Acesso em: 2 fev. 2021.

MELIM, Angela. *Angela Melim sobre Ana C.*: Flip 2016. Português. 2016. 1 vídeo (1 min 22 s). Org. Casa Azul e Arte1. Publicado pelo canal Flip - Festa Literária Internacional de Paraty. Disponível em: <https://youtu.be/C2ibhFQsMIM>. Acesso em: 10 jan. 2020.

MORAES, Reinaldo. Deslumbramentos com a poesia de Ana Cristina. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 447 - 449

MOREIRA, Livia Santiago. *Aventura bruta em versos: sublimação e melancolia na obra de Ana Cristina César*. 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi: 10.11606/D.47.2014.tde-07012015-101541. Acesso em: 20 jul. 2020.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

_____. *Um passeio pelo baú de Ana Cristina*. Português. 2020. 1 vídeo (1h 57 min.). Organização: Masé Lemos e Carla Miguelote. Publicado pelo canal Audiovisual Letras - Unirio. Disponível em: <https://youtu.be/eYWqcL45FjY>. Acesso em: 21 jun. 2020.

MUNHOZ, Erica Martinelli. *As luvas, as lâminas, o estilete de sua arte: intertextualidade e leitura feminina em Ana Cristina Cesar*. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/325388>. Acesso em: 2 set. 2020.

NASCIMENTO, Maria Imaculada Angélica. *Por uma janela aberta [manuscrito]: pulsão poética e tradução na obra de Ana Cristina Cesar*. 2015. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-9YDHE4>; Acesso em: 20 nov. 2020.

PEDROSA, Célia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 29, n. 84, p. 321 - 333, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967>. Acesso em: 6 jan. 2021.

PONTES, Brenda Maria Pereira de. *A crítica literária de Ana Cristina Cesar: verdade e máscara*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18514>; Acesso em: 23 dez. 2020.

RIAUDEL, Michel. A fábrica de identidade. *Inimigo Rumor*, nº 10. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. P. 40 - 48.

_____. *Intertextualité et transferts (Brésil, États-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'oeuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952 - 1983)*. 2007. Tese (Doutorado em Litteratures Comparees) - École Doctorale Lettres Langues Spectacles, Université Paris X, Nanterre, 2007.

_____. "Carta de Paris": ao pé da letra... *Literatura e Sociedade*, v. 11, n. 9, p. 228 - 241, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/21563>. Acesso em: 21 nov. 2020.

_____. Malditos x Marginais? *Teresa*, n. 15, p. 88 – 100, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98596>. Acesso em: 20 nov. 2020.

RIAUDEL, Michel. O autor invisível: tradução e criação na obra poética de Ana Cristina Cesar. In: BOSI, Viviane; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org). *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 149 – 172.

SANT'ANNA, Alice. Meios de Transporte. *Serrote*, #23 ½, p. 2 – 21, Edição especial para a FLIP 2016.

SANTIAGO, Silviano. Singular e Anônimo. *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte. p. 95 – 105, 1986.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia em vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007._

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

TOLENTINO, Bruno. A lorota de Ipanema. *Revista Bravo!*. São Paulo: n.11, p. 64, ago., 1998.

VASCONCELOS, Maurício. Ana C – Extracampo. In: BOSI, Viviane; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (org). *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 103 – 126.

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

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. La posición del narrador en la novela contemporânea. In: *Notas de literatura*. Tradução: Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962. p. 45 – 52

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. Tradução: Marcus Vinícius Xavier de Oliveira. *Civilistica.com*, v. 1, n. 2, p. 1 – 7, 6 nov. 2012.

ANGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Vertente Editora, 1976.

_____. O escritor interfere escrevendo. *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 229, p. 21., 25 mar., 1977.

ANTÔNIO, João (org.). *Extra realidade brasileira: malditos escritores*. São Paulo: Símbolo, 1977.

_____. A cidade escapa outra vez. *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 224, p. 20., 18 fev., 1977.

ALVES, Castro. Espumas flutuantes. In: *Poesias completas*. São Paulo: Ediouro, s.d. (Prestígio). Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>; Acesso em: 10 dez. 2020.

ALVES, Laura Penna. *Considerações sobre estudos literários em meados de 1970*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.8.2013.tde-18112013-125443. Acesso em: 21 nov. 2020.

ALVIM, Francisco. Diversifiquemos os padrões. *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 229, p. 21., 25 mar., 1977.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

_____. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. Exorcismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de abril, 1975. Caderno B. p. 5.

ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1974.

_____. *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

_____. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Edição da casa do estudante do Brasil, 1942.

_____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade São Paulo. 1987.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Organização e comentários: Vicente de Azevedo. São Paulo: Edição Academia Paulista de Letras, 1977.

ARMIN, Robert. *Foole upon Foole: A Nest of Ninnies*. William Ferbrand, London, 1605. Disponível em: <http://name.umdl.umich.edu/A21397.0001.001>. Acesso em: 3 jan. 2021.

ASSIS, Machado. *Obra completa em quatro volumes*. V.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AZAMBUJA, Sônia Curvo. Feminismo e feminilidade: fonte de conflito. *Almanaque: cadernos de literatura e ensaio*, n.º. 10, p. 5 – 11, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo. Hucitec, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1987.

BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena*. Tradução: Luiz Tupy Caldas de Moura. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.

BANDEIRA, Manuel. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BASTIDE, Roger. Poesia feminina e poesia masculina. *Suplemento literário*. Minas Gerais: 21 fev., 1970.

BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose*. Édition: Robert Kopp. Paris: Librairie José Corti, 1968.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Emecé, 1972.

_____. *Ficções*. Tradução: Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 1995.

_____. El otro Whitman. In: *Obras Completas, 1923 – 1972*. Buenos Aires. Emecé Editores, S.A, 1974. p. 206 – 208.

_____. El pasado. In: *Obras Completas, 1923 – 1972*. Buenos Aires. Emecé Editores, S.A, 1974. P. 1086 – 1087.

_____. *Obras Completas I*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998.

_____. Nota sobre Walt Whitman. In: *Obras Completas, 1923 – 1972*. Buenos Aires. Emecé Editores, S.A, 1974. p. 249 - 256.

BOSI, Alfredo. Formações ideológicas na cultura brasileira. *Estudos avançados*. Ano 9, n. 25, p. 175 – 193, 1995.

BOSI, Viviana. Sobrevoos entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). In: BOSI, Viviana. NUERNBERGER, Renan. (Orgs). *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas: Fapesp, 2018. p. 11 - 62

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.

BRASIL. *Lei nº 5.988*. de 14 de dezembro de 1973. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5988.htm; Acesso em: 10 dez. 2020.

BRASIL. *Lei nº 9.610*. de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm#art115; Acesso em: 10 dez. 2020.

BRITO, Antônio Carlos de. Bota na conta do Galileu, se ele não pagar, nem eu. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 160, p. 19-20., 28 nov., 1975.

BRITO, Kelly de Souza; SILVA, Naiana Rodrigues. Imprensa Alternativa no Brasil: o caso do jornal Opinião. *Anais XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Recife-PE – 14 a 16/06/2012*, Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-0844-1.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2018.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. Tradução: Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CÂMARA, Isabel. Poesias. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *et al. 26 poetas hoje*, Rio de Janeiro. Aeroplano editora, 2007 [1. ed.: Rio de Janeiro: Labor, 1976]. p. 209 – 216.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

CAMPOS, Augusto de. *Invenção de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: Arx, 2003.

_____. *Verso Reverso Controverso*. São Paulo: Perspectiva. 1978.

CAMPOS, Augusto de. DANIEL, Arnaut. D'AURENGA, Raimbaut. *Mais provençais: Raimbaut e Arnaut*. Tradução, introdução e notas de Augusto de Campos. Florianópolis: Noa- Noa, 1982.

CAMPOS, Maria Malta. A mulher-objeto... de estudo. *Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio*, nº.10, p. 57 – 60, 1979.

CARVALHO, Murilo Antônio. *Cenas Brasileiras: Reportagens* São Paulo. Editora Brasiliense, 1976.

CHIARA, Ana. *Angela Melim por Ana Chiara*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

COSTI PANDOLFO, Alexandre. Uma Armadilha (para Lamartine): crítica à ontologia na literatura brasileira. *Inter Litteras*, n. 1, p. 116-129. DOI: <https://doi.org/10.34096/interlitteras.n1.7224>; Acesso em: 10 jun. 2020.

COUSTÉ, Alberto. *O Tarô e a máquina de imaginar*. Tradução: Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Editora Ground, 1977.

COUTINHO, Carlos Nelson. Há alguma teoria com medo da prática? *Opinião*, Rio de Janeiro, n° 160, p. 19.. 23 nov., 1975.

CUNHA, Flávia Travassos. *Caio em ZH: uma investigação sobre o fazer jornalístico do escritor*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Letras. 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/78182>. Acesso em: 15 de jan. de 2021.

CUNHA, Magali do Nascimento. O passado nunca está morto. Um tributo a Waldo César e sua contribuição ao movimento ecumênico brasileiro. *Estudos de Religião*, Ano XXI, n. 33, p. 136 – 158, jul/dez 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.15603/2176-1078/er.v21n33p136-158>; Acesso em 10 out. 2019.

DEL PICCHIA, Menotti. Sobre Vaga música. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 01 ago., 1942.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1986 [1983].

_____. A literatura e a vida. In: *Crítica e Clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 11 – 17.

DICKINSON, Emily. *Selected poems and letters of Emily Dickinson*. Nova York: Doubleday, 1959.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

DONNE, John. Elegia. Tradução: Augusto de Campos e Péricles Cavalcanti. In: VELOSO, Caetano Emanuel Viana Teles. *Cinema Transcendental*. Santa Mônica - Califórnia: 1979. LP. Faixa 6 (2'19).

_____. *The complete poetry and selected prose of John Donne*. New York: Modern Library Edition, 1994.

FALEIROS, Álvaro. Guia para se conhecer os estudos de tradução poética no Brasil. In: *Guia bibliográfico da FFLCH*, 2016.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tejucoapapo*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

FONSECA, Aleilton. O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento. In: FONSECA, Aleilton; Pereira, Rubens Alves. *Rotas e imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana / Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000.

FOOL'S literature. In: *Encyclopædia Britannica*. Data de publicação: 15 fev. 1999. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/fools-literature>. Acesso em: 14 dez 2020.

FONSECA, José Paulo Moreira da. Canções de Cecília Meireles. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 abr., 1957.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução: Roberto Machado e Eduardo Martins. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002

_____. *Do governo dos vivos: Curso no Collège de France, 1979-1980: aulas de 09 e 30 de janeiro de 1980 / Michel Foucault*. Tradução, transcrição e notas: Nildo Avelino. São Paulo: Centro de Cultura Social, 2009.

_____. *História da Loucura na Idade Clássica*. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail Year. São Paulo: n-1 edições, 2013.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Frequentação da donzela guerreira. *Almanaque: cadernos de literatura e ensaio*, n° 10, p. 19 – 31, 1979.

GARCÍA LORCA, Federico. Ode a Walt Whitman. In: *Poeta en Nueva York*. Conferencias. Prosas Póstumas. Buenos Aires: Editorial Losada, s.a., 1949. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=6459. Acesso em: 10 jan. 2021. p. 36 – 39

Gente boa. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1975.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. Traduzido do inglês por Silvia Peláez. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199 – 226, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>; Acesso em: 2 nov. 2020.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido*. Tradução: Ana Cristina Cesar *et al*, Editora Vozes, Petrópolis: Vozes, 1975.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra / Annablume. 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/38334>. Acesso em: 12 out. 2020.

HERCULANO, Alexandre. *O bobo*. Porto Editora: Edição Biblioteca Digital Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa (E-book). 1846.

HITE, Shere. *O Relatório Hite: Um profundo estudo sobre a sexualidade feminina*. Tradução: Ana Cristina Cesar. São Paulo: Difel, 1978.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960 – 1970*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1980.

_____. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, Embrafilme, 1978.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *et al. 26 poetas hoje*, Rio de Janeiro Aeroplano editora, 2007 [1. ed.: Rio de Janeiro: Labor, 1976].

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor o el viaje en paracaídas: poema en VII cantos*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931. Disponível em: [www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS](http://www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS). Acesso em: 10 jan. 2021.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979. p. 83 – 132.

JAKOBSON, Roman. O que fazem os poetas com as palavras. *Colóquio letras*, n. 12, mar., 1973, p. 5 - 9

JARDIM, Rachel. *Mulheres & mulheres: antologia de contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução: Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Introduction: Seamus Deane. London: Penguin Books, 2000.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada / Associação Brasileira de Literatura Comparada – v.1, n.12, 2008*. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>; Acesso em: 20 out. 2020.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo, Scritta Editorial, 1991.

KÜHNER, Maria Helena. *A Menina que buscava o sol*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.

LEÃO, Francisco Cunha. Um caso de poesia absoluta. *Folha do Norte*, Belém, 10 abr., 1949.

LEDO, Ivo. A morte da literatura brasileira. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 35, 23 jun., 1975.

LIMA, Luiz Costa. Entrevista. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 208 – 215

_____. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. O bloco do eu sozinho. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 164, p. 23, 26 dez., 1975a.

_____. Quem tem medo da teoria? *Opinião*, Rio de Janeiro, nº 159, p. 24, 21 nov., 1975b.

LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. 1997. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

LISBOA, Henriqueta. *Miradouro e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª ed., 1976.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LITRON, Fernanda Félix. *Poesia marginal e a antologia "26 Poetas Hoje": debates da crítica antes e depois de 1976*. 2007. Dissertação (mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270075>. Acesso em: 10 ago. 2020.

LORIA, Carlo. *Entre Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade, Macunaíma do literário ao fílmico*. 2010. Dissertação (Mestrado em linguística) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal da Bahia, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29904>. Acesso em: 12 out. 2020.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: K. M. Eckstein. Roteiro e adaptação: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes, 1969. 35mm. 108min. Color. Baseado na obra Macunaíma de Mário de Andrade.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. O amor. Tradução: Ney Costa Santos e de Caetano Emanuel Viana Teles Veloso. In: COSTA, Gal. *Fantasia*. Polygram/Philips: Rio de Janeiro, 1981. LP. Faixa 5 (3'37).

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *O percevejo*. Tradução: Luís Antônio Martinez Corrêa. Cotejo com o original russo e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: ed.34, 2009.

MALHADAS, Daisi; CARVALHO, Silvia Maria S. de. O hino a deméter e os mistérios eleusinos. Trad. CARVALHO, Silvia M.S. de. *Almanaque: cadernos de literatura e ensaio*, nº.10, p. 66 – 99, 1979.

MANSFIELD, Katherine. *Collected stories of Katherine Mansfield*. Constable, 1980.

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. *Revista Poiésis*, UFF, Niterói, v. 13, n. 20, 2012, p. 105 – 116. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26901/15612>; Acesso em: 22 out. 2020.

MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3ª ed., 1972.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MELIM, Angela. *As mulheres gostam muito*. Florianópolis: Noa Noa, 1979.

_____. *Das tripas coração*. Florianópolis: Noa Noa, 1978.

_____. *Os caminhos do conhecer*. Florianópolis: Noa Noa, 1981.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MERQUIOR, José Guilherme. O estruturalismo dos pobres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan., 1974. Suplemento Livro, p. 5

MENDES, Murilo. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1937.

_____. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. *Tempo Brasileiro*, nº 42 – 43, 1975, p. 7 – 19.

MILOSZ, Czeslaw. A condição poética. Tradução: Ana Cristina Cesar e Grazyna Drabik. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 nov., 1982. Folhetim, p. 12.

MORAES, Emanuel de. A crítica sob o império do estruturalismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jun., 1975. Suplemento Livro, p. 5.

NANCY, Jean-Luc Nancy. *À escuta*. Tradução: Fernanda Bernardo. Edições Chão da Feira, Belo Horizonte, 2014.

_____. *Corpus*. Lisboa: Vega Passagens, 2000.

_____. *Demanda: literatura e filosofia*. Tradução: João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

_____. *Demande, philosophie, littérature*. Textes réunis avec la collaboration de Ginette Michaud. Paris: Éditions Galilée, 2015.

_____. Rühren, Berühren e Aufruhr. In: *Arquívada: do sensciente e do sentido*. Tradução: Marcela Vieira, Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2017. p. 15 – 28.

NEVES, Luis Felipe Baêta. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. In: *O paradoxo do coringa e o jogo de poder & saber*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979. p. 47 – 57.

O SANGUE de um poeta (Le sang d'un poète). Direção: Jean Cocteau. Produção: Charles de Noailles. Roteiro: Jean Cocteau. França, 1932. 35mm, 55 min, Preto e branco.

PALMER, Lilli. *Hora da conciliação*. Tradução: Wilma Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

PEREIRA, Livia Mendes. O papel da 'transcrição' no contexto histórico e cultural da produção tradutória no Brasil: Paulo Leminski Tradutor. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, Número Especial, p. 145 – 158, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdetraducao/article/view/98506>. Acesso em 2 fev. 2021.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995).

_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Nota editorial e notas de João Gaspar Simões. Lisboa: Ática, 1944. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/553>. Acesso em: 3 dez. 2020.

_____. Saudação a Walt Whitman. In: *Poesias de Álvaro de Campos*. Nota editorial e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1944. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/926>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PINTO, Leonor E. Souza. *Guerra tropical contra a censura*. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/>. Acesso em: 3 nov. 2020.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

PLATH, Sylvia. Palavras. Tradução: Ana Cristina Cesar. In: *Crítica e tradução*. 1ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999b. p. 129.

POE, Edgar Allan. Hop-Frog. In: *Contos de terror, de mistério e de morte* [recurso eletrônico]. Tradução: Oscar Mendes. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 224 – 232.

_____. *Great tales and poems*. Washington Square Press, Nova York, 1968.

_____. Hop-Frog. In: *Poetry and tales*. The Library of America, 1984. p. 899 – 908.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Imago, Rio de Janeiro, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução: Christian Pierre Kasper, Campinas, SP: Papirus, 2013

_____. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. Tradução: Luiz Felipe G. Soares. *Intermédias*, Vitória-ES, Ano 4, no. 8. 2009.

RIOARTE. *Catálogo da Imprensa Alternativa*. Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/acervos-imprensa.html>; Acesso em: 10 dez. 2020.

RIEDEL, Dirce Côrtes (org.) et al. *Literatura Brasileira em curso*. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura (Encomium Moriae)*. Tradução base: Paulo M. Oliveira. Versão para eBook: eBooksBrasil.com, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Os sórdidos. *Veja*, São Paulo, nº 409, p. 127, 7 de jul. 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARAIVA, Antônio José. Notas sobre a composição dos Lusíadas. In: *Para a história da cultura em Portugal*, Vol. 1, Europa América, 1972.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. Tradução: Dandara. *O percevejo*, Rio de Janeiro, Unirio, ano 11, nº 12, 2003, p. 25 – 50.

SCHNEIDER, Eugene V. *Sociologia Industrial*. Tradução: Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

SHAKESPEARE, William. SCENE IV. A hall in the same. In: *King Lear*. 1606. Disponível em: <http://shakespeare.mit.edu/lear/lear.1.4.html>. Acesso em: 3 jan. 2021.

_____. *Rei Lear*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SILVA, Abel. *Açougue das almas*. São Paulo: Ática, 1977.

SILVA, Wanessa Regina Paiva da Silva. Os donos versus os ordinários da literatura: Polêmicas e disputas literárias na imprensa da década de 1930. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC* – Rio de Janeiro. 19 a 23 de setembro de 2016. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/?p=67&ano=2016>. Acesso em: 17 out. 2020.

SILVEIRA, Valdomiro. *Nas serras e nas furnas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

SISCAR, Marcos. A paixão ingrata: pequena história autobiográfica da aporia. In: *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas: Autores Associados, 2012, p.107 – 135.

_____. João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação. *Texto Poético*, v. 14, n. 25, p. 610 – 616, jul./dez. 2018.

SOUZA, Eneida Maria. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.

SPACKS, Patricia Ann Meyer. *The female imagination*. New York: Knopf, 1975.

SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro, Editorial Labor, 1975.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

STEVENSON, Leslie. *7 teorias sobre a natureza humana*. Tradução: Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1977.

TELLES, Renata Praça de Souza. *Glória póstuma: almanaque objeto de estudo*. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, SC, 1999. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/81115>. Acesso em: 3 jan. 2021.

_____. O crítico de Almanaque. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 1, n. 2 - Periodismo contemporâneo em perspectiva II (1997). p. 25 – 31. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1045>. Acesso em: 4 jan. 2021.

_____. O jogo do Almanaque. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 1, n. 1 - Periodismo contemporâneo em perspectiva (1997). p. 24 – 28. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1035>. Acesso em: 4 jan. 2021.

Tempo brasileiro, nº 42-43, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, jul. – dez. 1975.

WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas de relva*. Seleção e tradução: Geir Campos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Traducción: Jorge Luís Borges. Buenos Aires: Editorial Juárez, 1969.

_____. Book VI: salut au monde. *In: Leaves of grass*. The Electronic Classics Series, Jim Manis, Editor, PSU-Hazleton, Hazleton, 2007. p. 173 – 182.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. Harmondsworth: Penguin, 1973.

VEREDA tropical. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: César Mêmolo Júnior. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Lynxfilm S.A., 1977. 35mm. 18 min. Color. Baseado no conto Vereda Tropical de Pedro Maia Soares.

VILLAÇA, Antônio Carlos. *Monsenhor*. Rio de Janeiro: Brasília, 1975.

ZULAR, Roberto. Crítica genética, história e sociedade. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 37 – 40, mar., 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Bibliografia dos anexos

- BALDWIN, James. *Go tell it on the mountain*. New York: Grosset and Dunlap, 1953.
- BARBOSA, João Alexandre. *Opus 60: ensaios de crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- BARRON, John. *KGB: the secret work of soviet secret agents*. New York: Reader's digest, 1974.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BRASIL, Luiz Antônio de Assis. *Um quarto de légua em quadro*. Porto Alegre: Editora Movimento/SEC, 1976.
- DALI, Salvador. *Faces ocultas*. Tradução: Ivan Pedro de Martins. Prefácios do tradutor da edição em língua inglesa Haakon Chevalier e de Dali. Rio de Janeiro: Record, 1973.
- EINSTEIN, Albert. *Como vejo o mundo*. Tradução: H.P. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FRIDAY, Nancy. *O homem e o amor: fantasias sexuais masculinas, o triunfo do amor sobre a raiva*. São Paulo: DIFEL, 1980.
- GARCIA, Marcelo. *Do fundo das alturas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.
- HANDKE, Peter. *Desgracia indeseada*. Traducción: Víctor Oller. Barcelona: Barral, 1975.
- HELLMAN, Lillian. *Uma mulher inacabada*. Tradução: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- JARDIM, Rachel. *A cristaleira invisível*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- MCCARTHY, Barry. *O que você (ainda) não sabe sobre a sexualidade masculina*. Tradução: Luiz Roberto S.S. Malta. São Paulo: Summus, 1981.
- NIN, Anaïs. *Fome de amor: erótica*. Tradução: Marli Berg. Rio de Janeiro: Artenova, 1981.
- SONTAG, Susan. *The benefactor*. Wadsworth, Illinois: Jeff Hirsch Books - ABAA, 1963.
- WILLIAMS, Tennessee. *Moise e o mundo da razão*. Tradução: Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- WOOLF, Virginia. *The waves*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- _____. *To the lighthouse*. Harmondsworth: Penguin, 1974.

ANEXOS

UM RITO DE PASSAGEM

[*Opinião*, Rio de Janeiro, nº 158, p. 23. 14 nov., 1975]

No fim do mês passado, espalharam-se discretamente por alguns bares e livrarias do Rio cartazes anunciando um concerto de Erik Satie (1866 – 1925) interpretado por Vera Terra, intitulado “Fragmentos - roteiro de uma solidão”. Tanto a divulgação quanto a afluência do público não estiveram à altura de um espetáculo belo, forte, radical, que passou praticamente despercebido na imprensa. Para o público que compareceu a concerto esperando a execução de peças musicais de Satie, com ou sem a presença de instrumentos e recursos de vanguarda, o espetáculo foi, no mínimo, desconcertante.

Vera Terra, professora de estética da PUC, apresentou-se sozinha na sala Corpo e Som do MAM com um piano, um gravador, um projetor de *slides* e um banquinho de pernas altas. Sua entrada em cena surpreendeu a quantos esperassem ver surgir a figura já tradicional de um pianista. Vera apareceu vestindo blusa à marinheira, saia curta sobre malha, uma enorme fita no cabelo e uma rosa nas mãos, como uma menininha. Ela porém não caminha diretamente para o piano: suas pernas se abrem penosamente, seus movimentos são lentos, sua expressão indica uma dificuldade em alcançar o instrumento.

O trajeto de Vera até o piano representava uma ruptura com a noção tradicional do concerto e do concertista, e indicava já um dos caminhos que o seu trabalho iria seguir: a reflexão crítica sobre esse aprendizado, sobre o papel de reprodutor de obras consagradas que o concertista assume, sobre esse “universo de regras de etiqueta, a imaginação e o corpo contidos pelas rédeas ideológicas da professora”.

O ruído contínuo e pesado que inicia o show define um elemento fundamental com que Vera Terra trabalhará: o tempo, o peso do tempo, a repetição, a monotonia. Erik Satie, assim como Anton Webern, é responsável pela introdução na estrutura de música ocidental de uma nova ideia: as partes da composição passam a ser definidas não em termos de harmonia, como em Beethoven, mas em termos na duração temporal: aventurar-se pelos seus caminhos é realizar uma reflexão sobre o tempo, em que o jogo da duração do som e do silêncio tem importância estrutural. O trabalho de Vera, porém, que parte da proposta e de composições (como sempre) brevíssimas de Satie, não se esgota em uma discussão conceitual, mas ao romper com a “moldura” do concerto, assinala o aparecimento do artista com sua força e seu suor.

Ao chegar ao piano a menina executa trechos de *Embriões Ressecados* de Satie, onde é realizada uma paródia musical: a melodia brinca com o cafonismo, com acordes grandiloquentes, parodiando um tipo açucarado e padronizado de música, seja erudita ou popular. A certa altura a execução é acompanhada de espasmódicas palmas gravadas, e revive a atmosfera dos concertos familiares mas, ao mesmo tempo, dessacralizam a execução, ou ainda, são incorporadas aos sons da composição: a interferência é incluída na obra, a obra não dispensa a interferência externa, mas admite-a, abdicando do seu lugar intocável.

Nesse momento o concerto é interrompido, Vera se dirige para o projetor de slides e começa a mostrar imagens de meninas em plena exibição pianísticas para os zelos paternos, entre flores e sorrisos. Ouve-se ao fundo Teresinha de Jesus, música que lembra a atmosfera lânguida, sentida, compungida dessas apresentações infantis (e do seu repertório).

Aqui também Vera examina os clichês do concerto, o ritual de sentar ao piano, colocar os dedos de uma certa maneira sobre o teclado, assumir uma certa postura de um certo sorriso para uma plateia que conhece todos esses passos de cor e deseja ver a menina percorrê-los impecável, executando composições bem familiares. O som que se ouve, porém, é outro, não combina bem com a visão das menininhas de branco ao piano, e põe em evidência a natureza convencional e limitadora desse ritual. O efeito é simultaneamente cômico e crítico.

Na parte final do seu trabalho, após ter posto a nu a linguagem rígida da sala de concertos, Vera parte para uma recuperação da maternidade e liberdade recalcadas: arrasta o banco de pernas altas pelo chão para dele arrancar ruídos, arrasta suas mãos pelas paredes da sala para produzir sons e silêncio, e finalmente levanta o banco e corre até a exaustão ao longo das paredes que circundam a sala. Os sons agora são produzidos por seus pés contra os solos, por seus gritos de cansaço, pelo seu ofegar cada vez mais forte. O concerto torna presente o corpo do artista, que, depois do mergulho biográfico inicial, ocupa o tempo e o espaço com um arfar adulto e intenso. O público não está mais diante de uma personagem, ou do distanciamento crítico inicial, mas “de uma géstica não representada, simplesmente vivida”. A artista, despida de todas as regras do bom concertar, fica extremamente próxima do público, que gostaria, por sua vez, de recuperar a confortável posição de assistente de um concerto e evitar a proximidade da não-representação e o contato direto, sem a mediação de um código conhecido.

Longe de ser um mero *happening* ou uma sucessão aleatória de sons e movimentos, *Fragmentos* propõe uma *passagem*, quase que uma linha narrativa que percorre os seus quatro momentos. Nas palavras da própria Vera: “Na vida de cada um e mesmo na vida de uma sociedade existem momentos em que se revivem os ritos de iniciação das culturas primitivas. São momentos em que buscamos uma qualidade melhor de vida, saltos muitas vezes dados no escuro. *Fragmentos* é a expressão de um desses momentos. A experiência de um olhar novo em geral vem acompanhada da destruição de olhares antigos. Os ritos de passagem supõem uma experiência da morte que torna possível o renascimento”. O mesmo espetáculo será apresentado em São Paulo em breve.

Anexo B – Crítica inédita

A FACE OCULTA DE DALI

[*Opinião*, Rio de Janeiro, nº 181, p. 24. 23 abr., 1976]

Faces Ocultas de Salvador Dali. Record, 334 p.

No romance do pintor surrealista há tudo para épater a burguesia que tanto o venera, especialmente figuras de gosto duvidoso, como mutilados e pés mal cheirosos. Sua sexualidade é repressiva: o verdadeiro prazer seria a abstinência torturada, o adiamento eterno do ato amoroso.

Durante a Segunda Guerra Mundial o ruidoso Salvador Dali meteu-se num retiro nas montanhas e escreveu um romance. Seu objetivo era escrever um “verdadeiro romance”, longo e enfadonho como no seu entender devem ser os verdadeiros romances. E foi justamente ao encher implacavelmente as 334 páginas de *Faces Ocultas* que Dali acabou por mostrar mais claro do que nunca a sua verdadeira face.

Se na pintura, a sua maestria técnica quer ocultar sua inconsistência, na literatura a sua desastrada performance bota tudo à mostra outra vez.

Encanto surrealista – Dali começa por saudar o leitor com um prefácio bem do seu feitio: “Ninguém resiste ao meu encanto!”. E entre outras ejaculações narcisistas revela que o seu romance é como uma “lenta viagem de carruagem da época de Stendhal”, marcado pela História Contemporânea, mais especificamente a história do pós-guerra. As suas pretensões são claras: o romance quer filiar-se ao realismo do século XIX e falar da época correspondente à Segunda Guerra Mundial. Tanto a crítica prévia a essas pretensões quanto a crítica cuidada ao seu livro têm de passar, logo de saída, por cima do recurso mais usado por Dali para defender-se: a afirmação de que qualquer defeito apontado na sua obra não é defeito mas uma expressão do seu mundo interior, da sua vida e da sua mitologia.

Quando o seu tradutor inglês aponta – com estilo que não lhe fica muito atrás - o desastre mais patente do seu estilo (“Você nunca usa uma palavra se puder empregar duas. Você é um mestre da metáfora mista, do epíteto supérfluo: tece guirlandas de redundância em torno do seu assunto e o ilumina com os fogos de artifício da hipérbole..”). Dali retruca com uma “exposição sobre a violência de seu temperamento espanhol e os excessos vulcânicos de sua imaginação”.

Dessa forma afasta a crítica com o truque da justificativa personalizada: escrevo assim porque soa assim - este texto não é um texto verborrágico e pesadão (categorias literárias) mas um reflexo da minha personalidade exuberante (psicologismo abonador). Impossível criticá-lo. Dali decide sobre os caminhos que a apreciação do seu livro deve seguir e proíbe este ou aquele arbitro todo-poderoso.

Chuva de clichês – Quando o próprio Dali se dá conta do seu outro desastre estilístico, apressa-se em buscar amparo na sua acalentada mitomania. A certa altura do romance, interrompe a ação e declara: “Nunca foi tão apropriada, como nesse caso, lembrar a máxima Daliniana de que as ideias geniais podem ser mais bem ilustradas pelas

imagens comuns. É por isso que se pode dizer, sem medo da banalidade, que... “ – e seguem-se coleções de lugares-comuns, todos com aspirações à genialidade, marcadas por uma adjetivação pesada. Joias como “as chuvas persistentes da amargura de sua infância porejavam das paredes da prisão atual o seu sentimento de culpa”. Ou então: “os morcegos da sua torturada vida de celibatário sumiam diante do sol límpido do casamento”.

Por um lado, fiel à sua própria noção de realismo, Dali descreve minuciosamente o cenário, a mosca na cama no canto do cenário o vôo da mosca na frente do olho do personagem, a ruga do canto da sobrancelha do personagem... Na verdade tenta correr atrás da convenção realista à la Balzac. Por outro lado, fiel ao surrealismo acadêmico que tanto explorou nas suas telas, sobrecarrega o texto de tediosas imagens surrealistas de desconcertante banalidade, gênero “o sepulcro se tornou uma fonte”. É curioso que em nenhum momento as incursões no repertório surrealista abandonaram a diretriz realista: o surrealismo funciona apenas como uma convenção para ilustrar o que passa pela cabeça dos personagens: nunca é deixado à solta, nunca escapa do jogo da verossimilhança.

Moral púdica – Como bom amante do escândalo, Dali também mistura à receita ingredientes “chocantes”, detalhes sórdidos de um mau gosto proposital e sem vínculos reais com a narrativa. Alternam-se personagens mutilados, velhas remelentas, pés malcheirosos e comparações *pour épater le bom bourgeois*. Coisas como “passou-se um espaço de tempo pegajoso como um espermatozoide endurecido”. O efeito é triste, tristemente ridículo.

O enredo do romance corresponde a toda essa verbosidade. *Faces Ocultas* conta a história da paixão à distância entre um conde e uma bela aristocrata – paixão que se desdobra em arroubos verbais, atos grandiloquentes e delírios. Dali explora longamente o prazer do desejo insaciado, o “inebriante murmúrio de desejo intacto”. Para deleite do autor, o ato sexual nunca se consuma, consome-se eternamente em joelhos que se tocam, em cartas, em olhares, na nudez estática, na escuridão, em agonias de volúpia. Na verdade, o prazer é identificado ao retardamento infinito do prazer. O verdadeiro prazer é a abstinência torturada, o adiamento eterno. Como esclarece o autor, a bela aristocrata (que morre depois de interminável e voluptuosa agonia de desejo) “reestabelece a verdadeira paixão normal”. O romance realiza uma “edificação de paixões”. Dali não passa de um restaurador dos verdadeiros valores corrompidos pela modernidade. E como todo bom moralista, desvia os olhos com falsa pudícia quando necessário: joga véus sobre a realidade do desejo, insinua as perversões: e edifica, edifica.

Guinadas arbitrarias – Entre os acessos de paixão à distância, os personagens desfiam falas teatrais, gestos arrebatatórios e suicídios heroicos. O enredo nem chega a funcionar como num romance realista bem feito: a evolução dos personagens é incoerente e sem motivos. Há súbitas guinadas arbitrarias. O leitor não consegue nem o seu quinhão de coerência interna, que é o mínimo que pode se pedir de um romance com pretensões realistas. As transformações heroicas e inexplicáveis dos personagens culminam no final, quando o conde se vê subitamente atraído por sua horripilante criada.

É significativo que em vez de narrar a relação entre os dois, Dali se esmera em descrever a aparência repulsiva da criada para mais acentuar o desejo do conde: “A boca sempre de baba e de dentes tortos pareceu-lhe uma torrente com a roda de um moinho de

tentações que o arrastava para um torbelinho de ignóbeis desejos". Além do evidente propósito de chocar o leitor, a virada do personagem não indica apenas inabilidade em compor um enredo. Assim como todas as outras que permeiam o livro, essa transformação repentina põe em cena a ideia de que as mudanças individuais ou sociais se fazem pelo concurso de "dramáticas e obscuras conspirações". O Inconsciente ou a História são forças misteriosas e sobre-humanas cujos segredos talvez só a Demonologia conheça.

A aparição de Hitler no livro, por exemplo: Hitler surge sem nenhuma relação interna com o texto ou com os personagens. De repente o texto alucina, passeia pelo quarto de Hitler e depois volta para o seu ritmo habitual como se nada tivesse acontecido. A relação entre o surgimento de Hitler e a composição do livro é mecânica: sabemos, por eventuais indicações cronológicas e por referências à resistência francesa e a soldados alemães, que a ação se passa durante a Segunda Guerra. Este fato por si só não justifica a aparição rápida e grotesca de Hitler, apresentado como um monstro desejoso de estrangular Jesus Cristo, tendo ataques de higiene ao som de *Tristão e Isolda*.

Cenário estático – A História acontece longinquamente, vista como força inexorável, que em sua essência é incoerente, difusa, misteriosa. Dentro da narrativa figura como mero cenário estático: longe há uma guerra mundial se travando, e dela os personagens devem participar, mas a guerra só serve como pano de fundo arbitrário para soltar os insetos a voar pelo quarto com suas dilacerantes (e normais) paixões.

Por outro lado, Dali acredita na sua literatura como espelho: a sua narrativa, mais do que o reflexo de si mesmo, pretende-se reflexo de um momento histórico. Uma boa desculpa para a falta de organicidade e de coerência interna da narrativa: como espelho fiel, o texto apenas se limita a reproduzir a falta de organicidade e coerência do mundo. Tanto faz: o personagem pode parecer ora como vítima da cega História, ora como um homem inflexível que com um mover do dedo mínimo coloca todas as potências em disputa; ora apaixonado pela mais bela aristocracia da França, ora por uma velha decrépida coberta de um "pus afrodisíaco e mortífero". A concepção de literatura e de História do autor permite mais um truque para impossibilitar a crítica: escrevo assim porque o real é assim – este texto não é incoerente e mal articulado (categorias literárias): é reflexo do real, que, por definição, não tem a menor coerência (irracionalismo abonador).

Dá para entender? O texto não tem coerência interna por uma questão de coerência externa. Impossível criticar-me. Alguma queixa? Pois se em 1922 Frederico Garcia Lorca, outra *vítima cega da História*, predisse que eu estava destinado ao cumprimento de uma missão literária e que o meu futuro estava no *romance puro*...

Como disse outro dia Otto Maria Carpeaux, editar livros inúteis no Brasil de hoje é autocensura. Mas editar a desleixada mercadoria do tão engraçado Dali é mais que autocensura. É muito desleixo. Alimentado pela certeza do editor de que o produto já chega ao nosso mercado muito bem anunciado, a começar pela notória autopromoção do seu Salvador.

Anexo C – Crítica inédita

O NARRADOR FRACASSA E PEDE PERDÃO

[*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 out., 1976, Suplemento Livro, p. 12]

Moise e o mundo da razão (Moise and the World Reason) de Tennessee Williams, Trad. Leonel Vallandro. Editora Nova Fronteira, 1976, Rio, 210 p.

Um homossexual abandonado pelo amante, a recordar seu passado aventuroso. Uma pintora esquizofrênica que o recebe entre convulsões epiléticas e discursos contra a razão e contra a procriação. Um dramaturgo bêbado, senil e desprezado pelo mundo. Bairros escuros a hora deserta, em Nova Iorque. Festas dissolutas. O que pode surgir destes fragmentos de personagens e cenários? Antes que possamos responder, interfere depressa uma voz: “Provavelmente desconfiam que eu seja um escritor fracassado, e essa é a pura indiscutível verdade”.

É com essa frase que se apresenta o narrador protagonista deste romance (1975) do teatrólogo americano Tennessee Williams. Autor de peças de sucesso como *Um Bonde Chamado Desejo* (1947), *Rosa Tatuada* (1950), *De repente no Verão Passado* (1950), *Gata em Teto de Zinco Quente* (1955). Escritor velho e experimentado, Tennessee Williams foi escolher o tipo exato de narrador que pudesse revelar disfarçadamente a desconfiança que este romance lhe inspirou.

O narrador escolhido é um homossexual cujo maior deleite é entregar-se a uma obsessiva escrevinhação em caderninhos. E nessa escrevinhação repete toda hora que é um “ilustre escritor fracassado”, exorta o leitor a interromper a leitura, acha suas frases detestáveis, seu estilo decadente, sua composição confusa. Mas mesmo assim continua a escrever, entre arroubos de autocomiseração, justificativas e pedidos dolorosos: “Perdoem-me estas imagens embaralhadas, minhas mãos tremem como meus pensamentos”.

Ao leitor cumpre apenas perdoar e seguir em frente. “Eu sei que sou insuperável, mas ature-me por favor”, repete o protagonista a cada fôlego. O narrador fala ao leitor como se falasse com um amante seu, propondo-lhe uma relação passiva e sadomasoquista. A história avança, recua, interrompe-se, inconsistente, insustentável. Vai seguindo levada por um tom ambíguo de presunção (daí o “ilustre”) misturada com uma eterna insegurança quanto aos seus de expressão (daí o “fracassado”).

O curioso nesse romance é o jeitinho que Tennessee Williams encontrou para explicitar e ao mesmo tempo aplacar sua má consciência. Inventou como narrador um escritor frustrado, que como tal pode isentar o romance de todos os seus erros: o romance é superficial, monótono e mal elaborado porque pretende revelar o caráter, ou melhor, o estilo e o fracasso literário do seu narrador. O “escritor frustrado” não é assim um personagem convincentemente construído, mas um artifício para abandonar a narrativa.

“Não gosto de teatro porque não gosto de panos que sobem e descem: eles parecem estudados e não gosto de coisas estudadas”, exclama o narrador em uma das suas incontáveis tentativas de justificar a incoerência e o despropósito do livro. Como tudo no

romance, esta declaração parece indicar uma relação de mútua destruição. O romancista devora o teatrólogo e o teatrólogo devora o romancista. Os despedaçados episódios do livro são quase todos obscurecidos por essa relação. O livro se fecha nessa guerra, e é isso que nos leva a sentir que *Moise e o Mundo da Razão* é um retrato profundamente narcisista, uma discussão autocentrada demais para ter interesse como literatura, exatamente porque o Autor não consegue descolar-se do personagem, dar-lhe vida própria. O fracasso do livro como ficção se deve ao fato de que Tennessee Williams não conseguiu produzir literatura com a figura de um personagem que não consegue produzir literatura. O fracasso literário do personagem não é elaborado, não é dotado de interesse dramático, mas confundida com o próprio fracasso do livro. Embora assumindo forma de ficção, o romance não se desapega dos gemidos do Autor: é um receptáculo das suas decepções e uma briga velada entre partes suas.

O que resta é um texto solitário, cínico e autocomplacente. Em *Moise e o Mundo da Razão* Tennessee Williams acaba por debochar do ficcionista, do teatrólogo, de todos os escritores – simbolicamente abatidos no discurso da pintora Moise: “Fora com os escrevinhadores! Todos vocês são abominações e monstros de egoísmo, com uma única exceção”. Só não fica claro quem é essa exceção. Se o livro não coloca em dúvida o interesse de peças de T. W. pelo menos evidencia a triste, a tardia suspeita que o Autor nutre em relação à sua produção literária.

Anexo D – Crítica inédita

ROMANCE E HISTÓRIA

[*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 12 dez., 1976, Suplemento Livro, p. 4.]

Um quarto de légua em quadro, Diário do Dr. Gaspar de Froes, médico, de Luiz Antônio de Assis Brasil. Editora Movimento/SEC, 1976, Porto Alegre, 190 p.

No início do século XVII o Conselheiro Ultramarino regulamentou a migração de açorianos para o Sul do Brasil de forma a incentivar o tardio povoamento da região (RGS e SC). A situação no Sul era tensa, devido à ocupação espanhola de territórios desejados pela Coroa portuguesa. Chegam levadas de famílias açorianas, atraídas pela promessa de terras (“um quarto de légua em quadro” para cada família) na colônia

É a partir desta matéria histórica que Assis Brasil constrói seu romance em forma de diário. Romance histórico ou confissões em um cenário colonial? Desde a primeira página o Autor trabalha para dar impressão de documento. O livro abre com uma nota do “editor de 1780”, apresentando “os escriptos do doutor Gaspar de Froes”, médico açoriano que teria vindo para o Brasil em 1752 com uma leva de imigrantes. A nota do editor reaparece no fim do volume, explicando que o médico desapareceu misteriosamente um ano depois. Ao leitor resta descobrir esse mistério nas páginas do diário.

Um dos enigmas mais intrigantes é a revelação dessas páginas com a verdade histórica brasileira. O Autor sem dúvida produziu ficção - não se trata de História romançada, gênero duvidoso, aborrecido e geralmente idealizador de grandes vultos. Trata-se de literatura: não tem sentido portanto constatar a veracidade histórica do enredo. Estamos diante do diário íntimo do doutor Gaspar, escrito durante a viagem e a permanência na colônia. Tendo sido infeliz na metrópole, aqui também o doutor se mostra um tipo solitário e depressivo, com uma relação complicada com a realidade. Por um lado, se vê obrigado a entrar em contato com o sofrimento dos colonos: doença, falta de terras, injustiça, caos administrativo. Por outro, é bem recebido pelas autoridades, ouve-lhes as justificativas, serve de mediador. O médico quer e não quer se envolver, mas ao mesmo tempo sente-se revoltado, tem uma “natural simpatia” pelos ilhéus, que se arrependem de ter vindo e se queixam do não cumprimento das promessas do Rei.

A alturas tantas, ofuscando este conflito, surge a atraentíssima mulher de um tenente. O diário pega fogo e o ritmo de paixão romântica e o caso acaba em desgraça para o doutor. Fica claro então que o envolvimento do médico com o povo é superficial e confuso. O doutor se distancia, mergulha cada vez mais dentro de si. As difíceis relações coloniais recuam para pano de fundo. O culto e lido doutor não suporta a realidade, não atua sobre ela, não pode frutificar nem fazer filhos (a bela mulher engravida mas o filho nasce morto): acaba enlouquecendo e fugindo de tudo.

Nesse ponto percebe-se que o livro é muito mais um convencional romance sobre a impotência do intelectual diante do amor e da realidade social do que sobre a colonização do país. No entanto, não é totalmente gratuita a escolha da data, do local, do cenário, nem o aproveitamento dos conflitos da sociedade colonial. O romancista desejou

de alguma forma fazer um comentário sobre a colonização do Brasil através do infeliz doutor. E aqui aparece o problema mais grave deste livro convencional (estranhamente velho para um jovem Autor): a impotência e o fechamento do médico se absolutizam e silenciam o diário, dando lugar a uma significativa nota final do “editor de 1780”. Esta nota é fundamental na apreciação do livro. Depois de lamentar a sorte do médico e esboçar a posterior evolução dos acontecimentos (a invasão do RGS pelos espanhóis, a morte de Gomes Freire, a luta pelas Missões, etc.), o editor diz que, depois de dificuldades sem conta (dificuldades que torturavam o doutor), a Capitania prosperou, os ilhéus fundaram uma vila mui linda chamada Porto Alegre, muitas vilas foram erguidas, e, mais importante: os ilhéus se acomodaram e alguns até se tornaram grandes proprietários e abastados fazendeiros. Já nem querem mais voltar para o Arquipélago.

Estas palavras finais contrastam violentamente com a trajetória alienada do personagem. É como se, afinal, o desespero do doutor fosse meramente pessoal, neurótico, com raízes na sua vida passada. A realidade colonial nada mais fez que acentuar sua tendência depressiva. Não há uma ligação vital entre o contexto histórico e o gradual afundamento do médico. Com a nota do editor o desespero médico fica parecendo grande desperdício, uma tolice. Enquanto o doutor enlouquecia frente a uma realidade tão injusta e hostil, a colonização mal ou bem se processava; alguns anos depois (não fosse o doutor tão impaciente...) a capitania prosperaria, os (antes injustiçados) colonos enriqueceriam. Tudo acaba bem. A injustiça era apenas provisória. A grande nação se constitui, independentemente das torturas do intelectual importante.

Anexo E – Crítica inédita

MESTRE AMIGO

[*Veja*, São Paulo, nº 658, p. 97, 15 abr., 1981]

Como vejo o mundo de Albert Einstein. Nova Fronteira, 213 p.

A imagem do velho travesso e descabelado, pondo a língua para o mundo, é a marca visual imediata que ocorre quando se fala de Albert Einstein (1829 - 1955). Uma imagem que desafia o estereótipo compenetrado do homem de ciências mas ao mesmo tempo recupera o estereótipo inverso: a figura do cientista louco, extravagante e irreverente. Poster surrado na parede, a careta de Einstein virou clichê que imperceptivelmente parece minar a curiosidade do leigo diante dessa fera da física moderna. Não é nenhuma coisa nem outra que guia a leitura de “*Como vejo o mundo*”, publicado pela primeira vez na Alemanha em 1953, e agora traduzido para o português - mas o impulso de avançar no inacessível. Não se trata propriamente de um livro de Einstein, mas de uma miscelânea organizada pelo professor amigo, pelo sábio militante do pacifismo: um viradinho de papéis avulsos recolhidos. Para que o paladar não se confunda, a papelada é convenientemente separada em cinco pratos principais, onde se dispersam as pílulas de Einstein sobre grandes temas que o mobilizaram, como o anti-semitismo, a falácia do nacionalismo, a proliferação das armas nucleares, os valores da democracia, além da própria Física.

Sua visão e seu vocabulário se referem frequentemente a seres bons e maus, intenções desprezíveis, dignidade da pessoa humana e indignidade do poder político. Trata-se afinal de um libelo ético que faz pensar nas recentes mobilizações européias contra as armas e a energia nuclear, em que o empenho político aparece articulado por um moralismo fundamental, capaz de fazer convergir as mais diversas tendências. É como se as grandes generalidades de que fala Einstein antecipassem o surgimento de uma consciência ética, politicamente mais inocente, mas disposta a uma militância intensa, de olho no milênio prestes a se fechar.

Mas não é nessa entrada de opiniões que está o interesse maior do livro. O melhor fica para o fim, na parte dedicada a problemas específicos da Física. Einstein toca nesse percurso com paixão. Mesmo no decorrer de complexas explicações físico-matemáticas, não esconde que, para ele, a ciência também se faz de torturas e delícias, culminando na “alegria incomum da descoberta”.

Anexo F – Crítica inédita

TÉDIO MACHADIANO

[*Leia Livros*, São Paulo, nº 37, p. 6, mai. – jun.. 1981]

Opus 60: ensaios de crítica de João Alexandre Barbosa. Duas cidades, 155 p.

Fiquei com o olhinho brilhando quando li a epígrafe cheia de promessas deste livro de João Alexandre: nela, Valery anuncia, de cara, que não há teoria que não seja um fragmento de autobiografia. E, nesses dias que correm, autobiografia sempre exercita um certo frisson, ainda mais se não esconde que, como de praxe, veste disfarces insuspeitados.

Antes que a gente se aventure mais longe, o autor avisa que *Opus 60* é uma “montagem pessoal e arbitrária daquilo que foi aprendido de província”. Foi apenas depois da publicação da sua produção madura (5 volumes de crítica literária) que João Alexandre nos entregou, muito modestamente, aos nossos olhos acadêmicos, essa coleção de ensaios dos verdes anos.

Mas depois daquele beijo, digo, daquela epígrafe, o olho acadêmico dança e a gente fica querendo é entrever fragmentos da fatal promessa valeriana. Já acordamos para as suas implicações (mão foi Paulo Francis que começou a sua autobiografia com um “Isto não é uma autobiografia?”), e com que curiosidade. De sobressalto, mal descobrimos, através de uma sobriedade que algumas feministas chamariam de tipicamente masculina, um moço correto, respeitador, absorvido na leitura da ensaística nacional. E vejam só: num dos ensaios mais interessantes do livro esse moço diz o seguinte: “para caracterizar um crítico literário, nada melhor que procurar entre as páginas que haja escrito, aquelas capazes de apontar, com maior intensidade, o seu furor, a sua paixão”.

Onde o furor e a paixão? O que se vê nesse *Opus 60* é um namoro contido com a crítica que revela – sem usar a erudição como biombo nem temer as parcialidades – “a própria voz do ensaísta”. Mas, apesar do namoro, João Alexandre, nos idos de 60, tentava abafar o diapasão da sua. E sugeria uma secreta identificação com o chamado “tédio machadiano!”: um cansaço da controvérsia, um afastamento quase que sistemático da polêmica.

Ao tom levemente desidratado dos ensaios jovens de João Alexandre, não posso deixar de aplicar as suas próprias palavras sobre Brito Broca: “O que esconde mais profundamente por sob a afirmação do ensaísta é a tendência irresistível para a meditação solitária, para a pesquisa vagarosa e sem compromisso, configurando uma posição essencial de leitor imerso no silêncio dos gabinetes e trazendo para o papel os elementos já anteriormente discutidos e elaborados”.

Mas não sei se posso levar muito longe a analogia. Por timidez ou vocação, João Alexandre amava então o silêncio do seu gabinete, mas, ao contrário de Brito Broca, não deixou emergir o invejado tom confessional, e assegurou-se para não debandar pelos caminhos da imaginação, da intuição e do sonho. Nem por isso ele deixa de convidar o leitor para a festa do vizinho querido, que ele adora a seu modo – discretamente, sem alarde.

Anexo G – Crítica inédita

ANARQUIA FELIZ

[*Veja*, São Paulo, nº 666, p. 101, 10 jun., 1981]

Maiakóvski renasce ao som de Caetano Veloso

“Senhoras e senhores: disseram-me que num lugar, acho que no Brasil, existe um homem feliz”, diz um verso do poeta russo Vladimir Maiakóvski, que morreu em 1930 aos 36 anos de idade. Como ele começa a encenação da sua peça O PERCEVEJO, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, dirigida por Luís Antônio Martinez Correia, irmão do incendiário José Celso. O espetáculo provavelmente faria Maiakóvski muito feliz. Encenar “O Percevejo”, “a menos amarga e mais irreverente comédia soviética”, é uma antiga paixão de Luís Antônio, frustrada em 1974, quando ela foi sumariamente proibida.

Desde 1979 que Luís Antônio e o grupo Klop trabalham na adaptação do texto, escrito em 1929 - uma sátira feroz à burocracia soviética recém-implantada na Rússia. O grupo pretendeu ser fiel às instruções de Maiakóvski e “tornar a peça contemporânea, atual, presente”, tomando liberdades com o texto e utilizando recursos de cinema e circo - duas paixões de Maiakóvski. É um espetáculo movimentado, em que operários, pequeno-burgueses e burocratas do Partido Comunista se confrontam em ritmo de circo, ao lado de trechos de filmes sobre a revolução soviética. Também surgem na tela do cenário alguns mitos de Hollywood e o autor Paulo Autran, numa cena gravada em vídeo-taípe em sua própria casa

JARDIM ZOOLOGICO - Irreverência e alegria foram sempre marcas do trabalho de Luís Antônio, que começou no Oficina, com seu irmão José Celso, passou pelo Living Theatre, no início dos anos 70, lançou o grupo Pão e Circo - com que encena, com êxito, “O Casamento do Pequeno Burguês”, de Bertold Brecht - e em 1978 dirigiu a “Ópera do Malandro” de Chico Buarque. Luís Antônio e o elenco tratam Maiakóvski como se o autor russo fosse um velho amigo, e o tom do espetáculo é o de brincadeira de muito entusiasmo, mas coordenada com precisão e competência. No texto original, o protagonista Prysipkin fica cinquenta anos encerrado num bloco de gelo e, em 1979, é ressuscitado pelos cientistas soviéticos - juntamente com o percevejo que estava em sua roupa.

Ambos, entretanto, considerados anárquicos pelas autoridades do Partido Comunista, são presos num zoológico, onde o público, ironicamente, considera Prysipkin o mais repulsivo dos dois. Luís Antônio coloca na cena inicial o suicídio de Maiakóvski, e daí volta para 1917, para uma vibrante homenagem circense à revolução soviética que nascia. A partir de então o espetáculo segue o texto de Maiakóvski - fazendo a passagem de 1929 a 1979 ao som de “Oração ao Tempo” de Caetano Veloso.

Enquanto a sátira desenfreada domina a primeira parte, a segunda é deliberadamente fria e contida. O contraste é ressaltado pelo visual de Hélio Eichbauer: na primeira parte os cenários são pintados com cores quentes, há uma referência constante à pintura futurista e ao construtivismo dos anos 20. Na segunda, predominam material plástico, transparentes, telões brancos e frios - ideais, segundo Luís Antônio, para

expressar a ideia da peça. “Ela é uma peça sobre a ascensão e a queda de uma utopia do século XIX: o sonho revolucionário”, diz o diretor. Para ele, entretanto, falar do fim desse sonho não é necessariamente um ato repressivo: “A nossa palavra de ordem é o degelo”. O espetáculo termina precisamente com a ressurreição de Maiakóvski em 1981, ao som de seu poema “Amor” e com a música de Caetano Veloso.

Anexo H – Crítica inédita

SÓ PARA HOMENS

[Veja, São Paulo, nº 669, p. 114, 1 jul., 1981]

O homem e o amor, de Nancy Friday, Difel, 460 p.; *O que você (ainda) não sabe sobre a sexualidade masculina*, de Barry McCarthy, Summus, 234 p.

Os anos 80 assistirão à emergência definitiva do movimento de liberação dos homens? Os americanos Nancy Friday e Barry McCarthy, cada um a seu modo, apostam que sim. À primeira vista, não há muito em comum entre os livros, além de virem ambos embalados na mesma maré que trouxe recentemente às livrarias americanas o relatório para homens de Shere Hite. O livro de Friday coleciona dezenas de confissões sobre fantasias sexuais femininas, 3000 cartas enviadas, anonimamente à autora. O de McCarthy resume-se a um manual para o “bom ajustamento sexual”, cada problema em seu capítulo.

Diferenças de tom à parte, ambos se casam em suas intenções pedagógicas. O livro de McCarthy pregando, com voz indisfarçavelmente paternalista”, a necessidade de “escaparmos da rígida e opressiva imagem que durante tanto tempo nos impediu de disfrutarmos plenamente nossa sexualidade”. E o de Friday convocando os poderes didáticos da psicanálise para algo que resulta, na verdade, numa torrente de exóticas pequenas histórias pornográficas. Mas, curiosamente, essas vulgares mil e uma noites da imaginação masculina acabam mais instigantes que o regimento asceticamente informativo de McCarthy. Porque, mais que uma pesquisa, “O Homem e o Amor” é o contraponto entre segredos masculinos e um ouvido feminino, que comenta abertamente suas simpatias, aversões e pasmos. E que arrisca afirmar, para além das estatísticas, que os homens parecem desejar as mulheres mais do que estas os desejam.

Anexo I – Crítica inédita

CONTATOS IMEDIATOS DE 3º GRAU

[*Leia livros*, São Paulo, n. 37, p. 5 – 6, jul. – ago., 1981]

Retrato de época (Poesia marginal: anos 70) de Carlos Alberto Messeder Pereira. Funarte, 363 p.

Por que será que a antropologia urbana ainda me dá um desconforto esquisito? Será apenas porque o antropólogo não vai para a selva, e sem sair da sua cidade continua a olhar em volta em busca do Outro irreduzível? Sei que o desconcertante não é ausência da tribo, mas sim a permanência contraditória de um mesmo olhar. Como chegar perto de objetos tão imediatos como o futebol, o carnaval, a macumba, as relações entre moradores do seu prédio, os códigos de legitimação entre os amigos, com a cautela metodológica da etnografia, e seu suporte de distanciamento objetivo?

É o caso do misterioso *Retrato de Época*, que é como se chama a tese de mestrado de Carlos Alberto Pereira, formado pelo Museu Nacional. Carlos Alberto é praticamente da mesma geração e do mesmo mundo que a “tribo” sobre a qual ele faz foco neste livro: certos poetas “marginais” atuantes no Rio na década de 70. Na verdade, é a década - ou o jogo de algumas de suas possíveis significações no campo da cultura - que a teleobjetiva de Carlos Alberto deseja realmente fixar. Ele sabe que ali não se encontra apenas uma câmara escura, uma idade das trevas - há indícios de uma produção cultural intensa, de lutas ideológicas que continuam às vezes sob novas formas, de linguagens que se reatualizam por rumos inesperados diante do quadro político.

E como que inventando metodologicamente uma inocência primordial, ele se pergunta quem são esses poetas que andaram distribuindo, mais ativamente do que nunca, seus livrinhos autoproduzidos. E como é que eles vivem, falam, se organizam e se articulam com outras instâncias – como é que produzem um lugar, e como conotam sua marginalidade em relação ao circuito editorial.

Para responder a essas questões, Carlos Alberto põe entre parênteses sua intimidade vivida com o assunto e seus personagens. Tudo começa no sofá da casa do poeta, onde antropólogo e entrevistado, em *tête-à-tête*, se vêem diante das possibilidades oferecidas pelo tempo de um gravador portátil que não pára – antecipação ansiosa de futuras e difíceis edições que deixamos escapar. Esse gesto de visitar em casa é o primeiro passo na elaboração de um surpreendente distanciamento – que não é um distanciamento estritamente acadêmico, mas o resultado de uma determinada prática de olhar, que deixa entrever de quando em quando o desejo de, quem sabe, também poder se colocar no meio da confusão do próprio presente acontecendo.

Para quem mexe com literatura, a abordagem etnográfica pode provocar estranhamentos, mas uma coisa é certa: na leitura deste livro, lentamente vai se desenhando uma outra imagem do fenômeno que nós chamamos de literário, onde o que conta são os modos sociais de circulação do discurso e os comportamentos que definem ou respondem a essa circulação. E de brinde você ainda leva para casa uma boa mostra de poesia marginal carioca, algumas questões inquietantes sobre o estatuto da objetividade e – por que não dizer – duas ou três especulações sobre os esconderijos improváveis do Outro.

Anexo J – Crítica inédita

BRINQUEDO FATAL

[*Veja*, São Paulo, nº 676, p. 106, 19 ago., 1981]

O cruel jogo de Genet, em uma montagem sóbria

Quando a terrível mãe enfim se vai, as crianças, longe da sua guarda, invadem o quarto proibido e encenam a brincadeira mais querida e perigosa: experimentam suas roupas e sua maquiagem, imitam seus trejeitos e, acima de tudo, travam um acirrado jogo de poder, em que cada uma assume, alternadamente, o papel de mãe e filha. É a tensão desse jogo de espelhos infantil que Jean Genet leva e um macabro paroxismo em sua clássica peça *AS CRIADAS* (Teatro *Maison* de France, Rio de Janeiro). Nela, duas irmãs, empregadas, de “Madame” (Jacqueline Laurence), encenam um psicodrama que acaba se tornando fatal.

Ao contrário do que sugeria o próprio Genet, que desejava homens travestidos nos personagens, nesta montagem as criadas são interpretadas por mulheres (Dina Sfat e Susana Faini). Em sua simplicidade, a solução enfatiza o caráter simbólico e psicanalítico da peça. Comedida, a direção de Gilles Gwizdek valoriza o império literário, por vezes rasgadamente retórico no texto. Numa câmara toda prata – quarto de espelhos, ante-sala do inconsciente – cortada apenas pelo movimento vermelho e negro dos figurinos, as criadas mergulham no confronto de paixão e ódio sempre sob o controle de uma encenação que não abre mão de sua tensa austeridade. Nem sempre a breve e exuberante irrupção da Madame desfaz a impressão de que, afinal de contas, é a sobriedade que comanda o espetáculo. Até a personalidade forte de Dina Sfat se adapta a esse clima no qual se destaca ainda o trabalho lapidar e sem afetação de Susana Faini.

Anexo K – Crítica inédita

PURA GAMAÇÃO

[Veja, São Paulo, n° 681, p. 113, 23 set., 1981]

Fragmentos de um discurso amoroso (“*Fragments d’un discours amoureux*”, 1977) de Roland Barthes. Francisco Alves, 200 p.

Não é poesia mas produz o assombro dos grandes poemas. Não é uma história de amor, mas nele desembocam lembranças de infinitas gamações. Não é filosofia nem psicanálise, nem autobiografia, embora vibre com a presença dos três. “Fragmentos de um Discurso Amoroso” é, sim, um poético dicionário: oitenta verbetes que misturam da sedução à angústia da espera, composta por frases de Proust, Freud ou Goethe, ou mesmo certos “AC”, “RH” e “SS” – amigos de quem Barthes colheu frases, reminiscências, achados. Tudo isso para homenagear uma figura banida da sociedade moderna, desprezada nas conversas, exilada do cotidiano: a amor-paixão.

Aqui não se trata de sexo, erotismo ou sentimentalismos. Nem de explicações ou sussurros confessionais. O segredo está em compor o perfil do sujeito apaixonado, fazendo-o falar pelo próprio autor e pelos nomes que margeiam os trechos, página após página. Num estilo que dá voz às manobras mais inconfessáveis e banais da imaginação apaixonada. Barthes força o leitor a suspeitar que ele também poderia coabitar essas margens. Por que neste dicionário, que despreza referências bibliográficas em prol da circularidade de ritmo, quase todos os verbetes – se bem degustados – dizem respeito às secretas ilustrações das histórias amorosas de cada um.

Anexo L – Crítica inédita

CONTOS COMO TERAPÊUTICA

[*IstoÉ*, São Paulo, nº 255, p. 18 – 19, 11 nov., 1981]

Do fundo das alturas de Marcelo Garcia. Editora Record, 109 p.

Num dos contos mais típicos do livro de Marcelo Garcia, o marido cede a mulher ao melhor amigo e depois se excita ouvindo-a contar detalhes cada vez mais íntimos dos encontros. Numa outra história, um homem, à beira de uma estafa, reclama, com razão, da sua interlocutora: “Isso não se faz, a senhora me conta uma história dessas e me abandona?” Páginas adiante, um chofer encabula diante do patrão indiscreto: “Fico sem jeito de contar para o senhor”. “Falo ou não para o analista?”, se debate, em outro conto, uma candidata a paciente. “Agora conta tudo. Como anda sua vida?”, murmura uma amiga para a outra, no conto seguinte, reinstaurando de cara um velho clima de cumplicidade.

É assim, sob o império de um pedido vazado de curiosidade e de procura de cúmplices no jogo do relato, que se movimentam os personagens de Marcelo Garcia. Localizados no espaço entre o registro da fala corriqueira e a economia elegante do conto tradicional, são personagens acionados pela convicção de que é mais excitante contar (ou sugerir) do que propriamente criar um caso. Por sua vez, participante discreto desse jogo, o narrador parece colocar-se, ao longo desses onze relatos marcados de simplicidade de estilo e temática, meio de soslaio, como um ouvinte a mais, que apenas sublinha e apara, sobriamente, os relatos comuns de seus personagens. Com ouvido atento, o narrador de Marcelo Garcia fala comedidamente: “Como se não quisesse dizer nada de mais” ou como a revelar o médico veterano por trás do novíssimo escritor.

Do Fundo das Alturas se abre com um adolescente que libera seu contar no vôo livre da asa-delta. E poderia fechar, em tom mais convincente, com a madura *Mme. Levy*, “mulher de grande sabedoria”, que sem saber transforma um homem “quase morto” em “outro homem”... com a narração de uma simples história. Na sua despretensão de verdadeiro amador, Marcelo Garcia provavelmente não diria que “*Mme. Levy c’est moi*”. Mas nos seus contos fica perceptível uma espécie de intenção terapêutica, ainda que distraída de si mesma – a de que pudessem, se não transformar e curar, ao menos dar um barato de leveza no leitor combatido que estiver à procura de remédios suaves.

Anexo M – Crítica inédita

AMIZADE COLORIDA

[*Leia livros*, São Paulo, nº 41, p. 4, nov. – dez., 1981]

Fome de amor de Anaïs Nin, tradução de Marli Berg. Artenova, 144p.

Dentre as complicadas amizades com atmosfera de namoro - dessas “onde sempre se imagina demais” - que atravessam meteoricamente a mesma novela de Anaïs Nin, a mais intensa acontece entre a personagem principal e uma amiga chamada Djuna - um nome cuja utilização ficcional criou um pequeno caso no mundo das letras entre duas escritoras que nunca se encontraram, mas que provavelmente se amavam com o grande ardor da rivalidade.

Por temperamento e dom, Anaïs não era exatamente uma autora de literatura. Não era o fingimento, a perfeição ou a obsessão laboriosa da poesia que mas mobilizava seu trabalho, mas a conversa íntima, a análise psicológica profunda, o exercício confessional da verdade. E é por isso que sua produção mais fascinante não é a ficção, mas o monumental *Diário* em oito volumes, onde ela circula à vontade, sem aquela volta do parafuso que impõe à literatura o seu rigor particular.

Anaïs não se adaptava a essa justeza. Ou essa justeza não se adaptava a ela, e assim não a fez uma grande escritora, mas uma leitora exemplar, crítica, amiga, descobridora e protetora de grandes talentos (entre os quais Miller e Artaud). E foi por admiração que Anaïs usou na sua primeira novela o nome de uma de suas descobertas, a extraordinária e misteriosa escritora Djuna Barnes, cuja prosa rigorosamente enlouquecida assombrou T. S. Eliot na década de 20.

Djuna Barnes era imprevisível e voluntariosa. Julgou indébita a apropriação do nome, que considerava raridade e propriedade sua, e criando um caso que a própria Anaïs conta com um travo de melancolia. O que Djuna não absorveu - nem tinha obrigação de fazê-lo - foi o fato por trás dessa apropriação: a devoção apaixonada de Anaïs pelo talento literário mais radical que não era o seu. Como Lillian a Djuna, personagens, nesse livro Anaïs faz a corte a essa radicalidade que ela conhecia intimamente, mas que não chegou a invadir a sua escrita.

Anaïs não consegue nunca escrever mal, mas alguma coisa na sua ficção escapa imperceptivelmente da literatura. Há nela um ponto de fuga, uma derrapagem de obscura fatalidade em direção à psicologia profunda. Volta e meia o impulso analítico toma conta, resultando numa espécie de sobrecarga da palavra dita, de preenchimento loquaz das lacunas que pertencem ao leitor. Essa é também uma derrapagem em direção ao lugar-comum, à frase que verga sob o peso dos substantivos abstratos, e que acaba fragilizando ainda mais a estrutura aberta do livro, cuja dissolução de enredo e de personagens Anaïs compartilhava com Djuna Barnes.

Anaïs sempre se referia a Djuna Barnes como representante de uma nova escrita “à feminina”, e sempre desejou trabalhar num espaço onde a feminilidade instituísse uma linhagem específica na literatura. O problema da sua ficção não seria então uma

excessiva intencionalidade desse desejo de puxar o fio da feminilidade? Mas em tempos de feminismo diluído, o que é problema sutil pode virar combustível para reabastecimento de mercado. Ao que resta acrescentar que esta novela de Anaïs, publicada no Brasil com o título digno de dublagem, não faz parte da sua *Erótica*, como a capa faz pensar. A *Erótica* inclui aqueles contos de sacanagem que Anaïs fez por encomenda, e resultaram na sua ficção mais interessante, desabitada do peso da intencionalidade, das pretensões da psicologia e do fantasma errante de Djuna.

Anexo N – Crítica inédita

COMO ÁLBUM DE VELHOS RETRATOS

[*IstoÉ*, São Paulo, n° 267, p. 11, 3 fev., 1982]

A cristaleira invisível de Rachel Jardim. Editora Nova Fronteira, 144 p.

Rachel Jardim não escreve contos propriamente. Escreve mais pequenas crônicas. Nas quais se reconhece uma simplicidade quase jornalística. Seus breves relatos, reunidos em *A Cristaleira Invisível*, estão mais próximos desse gênero ameno, capaz de esboçar, sem muita dramaticidade ou insistência, um retrato familiar ou um caso que sugere uma suave lição de vida. Dessa suavidade escapa ainda a impressão de que estamos diante de uma literatura “tipicamente feminina”. Será?

Mais chegado à autobiografia do que à invenção, *A Cristaleira Invisível* não é um livro de memórias, embora seja escrito por uma memorialista nata. Com auxílio de algumas personagens, Rachel Jardim recorta cenas do passado, folheando o antigo álbum de retratos, catando cheiros e ruídos do baú da infância e da mocidade. Com frequência esboça uma metafísica ligeira do tempo, ao refletir que tudo passa ou que há sensações que duram para o resto da vida. E, entregue ao recorte preciso, dessas sensações, raramente abandona o recinto fechado da evocação. Quando abre as portas e parte firme para o conto, resultam peças antológicas, como *Eduarda* e *Em Uso*, onde as personagens não têm medo de tomar conta da ribalta, e a dominam admiravelmente.

O único desconforto que essa prosa poderia inspirar seria o suscitado por uma questão espúria. Há aqui um tom que ilustra, sem muita margem de erro, um determinado lugar-comum da escrita feminina: uma escrita da sensibilidade e da evocação, extremamente delicada e cuidadosamente perfeita. Mãos macias, pegando leve, com requinte e gosto aristocrático. Algo transparente e fino como uma cristaleira, ou, mais ainda, algo etéreo, superando essa transparência: invisível.

“Se há mulheres que escrevem como homens, raríssimos homens conseguem escrever como mulheres”, dizia Rachel Jardim há pouco tempo atrás, ao organizar a antologia de contos *Mulheres e Mulheres*. Ela tentava então localizar esse dado invisível – ou indizível – da escrita feminina. E apontava a necessidade de se “estudar a literatura feminina, procurar penetrar nos seus meandros”. Na leitura de *A Cristaleira Invisível*, essa necessidade dá sina de vida, inevitavelmente. A uniformidade do tom do livro evoca a reparação indiscreta da mesma questão que preocupava a autora: é assim que se escreve como mulher? Parece que sim: esta parece ser a resposta mais frequente dentro da nossa noção comum sobre os gêneros – masculino, feminino – do texto literário.

Anexo O – Crítica inédita

APAIXONANTE

[*Leia livros*, São Paulo, nº 43, p. 3, mar., 1982]

Uma mulher inacabada de Lillian Hellman, trad. Carlos Sussekind. Francisco Alves, 207 p.

Havia uma desavença fundamental entre Lillian Hellman e Dashiell Hammett, um nó górdio ao qual Lillian retorna constantemente nestas suas memórias.

Hammett era um socialista convicto, havia estudado meticulosamente a teoria marxista, e embora “acerbamente crítico” em relação a muitas doutrinas e praticantes, membro ativo do PC. Lillian participara como testemunha sensível dos principais acontecimentos que marcaram a sua geração - a Espanha de 37, a União Soviética de 45, o marxismo; participara dos debates que haviam mobilizado politicamente, nas décadas de 40 e 50, a intelectualidade americana de esquerda. Mas diante da solidez do marxista convicto, da sua visão organizada e da sua “verdade”, Lillian descreve sua própria participação como informal, afetiva, errante, fragmentária, impaciente em relação à retórica política. E localiza nessa contradição o motivo de muito conflito entre os dois.

“Para Hammett, as convicções socialistas haviam se tornado um modo de vida... sem o saber, eu estava tentando rachar sua fé, e ao perceber que não o conseguiria, sentia-me, ao mesmo tempo, respeitosa, invejosa e colérica”.

Essa contradição não pertence apenas à relação do casal, mas habita como pano de fundo as memórias inacabadas de Lillian. É um problema que o próprio ato de escrever memórias suscita. Ao escrevê-las, Lillian fala constantemente do inacabamento, e é a imagem do inacabado que lhes dá forma e tom. Trinta anos depois, elaborando a escrita do próprio passado, ela verifica que as lembranças se esquivam, que não forma nenhuma configuração, e que nem todas merecem confiança. E não é sem uma pontada de lamentação que Lillian fala do seu “inacabamento” de rebelde, da sua incapacidade de organizar-se ou de organizar o mundo em torno de um “sentido” – um sentido da totalidade, um sentido para a militância. Volta e meia, ressurgem nas suas memórias a consciência deprimida de não ter sido uma “pessoa nobre” – conforme a palavra lhe ocorreria certa noite, em Valência, em contato com espanhóis engajados de corpo e alma na luta contra o fascismo.

Ao leitor, porém, é oferecida a outra face da depressão, a recuperação, pouco valorizada por ela mesma, de consciência deprimida: é oferecido o seu talento em resgatar – talvez igualmente “sem saber” – a presença de uma voz feminina, dispersa, que sem tirar o corpo fora, se vê constantemente distraída do sentido geral das grandes lutas, distraída por uma atenção muito particular e intensa aos pequenos movimentos que se passam à sua volta - uma atenção de narradora exímia. Sempre acompanhada de perto pela imagem do que Hammett representava, Lillian Hellman tenta minar aqui e ali, com uma pontuação nostálgica, o que ela sente como o caráter lacunar da sua percepção feminina. Esse minar recorrente, porém, não trabalha contra o leitor. E nem deixa a perder o interesse

apaixonante deste livro de memórias: a eficácia da apreciação de uma mulher sobre o seu tempo e a autoridade da sua voz, mesmo que desconfiada de si mesmo.

Anexo P – Crítica Inédita

ROMANCE COM SABOR DE VÍCIO

[*IstoÉ*, São Paulo, nº 272, p. 10, 10 mar., 1982]

Hora da Conciliação de Lilli Palmer, tradução de Wilma Ronald de Carvalho. Nórdica, 375 p.

A literatura pode tomar um sabor de vício. No leito de morte, uma mulher vê-se ante dois projetos fundamentais da sua vida: um é o reencontro com a felicidade que a morfina lança no seu corpo, outro é o texto da sua própria vida, que esperava apenas um interlocutor apaixonado para ser escrito. A mulher se chama Sophie, o interlocutor é o médico que lhe aplica doses constantes de morfina. Morfina que não serve apenas para aplacar as dores do câncer terminal, mas parece soltar, diretamente da memória para a página imaginada, a narrativa pronta de uma biografia. Morfina que toma forma de literatura. E, no frenesi dos acontecimentos narrados, o interlocutor - o leitor - vai sendo tomado por uma ânsia de ouvir contar. Lilli Palmer, a atriz de muitos filmes do passado, hoje com 67 anos, mora na Suíça, onde pinta, produz programas de TV e escreve, consegue a proeza de tornar uma compulsão a leitura deste seu romance.

Acontece tudo em *Hora da Conciliação*. Sophie seduz a madrasta aos 13 anos. Torna-se morfinômana aos 20. Passa por vários casamentos, o último com um homossexual. Foge da Alemanha nazista. Vê crescer, em lances dramáticos, seu cemitério particular. Pratica eutanásia na mãe e, no final, em si própria. Apesar de tudo, trata-se de uma mulher comum, produzindo com febril realismo o texto do seu fracasso pessoal.

O próximo capítulo o deixará sem fôlego, está sempre prometendo Sophie durante os momentos em que o delírio de contar se interrompe e a cena volta ao leito de morte no hospital. Nesses intervalos, Sophie toma mais morfina, sabe que seduz o médico como uma Scherazade e às vezes se emociona com a lembrança. É então acalmada pelo médico: “Você nada mais é que o narrador, não se deixe envolver em demasia”. É um médico seduzindo que diz essa frase, disfarçando a custo sua curiosidade. “Tem razão. Sou a narradora. Estou a salvo.”. E, para se salvar, Sophie reassume seu papel, ora na primeira, ora numa onisciente terceira pessoa que rompe a lógica do ponto de vista autobiográfico. O resultado é uma estrutura perturbada, como se a morfina é que conduzisse o discurso, justificando todos os seus defeitos.

Como todo folhetim, *Hora da Conciliação* periga no limite do *kitsch* narrativo, sempre a um passo da banalidade. A história é desequilibrada, e podem irritar os recursos óbvios de pega-leitor ou a óbvia gabolice da narradora. Mas disso tudo fica uma convicção poderosa no contar, uma espécie de velocidade hipnótica, de minuciosa vertigem cinematográfica, de taquicardia do folhetim, que inspira no leitor o prazer exaustivo, e talvez perverso, da sua submissão.

Anexo Q - *Beijo*: projeto da revista e outras notas (*fac-símile*)

Para o projeto da Revista

nome sugerido: Gancho, Caso ou Beijo

1. Dessacralização.
2. Desrecalque.
3. Descentralização.
4. Contradição.
5. Linguagem.
6. Competência.
7. Estratégias
8. Prática política e vida cotidiana.

1. Dessacralização: descompromisso com nomes ou figuras sagradas ou "aliadas"; descompromisso com os temas em cartaz.

2. Função de desrecalque: fazer falar temas e tons que são recalçados (principalmente pela esquerda encastelada).

3. Descentralização: muito espaço para o leitor, que pode se tornar colaborador. Desconcentração na estrutura de poder. Mobilidade.

4. Emergência de contradições: desmontagem da frente ampla. A seleção de matérias só tem sentido em função de uma estratégia e não de um recalque, de uma intervenção autoritária. Descentralização opinativa.

5. Linguagem: produção alternativa à linguagem da imprensa e à linguagem universitária. Discussão dos "conteúdos subjacentes" às matérias. Explicitação do autoritarismo das articulações *discursivas*.

"O modo como são articulados termos e proposições de linguagem, longe de ser uma simples forma, tem uma intrínseca relação com a chamada mensagem. Aos homens de exclusiva boa vontade deve-se fazer ver que inclusive podem ser surpreendidos por isto que, na ausência de um termo melhor, podemos chamar de conteúdo subjacente".

Rodrigo F. Neves, no Opinião

Nós podemos ser surpreendidos.

IMS

Seria possível fazer um jornal que pensasse e atuasse criticamente sobre as relações que estabelece: entre texto e leitor, entre texto e texto, texto e ilustração, com outros veículos? Que refletisse sobre sua prática.

Um jornal que tente não repetir o esquema conteudista dos jornais diários ou não, com seus mitos da "informação", do "comentário esclarecido e imparcial", da "resenha instrutiva", etc.

Um jornal que possa pensar a sua própria posição, ou tendendo a esta reflexão.

Sem no entanto cair no desbunde que não se explicita, que pede sempre a cumplicidade implícita dos ouvintes, o ameo ou deixo.

- matérias que atuem criticamente, tecnicamente (e não apenas denunciem conteudisticamente) sobre o papel tradicional da "matéria jornalística cultural" (sem cair no desbunde).

- ilustrações idem.

- matéria "muito Opinião": desconstruir.

- conhecer bem o jornalismo dominante e buscar novos processos.

- refletir sobre os procedimentos habituais da imprensa

sobre a experiência de fazer um novo jornal.

à decepção: no que entramos na velha ordem.

sim, falamos de pedestais, mas é delírio esquecê-los, ou naturalizá-los, ou eternizá-los. Esquecemos que há pedestais e deitamos falação lá do alto contra os pedestais.

Estamos loucos pra produzir o Outro Beijo, traidor, adúltero. Sedução às avessas.

Não há muito espaço para beijos, embora o princípio do prazer negue evidências.

O beijo real e possível? Onde se move este beijo?

O jornal que compraste vende primeiro o impacto do seu nome, suas letras góticas.

Não há ironia possível que acabe com o próprio ironizador.

prôjeto de trabalho sobre literatura - para o Beijo

- relações entre ^oreal e texto, desmontando reflexo, que
leva a conceitos fáceis sobre arte revolucionária e arte
reacionária

a literatura do "corpo a corpo com a vida", os "malditos
escritores", e nacionalismo em literatura, a representação
do popular (que pode ocultar narrador autoritário ou pater-
nalista; ou que pressupõe que as palavras refletem o real,
basta boa vontade, independentemente de uma prática social-
a prática social só é refletida), ~~acepexxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~
raízes históricas - romantismo, realismo, dependência cul-
tural.

- relações entre texto e mercado, desmontando idéia de
que literatura é só texto - processos de legitimação de
autores e estilos

o escritor, o editor, a editora, o público, o crítico,
o prefaciador; onde se dá a consagração (universidade,
suplementos, imprensa)

Um critério

Um jornal que pense e atue criticamente sobre as relações que estabelece: relações entre texto e leitor, entre texto e texto, texto e ilustração, ~~essa relação~~ ^{relação} com outros veículos. → refletir sobre sua prática.

Um jornal que ~~se~~ ^{seja} tente não repetir o esquema contudista dos jornais diários ou nas, com seus mitos de "informação", do "comentário esclarecido e imparcial", da "resenha instaurativa", etc.

Um jornal que ^{ponha} pense a sua própria posição; que possa ir pensando, tendendo a esta reflexão.

Sem no entanto cair no "desbunde" que não se explicita, que pede sempre a cumplicidade implícita dos ouvintes, o ame ou deixe, sem mais delongas.

→ ~~isso~~ Tudo é tomada de posição: a forma de escrever, a hierarquização das matérias, a escolha das ilustrações

(e não apenas denunciem contudisticamente)
→ matérias que atuem criticamente ^{tecnicamente} sobre o papel tradicional das "matérias jornalísticas culturais" (sem cair no desbunde).

→ ilustrações idem.

→ articulações dentro do jornal idem.

"matéria muito
Opinião": desconstruída
conhece bem o jornalismo
dominante → bus

notas pessoais

- refletir sobre os procedimentos habituais de imprensa (de imprensa "independente")

- transformar esses procedimentos

→ [objetividade

informação

manipulação do público, considerado como mero espectador

~~retórica~~ contencioso

retorização de imagem

respeito aos conceitos de cultura ou de moralidade dominante

- ~~essa~~ imprensa que atue sobre esse sistema, que produza atrito nessa ordem, que tenha uma determinada atenção aos processos que usa sem "naturalizá-los"

Fazer um novo jornal cultural. Renovar. Transformar.
Desejo, tesos.

materia para o Beijo n.º 2: MALDITOS
JORNALISTAS

Sobre a experiência de fazer um novo jornal.

a decepção: no que entramos na velha ordem.

A ^{noite} assembleia, lançada por ~~forças~~ impulsos juvenis, quase queimou nosso 1.º n.º com matéria inflamada politicamente mas q. em momento algum se questionava (em nível nenhum, implícito ou explícito) sobre a própria posição, as relações de q. estabelecia, o pedestal de onde falava.

Sim, falamos de pedestais, mas é delírio ~~dejar dejar criticas~~ esquecer-lo, ou naturalizá-lo, ou eternizá-lo. Esquecemos que há pedestais e deitamos falaces lá do alto contra os pedestais.

Maldito escritores: não se trata de

matéria ~~anti~~ ^{curso do} populista, ~~embora~~ - pois que
 pode odiar o populismo? Mas matéria contra

EXERCÍCIO DE INGLÊS =

TURMA: _____

- DATA: _____

o desatentado ~~é incompetente~~

desses escritores, que obnublam o próprio
 meio, esquecem a verdade dos seus
 instrumentos, ~~apagam~~ ^{ignoram} significações
 que ~~no entanto~~ ^{no entanto} persistem e circulam.
 Vejam a capa dos Escritores Malditos.

Aqui outra vez: o jogo do jornalismo
 cultural. Estamos loucos por produzir o Outro
 Beijo, traidor, adúltero. Seduzes às
 avessas.

Não há muito espaço para beijos, embora
 o princípio do prazer negue evidências.

O beijo real é possível? Onde se move
 este beijo?

~~Imprensa~~ O jornal que compraste vende
 primeiro o impacto do seu nome, suas
 letras góticas.

Não há ironia possível ~~para~~ ~~o~~ ~~avessar~~
~~o~~ ~~avessar~~ o próprio ironizador.

Mas o fato é que

Mas ~~há~~ imprensa independente

também tem seu ~~próprio~~ esquema fechado:
suas regras: falar bem,

8



Quando aparece um novo produto no mercado há uma curiosidade do público em relação à sua existência.

Em nosso caso o produto é um Jornal, o que nos obriga^a esclarecer nossa posição.

Por que mais um Jornal?

Pela necessidade de lutar contra a política cultural oficial e suas articulações, que reforçam a situação de miséria cultural e material em que vivemos. Para nós a prática desta luta mostra a necessidade de uma crítica à toda produção cultural que expresse ideologias fruto das alianças em maior ou menor grau com o poder, cujas categorias e valores terminam por ~~existir~~ integrar essas ideologias. Os grupos que realizam tais alianças se utilizam ~~essa~~^{de sua} posição para se realizarem na popularidade do mercado e na consagração ~~na~~^{da} crítica oficial.

Reconhecemos que o produtor é parte interessada e comprometida com o que produz. Por isso a nossa proposta é autogestão, Fazer um jornal independente. Decidido coletivamente que matéria sai ou não, sem exercer a ~~autoritarismo~~ diluição do copydesk ou a imposição de modificações no texto para adaptá-lo à um programa editorial ideal.

O nosso interesse na abordagem ~~prática~~ dos produtos culturais é a praxis mais geral a que eles estão ligados. A escolha de matérias aqui dentro também se dará nessa perspectiva:

-a que praxis queremos ligar nosso produto final.

IMS

MANIFESTO DO JORNAL

Estamos com desejo de abrir um espaço menos comprometido. O pânico das divisões come solto: dividir enfraquece. Mas unir ^{pode} esmaga. O inimigo é comum, está certo. Mas cada um luta por razões particulares. É ^{so} na luta que os interesses se definem. Estamos com desejo de romper as regras institucionalizadas do jogo jornalístico-cultural. Ou a pose universitária. Reina a unanimidade: já estão estabelecidos os assuntos faláveis. É a forma de falá-los. Estamos com desejo de romper a unanimidade. Fazer falar temas recalcados. A imprensa tem o monopólio velado de dizer que temas valem ou não. Vamos ~~convencer~~ ^{fazer isso -} ~~sem~~ ^{velar} ~~os~~ ^{golos.} Não há textos/nomes/objetos/espetáculos intocáveis. Os temas estabelecem compromissos. O Nacionalismo e o populismo só sobrevivem na retórica e graças à autoridade ciosamente mantida de seus representantes. As divisões de classe se apagam quando entram na "cultura brasileira". Antigamente se usava cera Dr. Lustosa para dor de dentes. ^{estamos com desejo de} Aproveitar o fogo das áreas de atrito da cultura. Energia e luz. A conta vem depois. A política penetra em todos os setores da vida. Qualquer semelhança não é mera coincidência. O produtor é parte interessada e comprometida com o que produz. A neutralidade é uma ficção. O que interessa é como a produção cultural se articula com o mercado: ^{para} para miná-lo ou reforzá-lo. Este jornal é produção cultural. Não caímos do céu. Não somos professor de leitor. Nem porta-voz do Bem Comum. É muito menos dos Interesses Nacionais. Democracia na letra e autoritarismo na organização interna do jornal? Não dá. O liberalismo é apenas outra forma de masocar essas e outras divisões. O reformismo também. Abaixo. É mais embaixo. A única forma de não ser gerido é se auto^{gerir}. Desocultando as divisões. Descentralizando o poder. Não somos apenas produtores, mas também leitores.

de edição.

IMS

Leitor pode ser produtor. Carta pode ser matéria. Mas sem colher de chá.
 O liberalismo é ~~apenas~~ ^{apenas} outra forma de mascarar divisões e choques
 de interesses. As divisões são produtivas. Existem. Nada de seções es-
 pecializadas, de cercados para o leitor, a política, a cultura, a eco-
 nomia, e o mundo. A imagem tem fala própria. Não se limita a ilustrar.
 Não queremos ilustrar. Nada de copydesk: artigos serão aceitos ou não,
 mas não diluídos.

Estamos com desejo.

Estamos com tesão.

LEIA - DIVULGUE - PASSE
 ADIANTE - CONVIDE
 OS AMIGOS

~~sempre~~ "Desejo"

fenitson,

rebater.

seja.

DEC

IMS

MANIFESTO DO JORNAL

Estamos com desejo de abrir um espaço menos comprometido. O pânico das divisões come solto: dividir enfraquece. Mas unir pode esmagar. O inimigo é comum, está certo. Mas cada um luta por razões particulares. É só na luta que os interesses se definem. Estamos com desejo de romper as regras institucionalizadas do jogo jornalístico-cultural. Ou a pose universitária. Reina a unanimidade: já estão estabelecidos os assuntos faláveis. E a forma de falá-los. Estamos com desejo de romper a unanimidade. Fazer falar temas recalcados. A imprensa tem o monopólio velado de dizer que temas valem ou não. Vamos fazer isso sem velar. Não há textos/nomes/objetos/espetáculos infocáveis. Os temas estabelecem compromissos. O nacionalismo e o populismo cultural só sobrevivem na retórica e graças à autoridade ciosamente mantida de seus representantes. As divisões de classe se apagam quando entram na "cultura brasileira". Antigamente se usava cera Dr. Lustosa para dor de dentes. Aproveitar o fogo das áreas de atrito da cultura. Energia e luz. A conta vem depois. A política penetra em todos os setores da vida. Qualquer semelhança não é mera coincidência. O produtor é parte interessada e comprometida com o que produz. A neutralidade é uma ficção. O que interessa é como a produção cultural se articula com o mercado: para miná-lo ou reforçá-lo. Este jornal é produção cultural. Não caímos do céu. Não somos professor de leitor. Nem porta-voz do Bem Comum. E muito menos dos Interesses Nacionais. Democracia na letra e autoritarismo na organização interna do jornal? Não dá. O liberalismo é apenas outra forma de mascarar essas e outras divisões. O reformismo também. Abaixo. É mais embaixo. A única forma de não ser gerido é se autogerir. Desocultando as divisões. Descentralizando o poder de edição. Não somos apenas produtores mas também leitores.

IMS

Leitor pode ser produtor. Carta pode ser matéria. Mas sem colher de chá. O liberalismo é apenas outra forma de mascarar divisões e choques de interesses. As divisões são produtivas. Existem. Nada de seções especializadas, de cercados para o leitor, a política, a cultura, a economia, o mundo. A imagem tem fala própria. Não se limita a ilustrar. Não queremos ilustrar. Nada de copydesk: artigos serão aceitos ou não, mas nunca diluídos.

Estamos com desejo.

Estamos com tesão.

Anexo R - Informe - *Desgracia indeseada* (fac-símile)

INFORME SOBRE O LIVRO "Desgracia Indeseada"

autor Peter Handke

Este é um livro bastante difícil de comentar porque a princípio desperta reações distintas e contraditórias, produz perplexidade: que tipo de texto é esse? trata-se de uma narrativa, de um amontado de recordações, ou de uma proposta nova, que é preciso tentar entender? Trochos envolventes se misturam com outros desinteressantes. Surgem expressões grafadas ~~em~~ maiúsculas no meio do relato, cujo sentido não parece claro. Enfim, a primeira impressão é a de que não conseguimos perceber exatamente a significação e a qualidade do texto.

O que parecia ser confusão do leitor porém logo prova ser na verdade de confusão do narrador. O narrador pretende falar do suicídio da sua mãe e dos antecedentes, das causas do seu suicídio. Esta é a proposta temática do livro. Ora, o desenvolvimento de qualquer tema exige do narrador uma tomada de posição. É impossível, mesmo que o narrador assim o deseje, manter-se neutro ou impassível diante da matéria narrada. O problema do narrador neste livro é não ter encontrado uma posição, não se ter colocado diante da sua matéria como uma questão a ser resolvida, que precisa que o narrador se situe em algum ponto para resolvê-la. Ao escrever a história da sua mãe, o narrador ora assume a posição de analista, utilizando-se de clichês sociológicos (o meio-ambiente "pré-burguês", os "sistemas de soluções psíquico-burguesas", "o sistema de valores burguês") e psicológicos ("se converteu num ser neutro alienado pelos objetos cotidianos"; "estava reclusa na sua solidão"...), de discutível valor analítico e literário; ora assume a posição oposta, ou seja, coloca-se de dentro, envolve-se com a sua matéria (lembranças de infância, a reação do filho diante da morte da mãe); ora teoriza sobre o próprio ato de escrever, criticando ou justificando o relato. Nessas teorizações o narrador explicita a própria confusão: não sabe se escreve sobre a mãe

porque é um "interessante caso de suicídio", examinando o seu aspecto "religioso-individual-psico-sociológico" (sic), ~~nam~~ por "interesse próprio" (para reviver esses acontecimentos, para ocupar-se em qualquer coisa), para transformar essa "MORTE VOLUNTÁRIA" (sic) num "caso", ou por todas essas razões, ou por nenhuma delas. Além de absolutamente confuses (ver particularmente páginas 40 a 43), as teorizações são excessivas; como se com excesso de teoria o narrador pudesse justificar ou aliviar um texto mal construído. Há por todos os lados uma superabundância de análise e de abstrações, o que tira necessariamente o interesse da história. As afirmações sobre a vida e a psicologia da mãe são tão gerais que poderiam ser ditas sobre qualquer um - não há construção de um concreto, de um particular, conseqüentemente não há interesse literário. O tom é indeciso, flutuante: ora o narrador particulariza, o que é sempre mais raro, ora generaliza. No final o relato se esfacela, seguem-se pequenas frases soltas, ou seja, novamente o narrador dá uma guinada como se estivesse tonto e precisasse andar de um lado para outro à cata do nariz. Os clichês estilísticos do pior gosto se sucedem: "A mera existência se converteu numa tortura". Enfim, o livro não se salva nem como literatura, nem como documento nem como curiosidade. Simplesmente não exprime nada, é completamente desestruturado, não tem organização formal nem trabalha literariamente elementos da biografia. A própria figura da mãe não adquire verdade diante do leitor. O narrador quer o tempo todo fugir da narrativa tradicional, e acaba caindo na confusão, no óbvio, no arbitrário, na grosseira mesmo. O texto é tão literal que não consegue assumir o literário, a invenção, a metáfora, precisa abrir espaço para a metáfora, anunciar a sua chegada: atengão, ~~ai~~ vem uma metáfora: "Dito simbolicamente: ela já não pertencia aos aborígenes, QUE NUNCA HAVIAM VISTO UM BRANCO". E que metáfora!

Seria possível continuar extensivamente a falar sobre os defeitos deste livro (e não ser que a tradução tenha mutilado totalmente o original, o que não parece possível). Mas não vale a pena. O próprio autor já expressou claramente o que estamos dizendo: "Ao trabalhar no relato

me dava a sensação de que acompanharia muito melhor os acontecimentos se escrevesse música"... Resta ouvir as suas composições musicais.

Ana Cristina Cesar

18 de agosto de 1975

IMS

Anexo S - Informe - *KGB? The secret work of soviet secret agents (fac-símile)*

Informe sobre a obra "KGB? THE SECRET WORK OF SOVIET SECRET AGENTS"
autor: John Barron

Proposta: não recomendado para publicação

Comentário geral: o livro é fruto direto da guerra fria e pretende alimentá-la, relatando os feitos de agentes secretos soviéticos. Sua linguagem é parcial e seu objetivo é demonstrar que o comunismo é a fonte de todos os males mas que os Estados Unidos, ou seja, seus serviços de inteligência, supostos defensores da liberdade, sabem combatê-lo. Não se trata de uma análise histórica, mas de um discurso ideológico profundamente maniqueísta, disfarçado por muitos dados e datas, informações secretas e fotografias, que dão uma falsa aparência de precisão e cientificidade. Trata-se de um livro com indiscutível falta de seriedade analítica e evidentes propósitos de propaganda.

Rio de Janeiro, 28 de abril de 1975

Ana Cristina César

IMS

Anexo T - Informe - *Go tell it on the mountain* (fac-símile)

INFORME sobre o livro "GO TELL IT ON THE MOUNTAIN"
 autor: James Baldwin

O livro (de 1954) já é considerado um clássico da moderna literatura americana. A partir da história de uma família negra do Harlem, envolvida num esquema religioso extremamente moralista e resignado, a narrativa consegue apresentar uma visão interna da situação do negro anteriormente a qualquer tomada de consciência política da população.

À maneira de "Vidas Secas", de Graciliano Ramos, um clássico moderno brasileiro da "literatura do sofrimento", a narrativa não expressa um ponto de vista crítico da passividade religiosa nem oferece possíveis soluções; ao contrário, dá voz aos valores ideológicos dos personagens, à impossibilidade de encontrar saídas e aos seus conflitos emocionais, expressando pelo narrador o que o próprio personagem não consegue dizer. Desta forma, o leitor é levado para o centro do conflito entre religiosidade e realidade social através do ponto de vista do negro (isto significa que o conflito não é analisado ou descrito, mas refratado pela consciência dos personagens, embora através de uma linguagem realista). Em momento algum a narrativa aponta para fora do esquema religioso, mas consegue mostrar as suas contradições (entre prática cotidiana e moral cristã-evangélica, entre desejos de salvação e de perdição). O efeito resultante é de uma surpreendente ausência de Deus, pela colocação do narrador como tradutor interno dos personagens (e não como simples contador de uma história) e pela oposição entre realidade e religião (cujas crenças não conseguem lidar com os dados reais). A linguagem religiosa se inscreve no vazio real de milagres.

O núcleo da narrativa é uma envolvente cerimônia que funciona como uma espécie de cateris para cada personagem. Durante a cerimônia, o relato mergulha na consciência de cada personagem e elucida trechos do seu passado através de flashbacks que evidenciam a trajetória do negro do sul para o norte, na tentativa frustrada de melhorar de vida. A cerimônia evolui até o clímax final, quando um dos personagens principais, um menino de 14 anos, tem uma experiência de "salvação", que equivale a uma fortíssima luta interna de emoções, da qual o personagem consegue emergir "inteiro".

Embora a ação do livro seja suficientemente absorvente, a sua linguagem intensamente religiosa pode bloquear o leitor menos ligado ao assunto - há páginas seguidas com cerimônias de culto, sermões e conversas religiosas, e muitas citações bíblicas. Por outro lado, motivará certamente um público não muito amplo interessado em religiosidade popular, desatualidade de doutrinas e práticas religiosas, falados na linguagem do Harlem. O livro poderá ser publicado futuramente, especialmente se houver boa acolhida de livros sobre a questão do negro. (X) Parece-me

entretanto muito específico demais, mesmo para o público culto, embora Baldwin seja um autor já publicado no mercado brasileiro. Sugiro também um levantamento das obras de Baldwin em português e consequente pesquisa sobre o seu sucesso.

Rio de Janeiro, 18 de maio 1975

Ans Cristina Cesar

IMS

Anexo U - Informe - *The benefactor* (fac-símile)

Informe sobre a obra "THE BENEFACTOR"
autor: Susan Sontag

Proposta: não recomendado para publicação

Comentário geral: o romance de S.Sontag conta as memórias de um velho que reflete sobre a sua vida, marcada por sonhos indecifráveis, suas tentativas de interpretá-los e outra aventuras. O livro é absorvente a princípio por sua ligação com fenômenos inconscientes, mas perde o interesse com o desenrolar da narrativa. Há um excesso de reflexões filosóficas gerais e de especulações sobre o significado dos sonhos. A matéria onírica, em si fascinante, não é articulada com as outras peripécias do livro. O romance parece querer estabelecer justamente uma distância intransponível entre os sonhos e a vida diurna, e desta forma a narrativa acaba se diluindo neste vazio e numa proposta pretenciosa: os sonhos tem uma força fantasmagórica que o resto do relato esvazia. O livro insiste ainda em personagens e situações propositalmente inóclitos (um marginal homossexual, experiência com drogas e venda de uma mulher a árabes) que não chegam a ser convincentes.

Rio de Janeiro, 28 de abril de 1975

Ana Cristina Cesar

IMS

Anexo V - Informe - *To the lighthouse* (fac-símile)

13 de maio 5h

R. Buenos Aires 104/19

Informe sobre a obra "TO THE LIGHTHOUSE"
autor: Virginia Woolf

Proposta: recomendado para publicação

Comentário geral: o romance de V. Woolf é de extremo interesse e qualidade. A leitura não é pesada, embora não seja fácil, uma vez que o desenvolvimento da história se passa a nível da consciência das personagens: os acontecimentos exteriores não tem tanta importância, mas sim as impressões subjetivas de cada um. Não há um narrador ou um personagem principal que sustente o relato, e daí torna-se difícil para o leitor "entrar" na história de imediato. Sugerimos uma motivação prévia: talvez uma breve apresentação do livro ou referências no ensaio esclarecedor de Auerbach, publicado em Mimesis pela Perspectiva ("A meia marrom").

Tradução: a tradução do livro para o português não seria tarefa simples. Faz-se necessário tradutor gabaritado, de preferência com experiência prévia como tradutor de obras literárias. Parece no entanto (informação não confirmada) que já houve uma versão brasileira intitulada "O Farol".

Autor: Virginia Woolf é suficientemente conhecida e insuficientemente lida no país. Recomendaríamos a preparação de matérias sobre o ~~autor~~ autor (e sobre este livro em especial) a serem divulgadas na época do lançamento.

Público: é oportuna a publicação deste livro uma vez que não há obras de V.W. à disposição imediata dos leitores brasileiros (a não ser talvez "Orlando", publicada pela Abril e vendida em jornaleiros). O livro atingiria público universitário e faixa culta do público.

Anexo W - Informe - *The waves* (fac-símile)

INFORME SOBRE O LIVRO 2 "The Waves"

autor Virginia Woolf

"The Waves" é o romance mais experimental de Virginia Woolf. Não há um narrador que desenvolva uma história, nem tampouco acontecimentos exteriores, mas sim seis personagens que se apresentam, da infância à velhice, através de uma série de solilóquios. Há uma mudança constante de ponto de vista, de acordo com cada personagem: toma-se o partido de um, e logo se é levado a tomar o partido de outro. O texto conduz o leitor de uma subjetividade para outra. Os monólogos não constituem "falas" propriamente mas uma elaboração poética de um monólogo interior. Por vezes entende-se que os seis personagens estão juntos, mas não há descrição da situação ou da comunicação entre eles, mas seis visões distintas da situação. Esta técnica produz um efeito de penetração na intimidade e na solidão de cada um de maneira muito expressiva por vezes, especialmente pela ausência do comentário ou do ponto de vista de um narrador: as subjetividades tem de falar por si próprias, e frequentemente com muita eloquência.

Apesar do interesse da técnica narrativa moderna e da extrema beleza de certas passagens, "The Waves" não é um livro de impacto. Explicando melhor: não está em jogo a "boa qualidade" do livro, mas sim a relevância da sua publicação no Brasil, hoje. Me parece que a coleção deve se ater a livros que tenham um determinado impacto sobre um público, em termos de atualidade, de originalidade ou de interesse junto a um certo grupo (a qualidade sendo, é claro, a condição sine-qua-non). Não é este o caso do livro. Não me parece que o texto faça um apelo específico a um público. Somente com duas condições se deveria pensar concretamente na sua publicação: (1) se "To The Lighthouse" tiver muito sucesso, se houver um recrudescimento de interesse por V.W.; (2) se pu-

OBS: no arquivo da escritora, não consta página com a continuidade do informe.