



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA
LINHA DE PESQUISA: POÉTICAS DA SUBJETIVIDADE

Brenda Maria Pereira de Pontes

A CRÍTICA LITERÁRIA DE ANA CRISTINA CESAR: VERDADE E MÁSCARA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra

João Pessoa – PB
2020

BRENDA MARIA PEREIRA DE PONTES

A CRÍTICA LITERÁRIA DE ANA CRISTINA CESAR: VERDADE E MÁSCARA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra.

Área de concentração: Literatura, teoria e crítica.

Linha de pesquisa: Poéticas da subjetividade.

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

P814c Pontes, Brenda Maria Pereira de.

A crítica literária de Ana Cristina Cesar: Verdade e máscara / Brenda Maria Pereira de Pontes. - João Pessoa, 2020.
107f.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Ana Cristina Cesar. 2. Literatura brasileira contemporânea. 3. Crítica literária. 4. Mimese. I. Título

UFPB/CCHLA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
BRENDA MARIA PEREIRA DE PONTES

Aos dezenove dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte, às catorze horas, realizou-se, na Sala de Videoconferência do CCHLA, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: **“A CRÍTICA LITERÁRIA DE ANA CRISTINA CESAR: VERDADE E MÁSCARA”**, apresentada pelo(a) aluno(a) **Brenda Maria Pereira de Pontes**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof^ª Dr^a Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Elaine Cristina Cintra (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Zélia Monteiro Bora (UFPB) e Éverton Barbosa Correia (UERJ). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Elaine Cristina Cintra convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADO**. Proclamados os resultados pelo(a) professor(a) Elaine Cristina Cintra, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Elaine Cristina Cintra (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 19 de fevereiro de 2020.

Parecer:

A banca considerou em sua avaliação os seguintes aspectos: 1) fluência da apresentação oral; 2) desempenho na escrita satisfatório; 3) esforço de produzir uma reflexão coerente diante de um conteúdo complexo. Diante dos aspectos mencionados, consideramos o trabalho Aprovado.

Prof.(a) Dr.(a). Elaine Crsitina Cintra
(Presidente da Banca)

Prof.(a) Dr.(a). Zélia Monteiro Bora
(Examinadora)

Prof.(a) Dr.(a). Éverton Barbosa Correia
(Examinador)

Brenda Maria Pereira de Pontes
(Mestranda)

Para minha mãe, Rosimere, por todos os seus esforços
dirigidos em me motivar aos estudos e em me fazer crer
na possibilidade de crescer através deles.

Para minha avó, Marli, que, em sua simplicidade,
sonhou com filhos detentores de diplomas do ensino
médio, mas partiu muito antes de poder ver uma neta
sua chegar à pós-graduação.

Para minha irmã, Bruna, por sua capacidade de sonhar junto.

AGRADECIMENTOS

No momento mais subjetivo de um trabalho acadêmico, agradeço em primeiro lugar a Deus, pela vida e pelos delineares de minha trajetória que me levaram até aqui, à culminância desse ciclo, como a carona que recebi no dia da prova da seleção do mestrado.

À minha mãe e à minha irmã pelo apoio e presença. Principalmente, por compartilharem dos meus sonhos. Nesse caminho, até mesmo as felinas da casa estiveram ao meu lado durante os meses de escrita, revisão, correção, tudo isso de novo, até a submissão do trabalho à coordenação da Pós-graduação. Agradeço, de fato, à família que soube e quis ser ouvido e coração.

Ao meu namorado, Felipe Borba, pela paciência, pelos momentos de descontração com cervejas, comidas e conversas, inclusive sobre ficção e realidade.

Aos meus amigos, por compartilharem da suposta “baixa frequência afetiva”. Pelo o carinho e conversas mantidos mesmo à distância de pouco mais de 50 km, às vezes até menos do que isso.

A Paula Marcelino, especialmente por ter me explicado Deleuze e pela leitura desse trabalho.

A Olavo Barreto, amigo que a pós-graduação proporcionou, pelos conselhos, pela leitura de parte dessa pesquisa, e pela ajuda que me deu antes mesmo de nos conhecermos, quando compartilhou o arquivo de um dos livros mencionados no edital de seleção da pós-graduação, há dois anos.

À minha orientadora Elaine Cristina Cintra, pela confiança, pelas orientações, com os incentivos e merecidos puxões de orelha, além das lições redacionais. Destaco que quase não há mais um “enquanto” que eu escute e não o troque mentalmente por “como”.

Aos professores que me ensinaram durante o mestrado, os quais enriqueceram em diversos sentidos e leituras a minha formação como estudiosa de Literatura.

Ao programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba, por todas as possibilidades que se fizeram diante de mim.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa concedida ao longo desses dois anos de mestrado.

O que é literatura, o que é poesia, o que não é? O que é literatura? Que texto maluco é esse, que conta e, ao mesmo tempo, não conta, que tem um assunto e, na verdade, não tem um assunto e é diferente do nosso discurso usual [...]?

(CESAR, 2016, p. 299).

RESUMO

O presente trabalho consiste na investigação da produção crítica da poeta, tradutora e crítica literária contemporânea brasileira Ana Cristina Cesar, a partir da problemática da relação ficção-realidade, tema frequentemente abordado pelos estudiosos de seus escritos poéticos, mas ainda não discutido de maneira ampla em seus textos críticos. Para tanto, dedicamo-nos aos textos de *Literatura não é documento* (1980) e *Escritos no Rio* (1993), publicados posteriormente em *Crítica e Tradução* (2016), cujos objetos frequentes são a poesia marginal, os gêneros autobiográficos, o próprio exercício crítico e o cinema documentário. Na referida compilação, Cesar apresenta uma posição de questionamento sobre questões concernentes à verdade e à máscara, reverbera as proposições de teóricos de inclinação estruturalista e pós-estruturalista, além de levantar uma proposta de estetização da realidade em obras ficcionais, que se entrevê ao longo de sua trajetória crítica. Quanto ao suporte teórico de nossa pesquisa, voltamo-nos aos postulados de viés historiográfico de Flora Süssekind (2004), Heloísa Buarque de Hollanda (2004), Ítalo Moriconi (2016), a fim de abordarmos a literatura da década de 1970; Roland Barthes (2004), no tocante ao discurso crítico e autoria; Michel Foucault (2011), no que concerne a função autor e a escrita de si; e Michael Hamburger (2007), no tocante à ideia de máscara. Assim, levando em consideração o que pesquisamos e discutimos ao longo dessa dissertação, chegamos à conclusão de que as propostas de estetização e fingimento são as principais perspectivas a partir das quais Cesar reflete a literatura, o que revela ainda uma atitude independente de seus posicionamentos crítico-teóricos, em detrimento às inclinações dos estudos literários vigentes na época no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Literatura brasileira contemporânea; Crítica literária; Mímese.

ABSTRACT

The present work consists of the investigation of the critical production of the contemporary Brazilian poet, translator, and literary critic Ana Cristina Cesar, as of the problematic of the relation between fiction and reality, a theme frequently approached by the scholars who study her poetic writings, but not yet widely discussed in her critical texts. For that, we dedicate ourselves to the texts of *Literatura não é documento* (1980) and *Escritos no Rio* (1993), later published in *Crítica e Tradução* (2016), whose frequent objects of discussion are marginal poetry, autobiographical genres, the critical exercise itself and documentary cinema. In the aforementioned compilation, Cesar presents a questioning position on issues concerning the truth and the mask, reverberating the propositions of theorists with a structuralist and post-structuralist inclination, in addition to raising a proposal for aestheticizing reality in fictional works, which can be seen throughout her critical trajectory. As for the theoretical support of our research, we turn to the postulates of historiographic bias by Flora Süssekind (2004), Heloísa Buarque de Hollanda (2004), Ítalo Moriconi (2016), to approach the literature of the 1970s; Roland Barthes (2004), regarding critical discourse and authorship; Michel Foucault (2011), concerning the author function and the self-writing; and Michael Hamburger (2007), regarding the idea of a mask. Thus, taking into consideration what we have researched and discussed throughout this dissertation, we have concluded that the proposals of aestheticization and pretense are the main perspectives from which Cesar reflects about literature, which also reveals an independent attitude in her critical and theoretical positions, to the detriment of the inclinations of literary studies in force at the time in Rio de Janeiro.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Literary Criticism; Marginal Poetry; The 1970s.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I: ANA CRISTINA CÉSAR, CRÍTICA DE SEU TEMPO.....	8
Ana Cristina Cesar na cena da crítica literária do Rio de Janeiro na década de 70	12
Literatura e mercado na década de 1970.....	20
CAPÍTULO II: ANA CRISTINA CESAR, CRÍTICA DE SEUS CONTEMPORÂNEOS	26
Críticas sobre a geração marginal	26
CAPÍTULO III: ANA CRISTINA CESAR E O EXERCÍCIO METACRÍTICO	36
“O poeta fora da República”: entre simulacros e fingimentos.....	36
O discurso crítico estetizado entre ficção e realidade	43
CAPÍTULO IV: ANA CRISTINA CESAR E OS GÊNEROS AUTOBIOGRÁFICOS	48
Ficção e realidade no diário	49
Ficção e realidade na carta.....	55
CAPÍTULO V: ANA CRISTINA CÉSAR, CRÍTICA DE CINEMA	61
Os “olhares estetizantes”.....	62
Trânsitos da autoria: o autor/produtor do documentário.....	73
Os desdobramentos da autoria no sujeito-objeto do documentário	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90

INTRODUÇÃO

Quando se menciona o nome de Ana Cristina Cesar, pensa-se mais comumente em sua poesia, gênero ao qual se deve a atenção que suas outras produções autorais, como seus textos críticos, puderam receber somente posteriormente. No entanto, hoje já se sabe muito dessa artista multifacetada que em vida fora poeta, tradutora, crítica literária, jornalista e professora. A propósito disso, surge, então, uma questão: por que se fala em Ana C.? Ela está entre os nomes que crescem exponencialmente em relevância na poesia brasileira contemporânea, e conta, inclusive, com um espaço no Instituto Moreira Salles, na Gávea, Rio de Janeiro, a zelar por seu acervo. “Morreu há trinta anos e está cada vez mais viva”, escreve seu amigo poeta, Armando Freitas Filho, no prefácio da antologia *Poética* (FREITAS Filho, 2013, p. 7), lançada em ocasião dos 30 anos de sua morte. Levando isso em consideração, e a título de introduzir o assunto que propomos discutir nessa dissertação, o trabalho crítico de Ana Cristina Cesar, torna-se necessário primeiro apresentar sua biografia e as peculiaridades estéticas da poeta, para que possamos tangenciar nosso tema de maneira mais ampla.

A poeta Ana C. nasceu em 2 de junho de 1952 e morreu em 29 de outubro de 1983, jovem, aos 31 anos, saltando de uma das janelas dos apartamentos de seus pais, no mesmo Rio de Janeiro que lhe vira nascer. Como podemos observar nas palavras de Freitas Filho citadas acima, mais de três décadas após sua morte, o tempo curiosamente só demonstra o poder de seu nome: não o esmorece, ao contrário, o fortalece e lhe provê a possibilidade de contínua renovação através das palavras de suas obras e das palavras alheias sobre suas obras.

Ana Cristina Cesar é parte do cânone literário recente, conforme se denota a partir das recentes publicações de seus escritos, com destaque para a já citada antologia e a recente edição do volume *Crítica e Tradução* (2016), lançado no mesmo ano em que a poeta foi homenageada na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), e do qual retiramos grande parte dos *corpora* de nossa pesquisa, como explicaremos mais adiante. De acordo com Luciana di Leone, em *Ana C.: As tramas da consagração* (2008), a entrada da poeta no cânone se deve, principalmente, ao fato de que sua obra “tem a particularidade de ‘pertencer’ a vários cânones”, destacando também que, embora os escritos da poeta circulem no meio acadêmico, não se restringem a esse espaço, “também são acessíveis ao grande público”. (LEONE, 2008, p. 18). A tendência, portanto, considerando o lançamento das coletâneas já citadas, bem como a homenagem na FLIP e

os crescentes trabalhos acadêmicos que falam da poeta, é que Cesar cresça cada vez mais em reconhecimento, provocando curiosidades naqueles que com ela se deparam.

É válido mencionar, entretanto, que a breve biografia da poeta tem ainda um papel importante para com sua crescente importância: sua trágica morte desperta em muitos o desejo de compreendê-la, incitando a interpretações biográficas. O impacto desse desejo é comentado pela pesquisadora Annita Costa Malufe, em *Territórios Dispersos* (2006), obra sobre a poética da carioca, a qual, diante dessas curiosidades, afirma que Cesar “se tornou uma espécie de mito romântico da poesia brasileira contemporânea”. (MALUFE, 2006, p. 19). O mito, portanto, se renova com fotos e publicações póstumas, conforme traça a já citada Luciana di Leone (2008, p. 19). Todavia, deixemos essa discussão em suspenso, posto que não temos como objetivo debater o processo de mitificação da poeta.

Segundo consta na cronologia pessoal da autora – organizada por seu pai, Waldo Cesar, presente em *Correspondência Incompleta* (1999) –, desde muito pequena, Ana Cristina Cesar já lidava com poesia: ditava poemas para a atenção da mãe, antes mesmo de poder grafá-los com sua caligrafia, caminhando pelo sofá. Entretanto, se considerarmos seu seio familiar, poderemos perceber que sua relação com escrita pode ter se dado de forma ainda mais íntima: Cesar tinha pais intelectuais, era filha de Waldo Aranha Lenz Cesar, sociólogo respeitado e um dos fundadores da tradicional revista *Paz e Terra*, e de Maria Luiza Cesar, professora de literatura.

Mais tarde, outros caminhos a levariam a se tornar a Ana C. que se se conhece: em 1969, aos 17 anos, participou de um intercâmbio que a apresentou a Inglaterra, algumas cidades europeias e norte-americanas, como Paris, Amsterdam, Nova York e Boston; em 1971, ingressou no curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), concluído em 1975; em 1978, ingressou no mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), realizando uma pesquisa sobre *Literatura e cinema documentário*, concluída em 1979; entre 1979 e 1981, retornou à Inglaterra, num intercâmbio financiado pelo *Rotary Club Foundation*, e lá obteve seu segundo mestrado, em Tradução Literária, pela Universidade de Essex; Durante todo esse período até 1983, ano de sua morte, Cesar manteve o exercício da escrita, ora artística ora crítica, como demonstra *Inéditos e Dispersos*, publicação póstuma de 1985, em que constam poemas que datam desde 1961 a 1983.

Na década de 1970, em meio às atividades acadêmicas, trabalhou como professora e com produção ensaística nos tabloides independentes *Beijo* e *Opinião*. Sua estreia

literária, no entanto, se deu em 1976, na antologia *26 Poetas Hoje*¹, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, que viria a ser uma de suas referências acadêmicas em seu primeiro mestrado. Em 1979, Cesar publicou *Cenas de Abril* (poesia) e *Correspondência Completa* (prosa) de maneira alternativa, sem o apoio de uma grande editora, o que era comum na geração marginal. Na década de 1980, lançou *Luvas de Pelica* (prosa), em 1980, e *A Teus Pés* (poesia), em 1983, esse último pela Editora Brasiliense, pela coletânea “Cantadas Literárias”², o que representou ainda a consolidação das produções dos autores conhecidos como “marginais” como literatura, já que na mesma época muitos deles também estariam gozando de reconhecimento semelhante.

Como esclarecido anteriormente, a produção crítica de Ana Cristina Cesar se deu em concomitante à sua produção poética, publicada principalmente em jornais alternativos como o *Beijo* e o *Opinião*, e reunida postumamente sob o título *Escritos no Rio* (1993). Em vida, Cesar publicou por meios institucionais o livro *Literatura não é documento* (1980), parte da pesquisa realizada para o mestrado em Comunicação. Além das referidas obras, em 1988 veio a lume *Escritos na Inglaterra*, que consistem nas notas das traduções que Cesar realizara durante seu segundo mestrado, pela Universidade de Essex – esse volume contempla a tradução do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield (que lhe garantiu o título de *Masters of Fine Arts, with distinction*, em Essex), bem como comentários sobre a tradução de alguns poemas de autores como Sylvia Plath, Emily Dickinson e Dylan Thomas. Em 1999, toda sua produção crítica foi reunida no volume *Crítica e Tradução*, cuja edição mais recente é de 2016.

Apesar da expressiva atividade crítica de Cesar, como mencionado acima, poucos foram os estudos que se dedicaram exclusivamente sobre esta produção da autora, podendo ser enumerados os seguintes trabalhos: a dissertação *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio* (2007), de Cristina Boaventura, que discute a coletânea a partir

¹A antologia introduziu a poesia marginal à academia, fato reconhecido por sua organizadora que, anos mais tarde, avalia seu trabalho: “Vejo o meu trabalho de organização desse material na antologia *26 poetas hoje* como bom e mau. Bom, na medida em que divulgou essa 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 o aval e atenção de uma professora universitária, promovi, de alguma maneira, alterações fundamentais na forma e no conteúdo dessa mesma produção, diminuindo a força contestatária de sua intervenção crítica” (HOLLANDA, 2004, p. 111). Assim, sob o título *26 poetas hoje*, os poetas marginais puderam cativar a atenção do meio que legitima a produção literária.

²A coletânea, conforme explica Fernanda Botta, foi “criada nos anos 1980 e focada no público jovem, a Cantadas Literárias dedicava-se a lançar escritores então desconhecidos”. (BOTTA, 2014, s/p). Por essa coletânea, foram lançadas obras de Paulo Leminski, Caio Fernando Abreu, Marcelo Rubens Paiva, bem como os marginais Chacal, Chico Alvim, Ana Cristina César, e a contemporânea Martha Medeiros.

dos temas do autoritarismo na literatura e no ensino, observa a relação de Cesar para com a tradição literária e aborda os posicionamentos da crítica Cesar no que concerne o papel do escritor diante de seu período histórico; a tese de Maria Lúcia Alves, intitulada *Ana Cristina Cesar: um corpo de crítica* (2013), que aborda o que seria escrever para a poeta, crítica e professora nessas suas posições; o artigo “Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?” (2015), de Andréa Catrópa da Silva, que considera a crítica da poeta como um exercício metacrítico; e o ensaio “Âncoras ao vento: Ensaio da desconstrução em Ana Cristina Cesar” (2003), de Francirene Oliveira, que observa a relação entre o Estruturalismo e o Pós-estruturalismo nos textos de *Escritos do Rio*.

Todavia, além dos trabalhos apresentados, podemos mencionar, alguns trabalhos voltados em menor grau à crítica de Cesar, como a dissertação de Mara Lúcia Masutti, intitulada *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução* (1995), que trata essas três práticas descritas no subtítulo com as quais Cesar se envolvia como “práticas simultâneas, contaminadas entre si dentro do campo que as contém e as separa”. (MASUTTI, 1995, p. 3).

Feita essa breve contextualização, é válido ainda observar que, entre os trabalhos voltados à poesia de Cesar, somente dois deles direcionam-se à crítica de Ana Cristina Cesar, o de Camargo, *Atrás dos olhos pardos* (2003), e de Silva, *Como rasurar a paisagem* (2016), que discutem brevemente as transgressões da crítica Cesar. Os demais recorrem a sua atividade crítica somente para dialogá-los com os textos poéticos da carioca, e não para analisá-los especificamente.

Diante desse breve panorama, ressaltamos que a abordagem que pretendemos discutir nesse trabalho refere-se às questões que convergem na intrínseca relação entre ficção e realidade nos textos críticos de Ana Cristina César, tais como a problemática entre verdade e máscara, o tema do fingimento e as potências da estetização, que se entreveem e são tematizadas com maior ou menor sutileza em sua produção crítica.

Tal pesquisa justifica-se em razão da percepção de que o tema de ficção e realidade é central na produção poética da autora, além de ser uma marca da literatura de sua época. Destacamos inclusive que a apreensão dessa questão em sua crítica foi possível com a leitura prévia de sua produção poética, que demonstra muitas das proposições que se evidenciam na crítica da autora e, por tal motivo, é frequente a realização de leituras que associem Ana Cristina Cesar crítica e poeta.

Entre os trabalhos voltados a questões convergentes à problemática de ficção e realidade na obra poética de Cesar, é válido destacar *Ana Cristina César: o colóquio*

autobiográfico da esfinge de ray-ban (2007), dissertação de Robson Pereira, na qual se desmonta a aparente autobiografia em seus poemas; *Escritas do eu em Ana Cristina Cesar: uma pseudoautobiografia* (2014), dissertação de Mariana Nunes Freitas, cuja proposta é a reflexão dos procedimentos autobiográficos da poética de Cesar, como sugerido em seu título; e os já mencionados *Atrás dos olhos pardos* (2003), de Maria Lúcia Camargo, e *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução* (1995), de Mara Lúcia Masutti.

Diante disso, observa-se o quão cara era a questão de ficção e realidade para Cesar, uma vez que esse tem sido um objeto de variados estudos sobre sua produção poética e que tem sido observado, ainda que em menor grau, em sua crítica. É necessário pontuar inclusive que a produção crítica da autora, além de se configurar com um suporte à leitura de sua poesia, de acrescentar à discussão de ficção e realidade, figura ainda como uma possibilidade de se vislumbrar os desdobramentos teóricos na década de 1970 no país, as questões da época que permearam tais discussões, e as atitudes literárias provenientes desses fatores.

Para atingirmos nossa proposta norteadora, dividimos nossa reflexão em cinco momentos. No primeiro capítulo, “A fala crítica de Ana Cristina Cesar”, temos como objeto de investigação o seu lugar como crítica literária, sua relação com a cena intelectual carioca da década de 1970 e suas observações acerca da literatura expoente no período. Desse modo, o viés sobressalente de nosso primeiro capítulo perpassa a historiografia, haja vista a impossibilidade de tratar da literatura e da crítica literária dos anos 1970 sem apresentar as questões intrínsecas ao momento.

Em nosso segundo capítulo, “Ana Cristina Cesar, crítica de seus contemporâneos”, damos seguimento à discussão anterior, porém, nos concentramos nos textos da autora que abordam a produção literária de seus contemporâneos e as eventuais características nela presentes. Também nos voltamos aos seus comentários acerca da postura dos escritores da época, no que tange a relação com a política e com o próprio contexto histórico, assim, mantemos um viés historiográfico em certos pontos. Além disso, esboçamos nesse capítulo o debate que dá a tônica de nosso trabalho, voltado à crítica de Cesar diante das questões de ficção e realidade, e evocamos ainda alguns teóricos que reverberam nas reflexões da autora.

Em “Ana Cristina Cesar e o exercício metacrítico”, nosso terceiro capítulo, observamos as acepções de Cesar em relação à problemática de ficção e realidade, vislumbrada em ensaios que tematizam o papel do poeta e a mímese, além disso, são

discutidos o tema da estetização e a ideia de máscara, bem como o conceito de simulacro, que por vezes se entrevê nas proposições de Cesar acerca de realidade e verdade.

Quanto ao nosso quarto capítulo “A estetização dos gêneros autobiográficos”, buscamos delinear mais profundamente as discussões antecessoras, uma vez finalizadas as observações de cunho mais teórico, nos voltamos às proposições de Cesar acerca dos gêneros, especialmente aqueles autobiográficos, como a carta e o diário. Assim, o capítulo se trata de uma investigação dos gêneros epistolar e diarístico a partir da problemática de verdade e máscara, elucidada nos capítulos predecessores.

No nosso quinto e último capítulo, “Ana Cristina Cesar, crítica de cinema”, temos como objeto a obra “Literatura não é documento”, uma seção em *Crítica e Tradução* (2016), na qual Cesar tematiza a ficção e a realidade no gênero documentário no cinema, além de debater os conceitos de autor e sujeito na obra de arte, bem como os direcionamentos da questão sujeito-objeto no documentário. No referido capítulo, o roteiro de reflexão modifica-se um pouco para que se possa vislumbrar uma das produções críticas mais contundentes de Cesar, e, diante disso, abordamos os dilemas entre ficção e realidade a partir da problemática da representação, estetização e elaboração de um sujeito escritor a partir do gênero audiovisual do documentário e sua consequente relação com o tema da *persona*.

De modo abrangente, optamos por nos concentrar nos textos de “Escritos no Rio”, uma seção no já citado *Crítica e Tradução* (2016), como os ensaios “Nove bocas da nova musa”, “O poeta fora da república”, “Literatura marginal e comportamento desviante”, “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” e “Riocorrente, depois de Adão e Eva”, a entrevista “Para conseguir suportar essa tonteira” com Carlos Sussekind, as resenhas “O poeta é um fingidor” e “Quatro posições para ler”, bem como o depoimento transcrito ao curso Literatura para Mulheres no Brasil. O critério de escolha dos seus textos críticos, se deveu à presença de questões convergentes ao tema de ficção e realidade, o que justifica o fato de não nos dedicarmos a alguns importantes escritos que compõem os “Escritos no Rio” e os “Escritos da Inglaterra”, dado seu distanciamento em relação ao objeto temático de nossa pesquisa.

Desse modo, esta dissertação visa investigar, a partir de um processo de observação da produção crítica de Cesar, a reflexão promovida pela autora a temas que lhe eram caros, como a problemática entre verdade e máscara, e os deslizamentos entre ficção e realidade, bem como as abordagens teóricas e alguns elementos históricos que se deixam entrever em Ana Cristina Cesar crítica literária. Como demonstramos, tais temas

são frequentemente tematizados em sua poesia e, por isso, vastamente analisados pelos leitores da autora, sem, no entanto, terem sido discutidos em seus ensaios. Diante disso, acreditamos que nosso trabalho seja necessário para que a obra crítica de Cesar possa ser apreendida de maneira mais ampla em suas singularidades, assim contribuindo para uma visão mais ampla de sua proposta literária e crítica.

CAPÍTULO I: ANA CRISTINA CÉSAR, CRÍTICA DE SEU TEMPO

Para chegarmos a uma discussão sobre a crítica literária do Rio de Janeiro na década de 1970 e vislumbrarmos a localização de Ana Cristina Cesar em relação à mesma, temos primeiramente de pontuar certos aspectos do período de uma maneira mais abrangente antes de podermos estreitar nosso olhar. Uma vez que arte e sociedade não se dissociam, é possível vislumbrar certas atitudes como resposta ou reflexo das fissuras de um determinado contexto histórico.

A exemplo do que ocorria em outros países sul-americanos, como Argentina e no Chile, a arte na década de 1970 brasileira foi marcada pela ambivalência entre subversão e repressão, dualidade observada nas referências musicais ao exílio e à censura, bem como nos escritos da chamada Geração Mimeógrafo, controversa alcunha dada aos escritores literários do período, e proeminente no Rio de Janeiro. Ao início da referida década, a ditadura militar brasileira já contava com seis anos. Desse modo, podemos dizer que a produção intelectual dos anos 1970 derivava diretamente das primeiras respostas à repressão e ao cerceamento da atividade cultural brasileira. Diante disso, cabe comentarmos um pouco o contexto anterior à década de 1970.

De acordo com Hollanda (2004), os anos 1960 passaram por engajamento, desejo de revolução, forte populismo e um retorno ao popular, conforme pode ser apreendido a partir do capítulo “A participação engajada no calor dos anos 60”, de *Impressões de viagem*. Além disso, Hollanda (2004, p. 34) retoma um ensaio de Schwarz, escrito no calor desse controverso período, antes que o autor se estabelecesse como estudioso de Machado de Assis, no qual destaca a pouca atenção dada até então pelos militares aos intelectuais de esquerda, pois, antes do final da referida década, “torturados, e longamente presos, foram somente aqueles que haviam organizado o contato com os operários, camponeses, marinheiros e soldados”. (SCHWARZ, 1978, p. 62).

Também Süsskind atenta para esta questão, ao pontuar que até o comando de Castelo Branco houve certa liberação da arte de protesto e da intelectualidade de esquerda, ao mesmo tempo em que o Estado concedia a expansão da televisão. (SÜSSEKIND, 2004, p. 22). Desse modo, o governo permitia aos intelectuais e artistas que manifestassem suas vozes, contanto que seu poder de alcance fosse limitado, por isso, o Estado buscou cortar laços entre a esquerda e a massa, a fim de dificultar que esse grupo instigasse possíveis interlocutores no meio popular. (SÜSSEKIND, 2004, p. 22).

Conforme Schwarz, essa controversa liberação duraria pouco, pois a camada intelectual de esquerda logo seria considerada “politicamente perigosa” (SCHWARZ, 1978, p. 63) embora seu contato com a massa trabalhadora já tivesse sido cerceado. Em propósito disso e em virtude da promulgação do Ato Institucional n.º 5, em 1968, cessa a parcial liberação que havia em relação à atividade intelectual e cultural de esquerda, e, de acordo com Sússekind, com ela vêm “o expurgo de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões”. (SÜSSEKIND, 2004, p. 28). Assim, a produção intelectual tem sua força diminuída quase em totalidade uma vez que o medo era a força vigente. Diante das políticas de repressão e supressão, muito da atividade intelectual, como a crítica literária havia se esvaziado (SÜSSEKIND, 2004, p. 54), deixando uma lacuna à qual os jovens pensadores dos anos 1970 tentariam completar.

Para Hollanda, esse novo grupo “começa a tomar contato com a produção cultural e a produzir no clima político dos anos 70, quando a universidade e, de resto, o processo cultural apresentam condições bastante diversas daquelas que marcaram a década anterior”. (HOLLANDA, 2004, p. 99). Além disso, esse contexto, de acordo com a autora, reforçou as singularidades do período em relação à publicação independente de textos literários e de imprensa, conforme se observa abaixo.

Numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas. (HOLLANDA, 2004, p. 107).

Desse modo, nota-se como a adversidade acabou impulsionando respostas aos sistemas de governo e de mercado. A narrativa de esperança e progresso desenvolvida pelo governo, com suas tecnologias e projeto de modernização, o “milagre brasileiro” (HOLLANDA, 2004, p. 106), bem como a transmissão de “formas sérias do conhecimento” (HOLLANDA, 2004, p. 106), não cativaram os jovens intelectuais e produtores culturais, que tomaram tudo isso com descrença ou desprezo. Sob esse cenário e condições, surgiram e fortaleceram as relações de produção cultural e intelectual à margem do sistema.

No tocante à dita Geração Mimeógrafo, é necessário destacar que esse grupo adotou certas posturas para burlar a vigilância dos censores e o fechamento do mercado literário para a literatura recente, e, como se sabe, recorreu a modos alternativos de

publicação e venda de suas obras, se aproveitando intensamente do mimeógrafo, objeto esse do qual deriva sua alcunha. Esse movimento foi intimamente ligado à Poesia Marginal, que assumiu vieses transgressores em relação às vanguardas anteriores, como o Concretismo e seu apreço à técnica. Em vez disso, essa poesia valorizou o instante e o cotidiano, conforme apontado por Süssekind:

A dimensão temporal da poesia do período passa bem longe da memória e seus ciclos. E muito mais próxima do instante, do minuto, do registro do que está 'no ar'. Um pouco como se os textos estivessem de passagem, obedientes aos jogos fortuitos do acaso. (SÜSSEKIND, 2004, p. 115-116).

Diante da proposição de Süssekind, observa-se que as imagens congregadas na poesia marginal não têm o tom de rememoração e, inclusive, remontam à poesia de circunstância. Essa, inicialmente notada por Hegel de maneira especial na poesia de Goethe, foi definida pelo filósofo alemão como aquela que capturava o instante, ao se aproveitar das ocasiões biográficas e delas tirar os motivos para os poemas. No século XX, esse tipo de lírica adquire outra feição, pois, se no Romantismo ela retirava do instante seu caráter sublime, ao contrário, a partir do modernismo ela irá apresentar uma dicção cotidiana e, pode-se dizer, até mesmo rebaixada.

De volta à questão da efervescência intelectual e cultural da época no Rio de Janeiro, outros ilustrativos desse fervor seriam os periódicos alternativos, que também se valiam do modo de publicação e venda da literatura marginal, que também de acordo com Süssekind, pressupunha um contato direto entre produtor e leitor. (SÜSSEKIND, 2004, p. 120). Tal situação é ilustrada em uma passagem de Moriconi em *Ana C.: O sangue de uma poeta* (2016), na qual o autor, que em sua juventude, envolveu-se com o eixo alternativo, rememora o fervor do momento e relata a distribuição do jornal *O Beijo*, encabeçado por Júlio Cesar Montenegro e Genilson Cezar, e do qual Moriconi e Cesar participaram:

Não foi nada fácil a distribuição do jornal, feita no braço pelos poucos gatos pingados que se dispuseram a pegar no pesado junto com Montenegro e Genilson. Tinha que ir de madrugada pra não sei onde em São Cristóvão convencer no gogó os italianos mafiosos (tudo comunista e tricolor) a levarem o *Beijo* para suas digníssimas bancas. Tinha que empacotar um a um e levar ao correio os exemplares dos assinantes. Tinha que conseguir assinaturas, atividade que fora um sucesso no período preparatório do jornal e que desceu a zero tão logo ele veio às ruas. (MORICONI, 2016, s/p).

É possível notar na citação acima o comprometimento que a publicação independente requeria daqueles que com ela estavam envolvidos. Além disso, outro aspecto observável na fala do autor seria a instabilidade da recepção do jornal que, embora tivesse obtido sucesso em sua face inicial, logo viu chegar o declínio.

O citado *Beijo*, de Montenegro e Cezar, figura entre alguns dos tabloides alternativos proeminentes do período, a exemplo do *Opinião*, liderado pelo empresário Fernando Gasparian, e o *Pasquim*, fundado por Tarso de Castro, Sérgio Cabral e o cartunista Jaguar. Diferentemente de *Beijo* e *Opinião*, o *Pasquim* mantém uma longevidade maior, durando até os anos 1990, ao passo que os dois primeiros jornais se resumem à década de 1970. Destacamos, todavia, que nos ateremos aos periódicos de Montenegro e Gasparian, haja vista a estreita relação que Ana Cristina Cesar tivera com tais publicações, comentada mais adiante.

A atividade jornalística de Cesar nos citados *Beijo* e *Opinião* demonstra que, não raro, os integrantes dos corpos editoriais de tabloides independentes eram escritores de literatura. Além de Cesar, outro exemplo possível é Antônio Carlos de Brito (o Cacaso), que foi poeta e professor universitário e também participou de alguns exemplares do *Beijo*, junto aos também professores Luiz Costa Lima e Silviano Santiago. (MORICONI, 2016, s/p). Desse modo, é evidente que as adversidades da década de 1970 promoveram um agito intelectual de intensa participação dos artistas e pensadores da época.

No entanto, não era de se esperar que tamanha efervescência intelectual significasse uma perfeita consonância de pensamentos ou mesmo que os conflitos do período diminuíssem egos, pois, conforme Moriconi em relação ao *Opinião*, “como em todos os espaços de oposição naquela época, verificava-se uma hiperpolitização das relações pessoais e de trabalho, levando a conflitos e tensões permanentes”. (MORICONI, 2016, s/p). Por vezes, essas tensões culminavam com dissolução de grupos intelectuais outrora unidos, ou mesmo fazia com que aqueles pouco afeitos aos eventuais choques de ego se afastassem de certas atividades e grupos, conforme discutimos mais adiante sendo um exemplo o próprio tabloide *Opinião*.

Além dos jornais, as revistas e almanaques também eram veículos decisivos dos debates promovidos pelos intelectuais de esquerda, bem como para a divulgação das obras de alguns escritores em ascensão ou que já colhiam um reconhecimento na época. Dentro dessa perspectiva, é importante citar algumas das revistas produzidas no Rio de Janeiro, em meados da década de 1970, como a *Malasartes* e a *José*. As duas revistas eram de

grande relevância à época e inclusive contavam com a colaboração de escritores hoje célebres ou mesmo canônicos.

Conforme apontado no *Catálogo da Imprensa Alternativa* (s/d), uma iniciativa da cidade do Rio de Janeiro em apresentar algumas informações acerca dos periódicos alternativos das décadas de 1960 a 1980, a *Malasartes* teve sua publicação entre 1975 e 1976, foi dirigida e editada por Cildo Meirelles, Waltércio Caldas, Carlos Vergara e Mário de Aratanha, e teve como alguns de seus colaboradores os escritores Ferreira Gullar e Chacal. Por sua vez, a revista *José*, dirigida por Gastão de Hollanda, voltada à literatura, arte e crítica, circulou entre 1976 e 1978, contou com nomes como Jorge Wanderley, Luiz Costa Lima e Sérgio Cabral em seu conselho de redação, e teve como alguns de seus colaboradores Carlos Drummond de Andrade, Haroldo de Campos, Joaquim Cardozo e Adélia Prado. Na primeira revista, *Malasartes*, Ana Cristina Cesar figurou em uma curta antologia poética; Na revista *José*, Cesar é mencionada como membro do corpo editorial, publicando ensaios e outros textos, aspecto que discutiremos a seguir.

Ana Cristina Cesar na cena da crítica literária do Rio de Janeiro na década de 70

De acordo com o que indicamos anteriormente, a crítica literária dos anos 1970 enfrentava a crescente repressão e supressão cultural promovida pelo AI-5. Como contraponto a esse cenário de silenciamento, não eram poucas as alternativas lançadas pelos jovens críticos brasileiros que, como os escritores marginais, se engajavam na publicação independente. Conforme já elucidamos, muito dos acadêmicos da década de 1970 participaram ativamente dos corpos editoriais de jornais e revistas alternativas ligadas à arte e à cultura, tanto na seleção das pautas a ser discutidas, ou das imagens a compor o visual, como também na realização de traduções de textos recém-chegados de outros polos intelectuais, ou mesmo na negociação de publicações, como ilustrado por Moriconi (2016, s/p). Assim, é desse modo que ocorre o contato desses estudantes com a produção cultural no cenário político dos anos 70.

Inclusive, em relação à universidade, é cabível retomar o comentário de Hollanda de que a academia apresentava condições distintas àquelas que marcaram a década anterior. (HOLLANDA, 2004, p. 99). É possível que essa fala de Hollanda faça referência à entrada do Estruturalismo³ em nossas instituições de ensino superior, confrontando as

³De acordo com Eagleton, “o estruturalismo, como a palavra mostra, ocupa-se das estruturas e, mais particularmente, do exame das leis gerais pelas quais essas estruturas funcionam. [...] O estruturalismo

abordagens de vieses histórico-sociológicos que tradicionalmente marcaram os estudos literários no Brasil. O método estrutural, uma vez que sua proposição não seria cotejar diretamente com as questões incautas no momento, como o contexto político das representações artísticas, reforçaria ainda o tecnicismo almejado pelos militares.

A autora ainda pontua que seria necessário à época marcar a universidade como um espaço puramente acadêmico (HOLLANDA, 2004, p. 103), por isso, houve “a moda das tendências estruturalistas, que acabava por não encontrar correspondente na problemática estudantil, mas mostrava a burocratização e a melancolia de boa parte dos *scholars* nativos”. (HOLLANDA, 2004, p. 104). Um viés semelhante também é discutido por Moriconi, professor universitário que vivenciou esse período como estudante acadêmico. O autor toma como exemplos de universidades que aderiram a essa inclinação crítica a PUC-RJ e a UFRJ, ao destacar que o movimento estruturalista traduzia a forte necessidade de objetivismo imperativo na época. (MORICONI, 2016, s/p).

É preciso destacar que, embora o Estruturalismo seja associado à universidade brasileira dos anos 1970 de maneira geral, se considerarmos o panorama da crítica no Rio de Janeiro nesta década é necessário fazer algumas ressalvas. Percebe-se já uma virada para o pós-estruturalismo⁴, com a presença de Foucault, Barthes e Deleuze nas discussões críticas. Por sua vez, Silviano Santiago, que se tornaria uma das principais referências da crítica literária no Rio de Janeiro, apresentaria já em sua trajetória uma inclinação derridiana, marcada em 1976 com a publicação de *Glossário de Derrida*, realizada em conjunto com alguns de seus alunos da pós-graduação da PUC-RJ. Mais do que isto, Santiago se destacaria como um dos intelectuais que, nos anos mais repressivos da ditadura, em *Uma literatura nos trópicos*, publicada em 1979, repensou as questões das identidades nacionais em ensaios que se destacariam pela leitura do que ele chama de “entre-lugar” na América latina. Mais tarde, Santiago se voltou à ficção e autobiografia, conforme se vê em *Ora (Direis) puxar conversa!* (2006). Seu último lançamento foi

também tende a *reduzir* os fenômenos individuais a meros exemplos dessas leis. [...]. O estruturalismo propriamente dito encerra uma doutrina característica [...]: a convicção de que as unidades individuais de qualquer sistema só têm significado em virtude de suas relações mútuas”. (EAGLETON, 2006, p. 142).

⁴Conforme Peters, estudioso do pós-estruturalismo, esclarece: “o termo é um rótulo utilizado na comunidade acadêmica de língua inglesa para descrever uma resposta distintivamente filosófica ao estruturalismo que caracterizava os trabalhos de Claude Lévi-Strauss (antropologia), Louis Althusser (marxismo), Jacques Lacan (psicanálise) e Roland Barthes (literatura)” (PETERS, 2000, p. 28). Apesar da menção a Roland Barthes, cabe destacar que o teórico, na última fase de sua carreira, passa a ser definido como pós-estruturalista, o que é percebido, de acordo com Eagleton, nas obras *Crítica e Verdade* (1966) e, principalmente, em *S/Z* (1970). (EAGLETON, 2006, p. 206).

Genealogia da Ferocidade (2017), uma análise da obra *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa.

Ainda no tocante à abordagem mais sobressalente no cenário carioca, como indica Sússekind, apesar da forte influência que tinha, o Estruturalismo era observado com desconfiança sob a ótica nacionalista, já que não tinha estabelecido suas raízes em solo brasileiro. (SÜSSEKIND, 2004, p. 50). Além disso, é necessário pontuar que o mesmo era alvo de observações reprobatórias por parte dos estudantes, a exemplo de Ana Cristina Cesar que, inclusive, participou de um grupo que questionava “o uso repressivo da teoria na relação docente”. (MORICONI, 2016, s/p). Cesar escreveu um artigo para o *Opinião*, publicado em dezembro de 1975, intitulado “Os professores contra a parede”, que conta ainda com depoimentos transcritos de outros estudantes insatisfeitos com essa tomada teórica. No referido artigo, verifica-se uma atitude não em desfavor da ciência, mas crítica ao apagamento do caráter ideológico das obras e posturas em favor da ciência ou da verdade.

A propósito disso, a jovem acadêmica chama atenção ao fato de que “toda produção e toda transmissão de conhecimento está vinculada a uma posição ideológica e à posição do produtor dentro da instituição”. (CESAR, 2016, p. 168). Os colegas entrevistados, em acordo com a questão levantada por Cesar, questionam o desencontro entre teoria e realidade, conforme se denota a partir do comentário do estudante Vitor Hugo Pereira, discente da UFRJ, que atenta à carência percebida por grande parte dos alunos debatedores de “[...] ligar a teoria à realidade da gente, de dar uma possibilidade de pensamento da realidade da gente [...]”. (In: CESAR, 2016, p. 175). A exemplo de Pereira, os alunos destacam que, uma vez que serão docentes, necessitam do contato com realidade. (In: CESAR, 2016, p. 174). No entanto, é cabível destacar que há uma polarização no debate, realidade e prática em detrimento da teoria. Cesar, entretanto, não se localizava no grupo dos alunos mais contrários ao uso da teoria.

Moriconi também relembra que a postura de Cesar era de crítica indireta a Costa Lima e sua “priorização pela ciência” (MORICONI, 2016, s/p), o que de fato estava ligado à adesão ao estruturalismo pelo autor e professor, notadamente através da publicação de *Estruturalismo e teoria da literatura*, em 1973. Assim, observa-se ainda um posicionamento independente tomado por Cesar em relação à abordagem de maior influência na época. Moriconi, aliás, afirma que Cesar “foi sempre cética quanto a uma leitura vanguardista dos princípios estruturalistas e pós-estruturalistas da prática da escrita como prática **de** texto e **no** texto”. (MORICONI, 2016, s/p, grifos do autor).

A partir desse contexto de aquecidos debates, desenvolve-se boa parte da interação intelectual na época, que por vezes tinha a imprensa alternativa como veículo dessas discussões, conforme previamente elucidado e como demonstrado a partir do referido artigo de Cesar. Inclusive, o debate, tal qual promovido pelo artigo de Cesar, é frisado por Moriconi como um meio à promoção do contato requerido entre teoria e realidade, pois, como informa em relação à PUC-RJ, as individualidades de Sant’Anna, Costa Lima e Santiago, novos professores, “tiveram que se alimentar do contexto cultural e literário extra-universitário para estabelecer seus referenciais de diálogo com a realidade circundante”. (MORICONI, 2016, s/p). Por isso, não raro, os professores inteiravam-se em relação à imprensa independente, como apontamos no presente capítulo. Por exemplo, o *Opinião* contava com professores como “Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Silviano Santiago, Luiz Costa Lima no time dos mestres” e com alunos como “Geraldo Eduardo Carneiro, Luiz Eduardo Soares, a recém-formada Ana Cristina Cesar”. (MORICONI, 2016, s/p).

O supracitado *Opinião* merece menção por si só e pelo que acrescentava à cena crítica carioca. O tabloide liderado pelo empresário Fernando Gasparian, também de acordo com Moriconi, era “o mais respeitável dos órgãos da imprensa alternativa, lido pelo segmento mais crítico, cosmopolita e escolarizado da opinião pública”. (MORICONI, 2016, s/p). Sua coluna de política, segundo Moriconi, angariava nomes como Darcy Ribeiro, mas, além dela, merece atenção a sua seção “Tendências e Cultura”, encabeçada por Júlio Cesar Montenegro, que depois comandaria o já apresentado *Beijo*. De acordo com Hollanda (2004, p. 104), a referida seção expandia o debate desenvolvido pela elite intelectual de esquerda, questionava certas situações do momento, como a atuação cultural fomentada pelo Estado, e discutida pautas tidas como minoritárias pela esquerda militante, como drogas, homossexualidade e loucura.

Além dos aspectos elencados acima, a seção “Tendências e Cultura” também possuía um importante papel em relação à chegada e discussão de materiais teóricos. Segundo pontua Moriconi, o caderno dava espaço a “temas da contracultura, adaptados às perspectivas mais sofisticadas de seu público leitor de meados dos 70, interessado no pensamento francês que elaborava teórica e filosoficamente aqueles temas — Barthes, Lacan, Deleuze/ Guattari, Foucault”. (MORICONI, 2016, s/p). Nesse particular contexto de explosão intelectual, jovens acadêmicos como Ana Cristina Cesar iniciam seu labor crítico-jornalístico, aprofundam seu contato com diferentes vieses teóricos, conhecem a

transição do estruturalismo ao pós-estruturalismo, e, por fim, expoentes professores fomentam polêmicos debates.

No *Opinião*, Ana Cristina Cesar escreveu o já apresentado “Os professores contra a parede” (1975), “Quatro posições para ler” (1976), “Para conseguir suportar essa tonteira – Entrevista com Carlos Sussekind” (1976), “Um livro cinematográfico e um filme literário” (1976), de “Suspensório e dentadura” (1977) e “O poeta fora da república” (1977), esse último escrito em parceria com Moriconi. Apesar de sua curta participação no corpo editorial do tabloide, Cesar pôde enriquecer sua bagagem de crítica literária e deixou vislumbrar algumas de suas inclinações teóricas, como seu olhar crítico ao Estruturalismo, sua reflexão sobre mimese e verdade, e a análise da poesia e da narrativa que lhe eram contemporâneas, especialmente no que tange ao tema do fingimento e estetização, e à relação entre literatura e mercado que se apresentava na década de 1970. Em parte, é possível ainda enxergar sua irreverente e arguta postura no tocante às questões literárias. De fato, mais do que se posicionar diante dos estudos de literatura e arte, percebe-se que a autora parecia sempre buscar a expansão intelectual, envolvendo-se com os grupos que compartilhassem desse propósito.

Com a cisão do grupo do *Opinião*, na qual “ficava de um lado o *establishment* maior do *Opinião*, e de outro a aliança entre o pessoal de Montenegro e a nova geração universitária” (MORICONI, 2016, s/p), Montenegro dava início ao *Beijo*, e Ana Cristina Cesar se aproximou dessa nova produção, pois, como destaca Moriconi, “ao longo do ano de 1976, Ana foi estabelecendo uma aliança tácita com Montenegro, identificando-se com suas brigas e aprendendo com elas”. (MORICONI, 2016, s/p). No *Beijo*, Cesar participa ainda mais ativamente da discussão, ao sugerir, por exemplo, o título dado ao jornal e organizar as pautas norteadoras do mesmo. Nesse tabloide, a ensaísta escreveu “Malditos marginais hereges” (1977), ensaio em que a autora realizou uma ácida crítica ao intelectual de esquerda e ao posicionamento do escritor marginal em acreditar que realizaria algo novo assumindo posturas antigas.

Em ambos os ensaios mencionados acima, Ana Cristina Cesar revela seu um posicionamento crítico em relação à ideologia e a ausência de neutralidade, tema que perpassa ainda outras de suas produções, a exemplo de *Literatura não é documento* (1980), abordada na última parte de nossa pesquisa. A capacidade de enxergar as tendências problemáticas de sua contemporaneidade se revela acurada, cautelosa ainda em abraçar as ideias vigentes por não concordar completamente com elas, e independente em suas posturas reflexivas.

A participação da ensaísta no *Beijo* é ainda mais curta do que no *Opinião*. Para explicar a saída da amiga, Moriconi aponta a um desejo por experiência nova, relacionado à fadiga em relação à militância jornalística e a masculinidade que marcava os ambientes intelectuais aos quais ela se acostumara a frequentar, além disso, o autor pontua um novo interesse de Cesar, a pesquisa acadêmica. (MORICONI, 2016, s/p). Na ocasião, sob a orientação de Muniz Sodré, pela UFRJ, Cesar realiza a pesquisa de seu primeiro mestrado, financiado pela Funarte, acerca de documentários sobre escritores. A dissertação é concluída em 1978 e, dois anos depois, parte dela é publicada em *Literatura não é documento* (1980).

A saída de Cesar do *Beijo* e seu ingresso no mestrado em Comunicação Social não interrompem sua produção crítica. Nesse novo cenário em sua vida, a ensaísta apenas troca os veículos através dos quais publicava seus ensaios e resenhas. Em 1977, mesmo ano em que sai do *Opinião* e participa do *Beijo*, escreve o ensaio “O bobo e o poder em Poe e Herculano”, pela tradicional revista portuguesa *Colóquio/Letras*. O referido texto trata de uma leitura comparativa entre o romance *O bobo*, de Alexandre Herculano, e o conto “Hop-frog”, de Edgar Allan Poe, narrativas contemporâneas uma a outra. Nesse breve estudo, Cesar comenta aspectos da narrativa e a função social do bobo, e aponta a ideologia como força presente na literatura e a ironia como elemento narrativo.

Ainda em 1977, Cesar escreve a resenha “O poeta é um fingidor”, pelo extinto *Jornal do Brasil*, acerca do lançamento das *Cartas de Álvares de Azevedo* (1977), publicação organizada e comentada por Vicente de Azevedo. Nessa resenha, a ensaísta questiona a suposição de que as cartas do jovem poeta romântico pudessem conceder verdades sobre o eu íntimo de Álvares de Azevedo, proposta do organizador das missivas, uma vez que o poeta, como indicou Mário de Andrade, fabricaria insinceridades e falsificaria em versos experiências que não teve. (CESAR, 2016, p. 230).

Embora Cesar elogie o empenho de Vicente de Azevedo e destaque positivamente que ele também ilumina o problema já exposto por Mário de Andrade, a resenhista considera que sua leitura teria sido ingênua por tratar as cartas do jovem poeta como canais que pudessem dar vazão às profundezas íntimas e verdadeiras de seu escritor. (CESAR, 2016, p. 231). Diante disso, Cesar atenta ainda à importância do fingimento na literatura e afirma que “a literatura [...] desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero – mesmo que a afirme explicitamente”. (CESAR, 2016, p. 231). É preciso destacar, todavia, que apesar desse tratamento dado ao fingimento, Cesar evoca Mário de

Andrade para desfazer quaisquer interpretações errôneas de seu argumento, “o fingimento é próprio da literatura, mas só se afirma sobre bases deveras sentidas” (CESAR, 2016, p. 232). Assim, observa-se uma possível inclinação de Cesar a um espaço cinza, onde não haveria completo fingimento nem completa verdade, o que direciona a um tímido diálogo entre ela e as perspectivas pós-estruturalistas. É válido comentar que essa propensão a tal local cinza em Cesar remete a Barthes e seu livro *O neutro* (2003), no qual esse “neutro” se definiria, conforme Cintra, como “o indistinto, a margem da linguagem, e pensar o neutro seria pensar a não-linguagem, o ‘impredicável’” (CINTRA, 2005, p. 103), observável na postura de Cesar como teórica.

Os citados ensaio e resenha, “O bobo e o poder em Poe e Herculano” e “O poeta é um fingidor”, indicam um deslocamento de Cesar da imprensa alternativa à imprensa tradicional⁵. Conforme ilustra a compilação da produção crítica de Cesar, “Escritos no Rio”, em *Crítica e Tradução* (2016), os textos de 1977 foram seguidos por um hiato de um ano. Na referida obra voltam a aparecer ensaios a partir de 1979, como “Literatura marginal e o comportamento desviante”, um texto desenvolvido para uma das disciplinas que Cesar cursara no Mestrado pela UFRJ, no qual a acadêmica empreende outro recorte cirúrgico acerca da poesia que lhe era contemporânea e destaca temas como a relação da literatura marginal com o movimento tropicalista, a contracultura e o comportamento dos escritores marginais.

Também em 1979, Cesar retoma sua produção crítica em meios jornalísticos com o ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicado pelo *Almanaque 10*, nos “Cadernos de Literatura e Ensaio”, da Editora Brasiliense. No referido texto, Cesar fragmenta o gênero ensaístico, organizando-o a partir das falas de outras pessoas e, assim, transformando-o num ensaio de tons teatrais sobre o tema de uma suposta fala literária feminina. No ano seguinte, Cesar se mantém publicando nas mídias mais tradicionais; inclusive, é válido ressaltar que alguns dos jornais alternativos da época, como o *Beijo* e o *Opinião*, já estavam extintos, o que sinaliza uma mudança no circuito intelectual do período.

Em 1980, já na Inglaterra para cursar seu segundo mestrado, então em Tradução Literária, na Universidade de Essex, Cesar escreve “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, publicado apenas postumamente pelo jornal *Alguma Poesia*. No referido artigo, Cesar tem como objeto o poema “Elegia”, de John Donne, traduzido pelo movimento

⁵Deslocamento semelhante ocorre em sua poesia se nos lembrarmos de que sua última obra poética, *A Teus Pés* (1983), foi lançada pela Editora Brasiliense.

Concretista e cantado em português por Caetano Veloso, cantor que recebe elogiosos comentários de Cesar acerca dessa canção.

Após 1980, a produção ensaística se torna cada vez mais rara e também consolidada nos respeitáveis jornais da época. Em 1982, Cesar escreve “Riocorrente, depois de Eva e Adão”, pela *Folha de São Paulo*, ensaio em que ela revisita o texto “Literatura e mulher” e retoma o tema da suposta fala literária feminina nele discutido. No mesmo ano, pelo jornal *Leia livros*, publica “Excesso inquietante”, resenha de tom positivo sobre a obra *Mulheres de Tijucopapo* (1982), da pernambucana Marilene Felinto, uma narrativa entre ficção e autobiografia.

Em 1983, ano de sua morte, Cesar escreve “O rosto, o corpo, a voz”, novamente pelo extinto *Jornal do Brasil*. Nesse ensaio, ao discutir a literatura de Walt Whitman, especificamente, *Leaves of Grass*, a autora se direciona à relação entre leitor e obra, e afirma que “ler *Leaves of Grass* é beijar e ser beijado pelo próprio Whitman” (CESAR, 2016, p. 288), e questiona certos cortes da tradução dos poemas de Whitman. Também em 1983, pelo jornal *Leia livros*, o assunto é novamente a tradução. A resenha “Bonito demais” trata de *Mais provençais*, coletânea das canções de Arnaut Daniel e Raimbaut d’Aurenga, traduzida por Augusto de Campos. O adjetivo “belo” se repete várias vezes ao longo da curta resenha, reiterando a afirmação de que “Augusto é tradutor admirável, que sabe combinar a competência do *scholar* à consciência da tradução como ato (também) político”. (CESAR, 2016, p. 290).

Além desses ensaios, um material de apoio em relação aos posicionamentos críticos de Cesar pode ser o depoimento dado ao curso Literatura para Mulheres no Brasil (doravante LMB), ministrado pela professora Beatriz Resende, na antiga Faculdade da Cidade, no Rio de Janeiro. Embora não seja um texto crítico, o depoimento tem seu valor por demonstrar várias das reflexões críticas de Cesar, do qual podem ser encontradas indagações acerca de literatura, gêneros textuais, e mesmo a relação entre leitor e obra. Diante disso, o depoimento transcrito tem um teor de consolidação de discussões, uma vez que se atravessam nele vários dos objetos debatidos ao longo da produção ensaística de Cesar. É possível destacar ainda que essa fala ao curso LMB representa ainda uma breve interrupção das reflexões sobre tradução, retomada sob a compilação intitulada *Escritos da Inglaterra* (1993), publicada como uma seção em *Crítica e Tradução* (2016).

Os *Escritos da Inglaterra* são textos produzidos durante a estadia de Cesar na Inglaterra para a realização do seu já mencionado segundo mestrado, e compreendem sua tradução comentada de “Bliss”, conto de Katherine Mansfield, traduções de poemas de

Sylvia Plath, Dylan Thomas e Marianne Moore, entre outros. Além das traduções, constam ensaios como “Bastidores da tradução”, no qual são discutidas as traduções alheias de algumas obras, “Traduzindo o poema curto”, que além do mote óbvio, oferece reflexões sobre a poesia moderna. Nessa compilação, há grandes diferenças para com os “Escritos do Rio”, que vão além do eixo temático. Por um lado, esses ensaios não parecem ter sido publicados antes de se reunirem sob o título “Escritos da Inglaterra”, e, além de serem publicações póstumas, não há indicativos que os associem a jornais, revistas ou suplementos jornalísticos.

Em retrospectiva e com um olhar comparativo, podemos observar como a curta e intensa produção crítica de Cesar revela uma ampla gama temática sobre a qual a autora se interessava e poderia discutir. Narrativas literárias e audiovisuais, literatura marginal, tradução, lírica e ficção, ensino, nada disso parecia escapar ao olhar de Cesar. Sua trajetória ainda ilustra o vigor intelectual que permeava a década de 1970 e o início dos anos 1980; primeiro, o trânsito pelos circuitos de mídia independente e o engajamento em relação à mesma, depois, os contornos de um reconhecimento na mídia especializada e tradicional.

Os direcionamentos de Cesar ilustram o olhar “não onipotente”, ao qual se refere Moriconi na biografia acerca de sua amiga. (MORICONI, 2016, s/p). Para que esse olhar surja, o autor destaca, é preciso acreditar que “não existe um lugar fixo da verdade, que não existe um lugar de onde o olhar possa ser mais panorâmico, mais correto, mais abrangente”. (MORICONI, 2016, s/p). Por fim, podemos notar que Cesar demonstra uma postura capaz de se inserir ativamente no contexto da época, de manifestar engajamento em relações às questões políticas de seu tempo, sem que isso a isente de uma prática arguta e incisiva no tocante àquilo que tão intimamente a circunda.

Literatura e mercado na década de 1970

Nos ensaios “O poeta fora da república” e “Malditos marginais hereges”, ambos de 1977, o alvo da reflexão não é a poesia marginal em si, mas a figura do poeta, do escritor, associado ao grupo marginal, ou não, no tocante à sua relação para com o mercado. Em “O poeta fora da república”, Cesar atenta a para os modos como o mercado reverteu a condenação platônica à arte mimética. Conforme argumenta, a arte que tenta rasgar a pressuposta fronteira entre ficção e real para firmar-se como real seria um tanto rentável, pois, “em horas de aperto, há escritores que apelam para o populismo, para o

naturalismo, para a função ‘fotográfica’ da literatura”. (CESAR, 2016, p. 224). Desse modo, seria então “a literatura como estetização do real” (CESAR, 2016, p. 63) sem a reflexão de que apenas a estetização já deslocaria essa literatura ao ficcional, tema objeto de nossa discussão no terceiro capítulo.

Uma explicação ao caráter rentável dessa literatura mimética a partir de uma das reflexões de Barthes, que considera haver “um gosto em nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o *fait divers*, o museu histórico, a exposição de objetos antigos [...]”. (BARTHES, 2004, p. 178)⁶. Diante disso, estaria justificado o apelo dos escritores a essa “literatura como estetização do real”, que funcionaria haja vista a tendência em consumir obras que provoquem um efeito de que seu conteúdo em muito se parece com a realidade. Se, como provoca Cesar, “o poeta é inútil” (CESAR, 2016, p. 224), nesse contexto sua única utilidade possível residiria então na capacidade de elaborar universos literários semelhantes à realidade.

Em “Malditos marginais hereges”, ensaio que tem por mote um artigo de João Antônio no já extinto *Opinião* sobre Murilo de Carvalho, autor da “Cena Brasileira”, e discute ainda a coletânea *Malditos escritores*, há um comentário de teor semelhante àquele discutido anteriormente, retirado de “O poeta fora da república”. No referido ensaio, Cesar também atenta para essa literatura que se quer retrato do real, e pontua que, contraditoriamente, o escritor se vê como maldito, inovador, mas empreende o antigo projeto realista. (CESAR, 2016, p. 238). Mais do que isso, Cesar questiona que “em vez de contestação, há reabastecimento; reprodução de relações entre o produtor-semeador e o consumidor-campo a semear”. (CESAR, 2016, p. 238). Assim, observa-se que por vezes não há a tentativa de provocar uma reflexão àquele modelo de sociedade, como poderia haver no realismo original, ao contrário, o projeto realista seria agora uma pintura que o escritor tenta fazer do povo, sem que tenha pensado o seu lugar como produtor de veículos de ideologia.

Além disso, como previamente abordado, essa tentativa de retratar o real estaria contaminada pela falta de consciência de classe que muitas vezes marcaria o intelectual de esquerda em sua missão de retratar as chagas sociais. (CESAR, 2016, p. 238). Por isso,

⁶A expressão “*fait divers*” significa em português “fatos diversos” e diz respeito a uma categoria de texto jornalístico que trataria de causos, por vezes, estranhos e que, por sua vez, aguçariam a curiosidade do leitor. (BITTENCOURT, 2011).

Cesar questiona o papel da ideologia nesse cenário de uma literatura que almeja o dito projeto realista, como se observa abaixo.

A realidade vira um grande esquema em que já estão definidas as prioridades, as contradições primárias, a última instância. Segurar o real. Escapar da multiplicidade dos usos e abusos do poder. A questão volta: Quem controla quem? Quem diz qual é a prioridade de luta? A literatura mais correta? [...]. (CESAR, 2016, p. 238).

Desse modo, Cesar pontua como a literatura reflete a sociedade. Ainda que se assuma uma postura contestadora, também haveria relações de poder nessa tentativa. Falar sobre um problema social visando ser a voz daqueles que o vivenciam, já seria assumir um certo lugar, esse nem sempre coerente. Nota-se ainda como Cesar se posiciona em favor da leitura e literatura sem inocência, uma vez que para uma leitura de viés ideológico, essa não existiria.

Mais uma alternativa possibilitada pela época que poderia trazer retorno financeiro seriam os ambíguos editais e concursos fomentados pelo governo, estes por sua vez aliados à ideologia dos governantes. Conforme destaca Sússekind, em meados dos anos 70, durante o Governo Geisel, o Estado buscava estabelecer os rumos da produção intelectual no país e por isso torna-se mecenas, para poder julgar o que seria ou não aceitável. (SÜSSEKIND, 2004, p. 39). As estratégias desse “mecenato” estatal seriam os benefícios dos concursos, prêmios ou coedições de publicação literária, o que, como destaca a autora, seria aceito por muitos escritores em momentos de dificuldade financeira. (SÜSSEKIND, 2004, p. 43). Assim, sob este controle, o Estado atingiria escritores e editoras, e limitaria o seu público. Por isso, em resposta a esse circuito interrompido, advém a publicação marginal.

Todavia, ainda é cabível pontuar um dos aspectos que, segundo Cesar, em “O poeta fora da república” (1977), também dialoga com as condições que propiciam esse peculiar modo de publicação. Conforme a autora, é preciso considerar também uma mobilização por parte dos escritores, que se encontram desvalorizados diante da lógica de mercado imperativa nas editoras. Em suas palavras, “os escritores começam a se mexer: se deram conta de que são produtores, vendem seu produto e são explorados nessa dança” (CESAR, 2016, p. 226), fazendo referência à sindicalização destes profissionais. Ao tomar por base esse despertar do escritor como produtor, nota-se também como a publicação marginal consolida essa posição de produtor.

Também segundo Cesar, a intervenção dos autores a partir da percepção da possibilidade de intervir profundamente na circulação de seus textos indicaria um rebaixamento desses artistas, o que comprometeria a aura desse labor através:

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, 2016, p. 228).

A discussão acerca desse “rebaixamento da aura” remete a Benjamin, inclusive uma forte referência para Cesar, conforme demonstra a carta enviada à amiga Maria Cecília Fonseca em 21 de junho de 1976, na qual menciona o ensaio “O autor como produtor”. (CESAR, 1999, s/p)⁷. A ideia de aura é discutida por Benjamin em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” e, para o autor, a aura seria algo intangível da arte, capaz de distanciá-la de seus apreciadores mesmo quando não há distância entre tal objeto e sujeitos. (BENJAMIN, 1999, p. 6). No cenário comentado por Cesar, nota-se, portanto, que o rebaixamento se daria através da dubiedade implícita a partir dos dois vieses tomados pelos escritores como estratégia ao fechamento editorial. Os autores, ao buscarem seus direitos como trabalhadores, teriam demonstrado a tangibilidade da arte, portanto, teriam a deslocado de seu caráter especial ao revelarem ter os mesmos problemas que profissionais não ligados à arte.

Por outro lado, ainda ao retomar Benjamin e sua ideia de aura, outro aspecto que pontuaria o rebaixamento tal qual comentado por Cesar poderia ser também o caráter reprodutível associável à literatura marginal, que se valia tanto de uma fórmula artística “simples” como de uma técnica de impressão marcada pela estética de reprodução. Conforme Benjamin, o século XX seria marcado pela chamada “era de reprodutibilidade”, facilitada pelas muitas tecnologias em desenvolvimento e consolidação, por isso, a aura estaria em decadência, uma vez que no referido momento a arte se encontraria diante de uma desvalorização de seu aqui e agora, e de sua autenticidade. (BENJAMIN, 1999, p. 4). Desse modo, percebe-se como as principais características da literatura marginal, a impressão e a linguagem, poderiam assumir outra face do “rebaixamento da aura” pontuado por Cesar.

⁷Na referida carta, de 21 de junho de 1976, Cesar comenta à amiga: “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?”. (CESAR, 1999, s/p).

No entanto, é válido ressaltar que os aspectos apresentados acima não fariam da literatura marginal uma arte menos autêntica, ou com menos qualidades, haja vista que essa produção se dá como resposta a um conturbado período da história brasileira. Diante disso, também é notável que o papel da tecnologia para com a publicação marginal se configura mais como um meio de sobrevivência dessa literatura do que um exercício de meros fins comerciais, desprovidos de uma atitude política em relação à arte. Assim, é pertinente nos voltarmos a Hollanda ao destacar que “o compromisso maior da literatura marginal é ser um pouco descartável”. (Hollanda in SIMÕES, 2011, 16min02s). Desse modo, as atitudes que remetem à “perda da aura” se inseririam nessa poesia de maneira consciente, e não acidental.

Uma vez que o período histórico discutido é a década de 1970 no Brasil, é preciso relembra a tensão que marcara a produção cultural do período, desse modo, a suposta utilidade do poeta ou do escritor em geral estaria sob algum grau de vigilância dos governantes, ou mesmo dependente da aceitação ou rejeição do mercado em relação à sua obra. Esses dois fatores, como previamente abordado, propiciam que seja lançada como alternativa a publicação marginal, que ainda teria outra face que não a conhecida tentativa de burlar a censura. De acordo com Cesar, essa alternativa além de ser uma “contingência imposta pelo sistema editorial fechado, constituiria passagem provisória do autor desconhecido, que secretamente talvez desejasse o selo da boa editora, a distribuição mais ampla e os olhares da instituição”. (CESAR, 2016, p. 229). Nesse sentido, haveria a ambivalência em partir do desconhecido para ganhar contato com o público e, então, ser gratificado com o reconhecimento.

É importante pontuar ainda que a problemática comentada acima é particularmente verdadeira na década seguinte, na qual, como já exposto, Cesar tem sua primeira obra poética publicada por uma grande editora. Diante disso, é possível observar como as pautas da literatura marginal, bem como as atitudes contestatórias vinculadas a esse movimento, reverberam de forma quase às avessas na posterioridade. Nesse novo momento, o livro é um bem de consumo do qual pode advir lucro, por isso, as grandes editoras abrem suas portas à profissionalização dos escritores, contratando romancistas e tradutores, por exemplo. Todas essas novas condições favorecerem com que alguns escritores vinculados à literatura marginal acabem se voltando justamente ao meio ao qual condenavam.

Haja vista o contexto de origem da marginalidade e a influência de se sentir vigiado, e também a questão econômica de tirar do seu trabalho o seu sustento em uma

época de reabertura econômica e política do país, não seria incomum que tais propostas de acolhimento pelo mercado conquistassem candidatos, conforme apontado por Süsskind. (2004, p. 152). Assim, percebe-se a duplicidade desta nova situação, cujos caminhos ora indicam a possibilidade de se dedicar exclusivamente à literatura, ora apontam à sujeição diante das leis de vendas.

No entanto, isso não significaria cessão da publicação marginal, que, nesse cenário, se configurava como uma opção política, como destacado por Cesar também em “O poeta fora da república”, tomando como exemplo o poeta Francisco Alvim.

[...] O que se percebe é a emergência da edição marginal como escolha mais consciente. Francisco Alvim, poeta maduro e com suficiente respaldo para ser publicado em editora, vê no entanto na opção marginal maior significado político. Esse significado parece se concentrar não só na intervenção direta do escritor no processo global de produção da obra (tornando claro que a produção literária não se restringe à escritura), mas também num descompromisso com o sistema de consagração no campo cultural. (CESAR, 2016, p. 230).

Conforme denota o comentário de Cesar, coube aos intelectuais da época decidir se seus caminhos caberiam ou não na lógica de consumo que, a partir de então, passaria a definir boa parte da produção literária brasileira, ou ainda se continuariam a se voltar à publicação independente. Assim, nota-se que a ambígua relação entre literatura e mercado durante o período da década de 1970 culmina em outros sentidos, luta individual e luta política, reconhecimento e sustento ante a contestação do sistema. Ao fim, percebe-se ainda que, dessas ambivalentes relações de literatura e mercado, fizeram-se as condições que geraram um dos mais singulares momentos da literatura brasileira, bem como sua própria transformação na década seguinte.

CAPÍTULO II: ANA CRISTINA CESAR, CRÍTICA DE SEUS CONTEMPORÂNEOS

Como previamente apresentado, a produção e movimentos literários não eram temas raros na produção crítica de Ana Cristina Cesar. Através de seus comentários acerca da década de 1970 e suas obras literárias, é possível entrever os delineamentos da literatura da época e o próprio posicionamento da autora em relação a certos procedimentos e atitudes tomados por escritores contemporâneos. No capítulo anterior, por exemplo, pudemos refletir sobre as condições que favoreceram e influenciaram as peculiaridades da literatura dos anos 1970, a partir dos textos críticos de Cesar e das acepções de críticos como Moriconi, Sússekind e Hollanda, que presenciaram o momento como estudantes ou professores universitários e, passados alguns anos, o reavaliam em sua crítica.

Nesse momento, por sua vez, nosso olhar se direciona ao que Cesar disse a respeito da produção literária de seus contemporâneos. Além disso, também buscamos observar o teor de sua crítica, as marcas identificadas por Cesar na literatura da época, e também atentar aos juízos que a autora faz acerca de algumas obras e mesmo procedimentos literários empreendidos por escritores de então. À semelhança do capítulo anterior e de acordo com um dos vieses de nosso trabalho, visamos ainda pontuar as inclinações teóricas da autora e suas perspectivas em relação aos objetos discutidos por ela.

Com esse propósito, permanecemos discutindo a seção “Escritos no Rio”, de onde retiramos os *corpora* anteriormente apresentados. No entanto, nos dedicamos aos textos “Nove bocas da nova musa” (1976), “Quatro posições para ler” (1976) e “Literatura marginal e comportamento desviante” (1979). Destacamos que, conforme eventuais necessidades de ilustrações de reflexões e leituras críticas de Cesar, nos voltamos a excertos de suas correspondências pessoais, publicadas em *Correspondência Incompleta* (1999).

Críticas sobre a geração marginal

Conforme exposto no capítulo anterior, constam na obra ensaística de Cesar quatro textos voltados às temáticas envolvendo a poesia marginal ou aquela mais tradicional, “Nove bocas da nova musa” (1976), “O poeta fora da república” (1977),

“Malditos marginais hereges” (1977), “Literatura marginal e o comportamento desviante” (1979). Os dois primeiros textos foram publicados pelo *Opinião*, o terceiro pelo *Beijo*, e o último era um trabalho de uma de suas disciplinas do mestrado. Dito isso, destacamos que nessa seção nos ateremos apenas a dois ensaios, os de 1976 e 1979, uma vez que os ensaios de 1977 adentram a relação entre literatura e mercado, discutidos no capítulo anterior.

Na resenha crítica “Nove bocas da nova musa”, Cesar comenta o número 42/43 da revista acadêmica carioca *Tempo Brasileiro*⁸, que contempla a poesia de então a qual abarcaria o período entre os anos 1950 e 1970. Em primeiro lugar, para Cesar, o volume teria um problema, pois, “fica claro que não há uma reflexão por parte da revista sobre essa poesia”. (CESAR, 2016, p. 186). No entanto, haveria no volume outros problemas, como a diversidade da amostragem literária apresentada, que não demonstraria bem “a boca da nova musa”, a diferença entre novidades e o novo como linguagem no tocante à organização dos poemas, que vão dos últimos textos de João Cabral de Melo Neto aos mais recentes e já anticabralinos, e o fato de não ter sido considerada a distribuição alheia aos meios institucionais, característica da literatura marginal, o que dificultaria a compilação das amostras dos textos poéticos. (CESAR, 2016, p. 186).

Apesar dos problemas destacados por Cesar, a edição teria seu ponto positivo, a escrita de Merquior e Hollanda que, de acordo com a ensaísta, são “duas das poucas pessoas que têm pensado a nova poesia” (CESAR, 2016, p. 186), uma vez que Merquior já discute os estilos da poesia marginal e Hollanda rascunha a primeira antologia a contemplar os poetas do período, *26 poetas hoje* (1976). No entanto, de acordo com a ensaísta, Merquior e Hollanda “se veem às voltas com outra dificuldade que a revista ignorava ao desejar que no editorial o leitor dialogasse com seus textos a fim de assumir uma posição”. (CESAR, 2016, p. 186). Diante desses problemas, Cesar se coloca na discussão a fim de se posicionar diante das acepções sobre nova poesia, e enfatiza a poesia marginal.

⁸A revista figura entre as mais importantes publicações alternativas da época. Conforme consta no referido volume, figuravam em seu corpo editorial figuras que já gozavam de certo reconhecimento nos âmbitos acadêmicos e que hoje têm seus nomes no panteão da intelectualidade brasileira, como, por exemplo, Eduardo Portella, o diretor da revista, que em 1979 veio a ser Ministro de Estado da Educação, Cultura e Desportos no governo João Figueiredo, e José Paulo Moreira da Fonseca, o redator, que em 1974 recebeu o Prêmio Jabuti na categoria de poesia. Além disso, faziam parte do conselho editorial da *Tempo Brasileiro*, além do citado Merquior, o professor Muniz Sodré, da UFRJ, e, que em 1978 seria o orientador do primeiro mestrado de Ana Cristina Cesar, Nélida Piñon e Sérgio Paulo Rouanet. De teor acadêmico, a revista configurava-se também como um veículo à divulgação de ideias vindas do exterior, divulgando textos como “Do ato de fala ao ato de escrita”, de Roland Barthes, publicado no volume 41.

De acordo com Cesar, ao retomar Merquior, a grande diferença entre a poesia marginal e as anteriores se daria pelo fato de que “o tom estetizante, muito fino e sempre impecável não é mais a marca definidora e inevitável do verso”. (CESAR, 2016, p. 187). Este atributo é quase uma unanimidade ao se tratar da poesia marginal, como posteriormente ilustram Moriconi (2016), Tollendal (1986) e Sússekkind (2004), pois, para o primeiro, a tônica da poesia marginal é representante “[...] da dicção propositalmente antiliterária e formalmente simples [...]”. (MORICONI, 2016, s/p); para o segundo, essa poesia se constituiria por uma “proposta de estética dessacralizadora”. (TOLLENDAL, 1986, p. 20); por último, para Sússekkind, a literatura da época, em geral, recorreria a desvios formais, opções estéticas de risco reduzido, à tentativa de ser contra. (SÜSSEKIND, 2004, p. 73).

Além disso, Cesar atenta também a certas questões pontuadas por Merquior no tocante aos estilos que se podem vislumbrar na poesia marginal, que seriam o estilo mesclado e a alegoria no lugar do símbolo, referências aos postulados de Auerbach e Benjamin, respectivamente. Conforme interpreta Cesar, a partir de Merquior, seria justamente esse estilo mesclado que conferiria à poesia marginal o afastamento do tom fino e estetizante do verso, uma vez que esse aspecto mistura “a visão poética problematizante com temas e expressões vulgares, criando assim uma tensão com esse convívio do sério e do coloquial”. (CESAR, 2016, p. 187). Por isso, os poemas marginais frequentemente contam com gírias, vocabulários tidos como chulos, bem como uma aproximação às formas mais cotidianas da língua.

Sem as atitudes acima mencionadas, não haveria a transgressão característica da poesia marginal. Também de acordo com Merquior no ensaio comentado por Cesar, “Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira” (1975), ainda em referência a Auerbach, “[o estilo] vulgar era incompatível com a literatura de gênero nobre, senhora exclusiva da ótica trágica, da perspectiva de problematização da vida”. (MERQUIOR, 1975, p. 9). Diante disso, é pertinente evocar Tollendal, que condensa o sentido da acepção de Merquior ao afirmar que, no tangente à poesia marginal, “temos sempre uma poesia descompromissada [...] que não traz a ‘nódoa’ da vida no ‘brim’ da estética”. (TOLLENDAL, 1986, p. 44). Assim, o aparente descompromisso da poesia marginal não encerra problematizações acerca da vida, apenas lhes afasta de uma dicção “nobre” ou moderada. Os dilemas do cotidiano e as “nódoas da vida” são tratados como tal a partir de uma linguagem próxima àquela do cotidiano.

Em propósito disso, é importante destacar ainda que esse tom da poesia marginal parece representar a culminância, conforme Merquior, um movimento da trajetória da poesia brasileira rumo à dessacralização da dicção literária. De acordo com o autor, entre a década de 1950 e o início dos anos 1970, aparecia um estilo moderado (MERQUIOR, 1975, p. 8) em contraposição aos neoparnasianos da geração de 1945 (MERQUIOR, 1975, p. 12), e naturalmente aos parnasianos propriamente ditos, anteriores aos modernistas. Desse modo, apreende-se que a poesia marginal consolida essa transição ao adotar para si o “estilo mesclado” comentado por Merquior.

No tocante à associação entre poesia marginal e a ideia de alegoria no lugar do símbolo, proposta retomada de Benjamin, na qual, segundo Merquior, “uma **distância** entre a representação e a intenção significativa [...] [e] tudo se faz cifra da alteridade, ao mesmo tempo em que tudo, obscuramente, alude ao desejo reprimido, às promessas-lembranças inscritas na consciência martirizada pela censura do aparelho social”. (MERQUIOR, 1975, p. 9-10, grifo do autor). Ou seja, a linguagem nessa poesia, em sua aparente simplicidade, estaria ainda cifrada, constituída de alusões e, por sua vez, de acordo com Cesar, seria “estranha à identificação do sujeito e objeto que caracteriza a consciência do símbolo”. (CESAR, 2016, p. 188).

Também é válido destacar que esses desvios da poesia marginal partiriam da interpretação de que a linguagem alegórica é mais distante da realidade que o símbolo, resposta compreensível à negativa realidade dos anos 1970. Somados à dicção mesclada, o estilo alegórico e o ânimo de denúncia seriam, conforme Cesar apreende a partir de Merquior, “caminho mais moderno e radical” da poesia da época (CESAR, 2016, p. 187). Diante disso, segundo a autora, é possível compreender a postura da poesia marginal, “essa 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 de sua palavra”. (CESAR, 2016, p. 187). Portanto, nota-se a partir da acepção de Cesar o caráter alusivo da poesia marginal em sua desconfiança em relação à palavra.

Ainda no referido ensaio, Cesar traça uma explanação acerca dos desvios da poesia marginal em relação às tradições poéticas, o que aponta também a um reflexo de como a época percebia verdade e linguagem. Para a autora, a atitude da poesia marginal em retomar o banal e voltar-se ao simples “revelaria [...] a convicção de que a verdade não pode ser dita, de que as palavras são ‘apenas’ símbolos”, e tal convicção tentaria ocultar “uma distância irrecuperável entre a linguagem e o real”. (CESAR, 2016, p. 187).

Assim, a poesia marginal parece se inclinar ao choque provocado pelo pós-estruturalismo, pautado pelo relativismo da verdade⁹.

Ademais, é possível relacionar o comentário de Cesar acerca do descompromisso da literatura marginal para com verdades inefáveis à ideia da “perda da auréola”¹⁰, título de um poema de Baudelaire no qual o poeta é um cidadão comum, desprovido de algo que lhe distinga da multidão. Desse modo, conforme vimos no capítulo anterior ao citarmos Benjamin¹¹ e sua proposição de “perda da aura”, se o poeta não se difere da multidão, como poderia tratar de algo que o diferenciaria dessa? Por isso, os assuntos da poesia marginal seriam:

[...] a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhas 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, 2016, p. 187).

Percebe-se que não há lugar para as sublimes verdades de outrora, o conteúdo da poesia pode ser simplório, por isso, ganham espaço o fingimento e a possibilidade criativa por ele oferecida (CESAR, 2016, p. 187), mesmo quando os objetos dessa poesia sejam comuns à realidade empírica e facilmente associáveis à vida pessoal do poeta. Diante disso, denota-se o teor consciente na perda da auréola ao molde marginal, “os poetas marginais apresentam-se como um ser humano comum, isento de excepcionalidades que os distingam dos demais mortais” (TOLLENDAL, 1986, p. 46), o que se revela tanto na linguagem poética como nos assuntos discutidos nessa poesia.

Todavia, é preciso retomar o choque provocado pela percepção da distância entre linguagem e real que se apreende a partir do estilo alegórico presente na poesia marginal. Conforme destaca Cesar (2016, p. 188), nem mesmo os assuntos banais e aparentemente íntimos da poesia marginal estariam a salvo dessa força. Nesse sentido, cabe evocar Barthes e deslocar uma de suas acepções da narrativa à discussão do real, “o **eu** de quem escreve **eu** não é o mesmo **eu** que é lido por tu” (BARTHES, 2004, p. 21, grifos do autor). Nesse contexto, nada mais é estável, inclusive as constituições dos sujeitos na literatura.

⁹ De acordo com Peters, haveria uma herança nietzschiana no pós-estruturalismo se dá porque, ao adotar um perspectivismo cultural e pluralismo moral, “Nietzsche desconstrói, simultaneamente, as pretensões universalistas afirmadas por aderentes dos vários sistemas, indicando que a ‘verdade’ ou o ‘certo’ é o produto discursivo de um sistema que produz o ‘certo’ e o ‘errado’, que produz proposições ‘verdadeiras’ ou ‘falsas’”. (PETERS, 2000, p. 64).

¹⁰ “A perda da auréola” é um poema de Charles Baudelaire, publicado postumamente em *O spleen de Paris*, em 1869.

¹¹ Conferir página 24.

Os banais assuntos da poesia marginal, ainda que pareçam a própria realidade como se apreende, estão deslocados. A própria brecha entre linguagem e real, esse deslizamento, é um espaço de criação, possibilidade do “fingimento descarado” ao qual Cesar faz referência em “Nove bocas da nova musa” (CESAR, 2016, p. 189), uma resposta à incompletude da linguagem.

Além disso, é importante comentar que essa discussão sobre linguagem e verdade também se faz presente no texto “Quatro posições para ler” (1976), embora este não tenha como objeto a literatura marginal propriamente dita, mas sim, lançamentos contemporâneos. No referido ensaio, ao comentar a obra lírica *Monsenhor* (1975), de Antônio Carlos Villaça, a autora afirma que haveria no escritor uma atitude de certa ingenuidade por “crer na Verdade, nessa Essência Indizível”, o que corresponderia no “plano da literatura, a acreditar na transferência do discurso: basta abrir a boca ou pegar da pena e essa Verdade se manifestará”. (CESAR, 2016, p. 184). Diante disso, além de ser possível observar como Cesar concebe a tônica da relação entre linguagem e realidade/verdade na poesia do período, nota-se ainda mais um indicativo de inclinação de Cesar ao pós-estruturalismo, haja vista que a autora se posiciona em favor do reconhecimento da falta de inocência da linguagem e da impossibilidade do dizer completo.

O choque provocado pela percepção de que tais objetos se encontram em contínuo afastamento e aproximação um em relação ao outro não “empobreceria” o poema, se é que se pode pensar em tal coisa. Conforme argumenta Cesar, uma vez diante da consciência de que as palavras nunca transmitiriam a realidade, a poesia de então adquiriria a liberdade dos fingimentos poéticos. (CESAR, 2016, p. 189). Essa nova poesia, finaliza Cesar, partiria da recente e paradoxal proposição de que “tudo pode ser dito no poema, mas na realidade nem tudo pode ser dito”. (CESAR, 2016, p. 190). Desse modo, nesse cenário, ganha o verso, que adquire novas possibilidades de ser.

No entanto, é importante pontuar que essa atitude da poesia marginal não se daria no olhar crítico atual apenas como uma positiva resposta diante do confronto com a inevitável falta de equivalência entre a linguagem e a realidade exposta pelas influentes teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. Assim, observa-se que, no referido ensaio, o principal viés da reflexão de Cesar acerca da poesia contemporânea seria a linguagem, e não o contexto sócio-histórico¹², ainda que, como discutido na seção anterior, ela não se

¹² Como contraponto, cabe lembrar outro olhar ante essa atitude em prol do banal e até da discutida dessacralização do poético, no polêmico artigo de Iumna Simon e Vinicius Dantas, “Poesia ruim, sociedade

alheie ao tema, conforme se vê em “Literatura marginal e o comportamento desviante” (1979).

Em comparação a “Nove bocas da nova musa”, nota-se que, além dos três anos que os separam, o ensaio “Literatura marginal e comportamento desviante” tem como recorte temático não a poesia marginal de modo abrangente, mas a figura do poeta marginal e as ambiguidades que se entreveem na poesia marginal. No referido ensaio, conforme indicado na seção anterior do presente capítulo, são pontuados os modos com que a literatura marginal se relaciona com o movimento anterior a ela, o Tropicalismo, a contracultura, e como isso demonstra sua influência sobre a literatura marginal. Antes de chegar à literatura marginal, Cesar comenta o movimento predecessor, o Tropicalismo, que ainda não vivenciara a desilusão que se vislumbra na literatura de 1970. Além disso, um dos pontos ao qual Cesar chama a atenção é a ambivalência das condições contemporâneas ao Tropicalismo:

O país estava ingressando um novo período, caracterizado pela modernização acelerada e pela crescente dependência ao capital monopolista internacional. Convivendo com a modernização econômica, era estimulado o ressurgimento ideológico de valores arcaicos da direita que assumira o poder. (CESAR, 2016, p. 244).

Desse contexto, advêm as marcas geradoras das condições do surgimento da literatura marginal. Os tropicalistas lançavam suas canções de protesto e, quase como supunha o movimento antropofágico cultural dos anos 1920, se voltavam à cultura popular, com a diferença de que eram aproveitadas e consumidas a mídia e as discussões que agitavam diferentes grupos ao redor de todo o mundo. Assim, o cinema francês da época, o movimento hippie e as reflexões pós-1968 (CESAR, 2016, p. 245) estavam em coexistência com o retorno ao popular.

De acordo com Cesar, a partir do Tropicalismo, temas como “as preocupações com o corpo, o erotismo, as drogas, a subversão de valores apareciam como demonstração da insatisfação com um momento em que a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade”. (CESAR, 2016, p. 246). A discussão sobre essas questões se ampliava graças aos folhetins alternativos que traziam ao país reflexões internacionais sobre a contracultura. Enquanto isso, crescia o desinteresse pela política como revolução, “a identificação [...] é com as minorias: negros, homossexuais,

pior” (1987), no qual se discutem “o esvaziamento político, a imobilização dos projetos de transformação [...] [e] os efeitos da modernização acelerada” (SIMON e DANTAS, 1987, p. 99) como marcas da literatura de 1970.

hippies, marginal de morro, pivete, Madame Satã (símbolo da integração marginal/homossexual), cultos afro-brasileiros etc.” (CESAR, 2016, p. 248). Observa-se, assim, pela leitura da autora, que a pauta marginal e tropicalista foram principalmente microrrevoluções comportamentais e de identidade.

São as condições acima que promovem o campo fértil do qual florescerá a literatura marginal, pautada por contestação e busca por identidade, tudo uma transgressão do ideal conservador. Conforme Cesar discute, esse contexto seria uma chave para entender a produção da geração vindoura. A ambiguidade continuaria como uma constante, pois, já no pós-tropicalismo, haveria simultâneas posturas de valorização do cenário urbano, erotismo, drogas e atitude festiva, e, artisticamente, uma volta a referenciais da cultura consagrada, como rigor técnico, preocupação com a realização das obras, valorização do primor para com o acabamento dos produtos culturais. (CESAR, 2016, p. 249). Essa tônica é presente também na literatura marginal, podendo ser vislumbrada com mais ou menos força, uma vez que, conforme exposto, essa literatura lidaria com novas questões e novas desesperanças.

Para finalizarmos a discussão sobre “Literatura marginal e comportamento desviante”, cabe apresentar um excerto da conclusão elaborada pela jovem acadêmica. Nesse momento final, além de condensar toda a argumentação empreendida acerca de como a literatura marginal deve sua força e temas ao movimento tropicalista, Cesar tece uma breve crítica aos contemporâneos, atentando mais uma vez à ambiguidade presente na atitude contestadora dos mesmos.

Os novos poetas pregam nos seus textos a necessidade de subverter o comportamento para mudar o sistema e, ao mesmo tempo, fazem questão de manifestar em suas vidas o descompromisso com as regras e os valores desse sistema. Dessa forma, pode-se analisar a produção do momento tanto por meio de textos quanto da própria vivência dos poetas. Trata-se de uma poesia e de uma vivência fragmentária, marcada frequentemente pela loucura, pela utilização intensa de drogas como forma liberatória, pelos desvios sexuais, pela afirmação da marginalidade, pela exasperação com o chamado “sufoco”, pela descrença em relação aos mitos da direita e da esquerda. Ao mesmo tempo, verifica-se nesse grupo, de natureza fundamentalmente urbana, um apego às linguagens modernas, à apresentação graficamente trabalhada e aos meios de comunicação de massa, numa relação ambígua com o sistema que pretendem contestar. (CESAR, 2016, p. 255).

Assim, a atitude contestadora não teria escapado às forças do mercado, e nisto residiria a ambivalência dos artistas desse período. Parece que, para Cesar, ainda que se

deseje mudar o sistema e desagradá-lo, algumas das motivações da época ainda dependem e se alimentam daquilo que se busca subverter.

Essa abordagem de Cesar em apontar eventuais e sutis contradições, como previamente exposto, não é limitada aos ensaios “Nove bocas da nova musa” (1976) e “Literatura marginal e o comportamento desviante” (1979), uma vez que ela é presente também no ensaio “Malditos marginais hereges” (1977), brevemente pontuado na seção anterior. Nesse último, Cesar vai um pouco além e critica a ideia de que o intelectual de esquerda poderia “salvar” o povo, ser seu porta-voz. (CESAR, 2016, p. 238). Nota-se que as críticas de Cesar em relação aos seus contemporâneos partem frequentemente de como ela percebe a interação entre eles e o que tomam por revolução, entre eles e seus vieses ideológicos, o que é ilustrado também no já apresentado recorte do supramencionado ensaio de 1977: “O intelectual de esquerda ainda é o sujeito que tem ideias, opiniões, inclinações revolucionários, mas que não consegue pensar revolucionariamente seu próprio trabalho”. (CESAR, 2016, p. 238). Assim, é notável que a crítica de Cesar aos seus contemporâneos se dirige a um questionamento sobre o que seria uma postura revolucionária, se esta permanece inconsciente das ferramentas que têm, como a relação com os meios de produção intelectual, a técnica, e o poder da linguagem. (CESAR, 2016, p. 238).

É importante pontuar que a atitude dos novos poetas em relação ao mercado e ao sistema tal qual comentada por Cesar parece ser herança direta do tropicalismo. Segundo Ridenti, esse movimento, de maneira abrangente, “não pretendia ser porta-voz da revolução social, mas revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana, incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar a ditadura”. (RIDENTI, 2007, p. 189). Assim, é possível inferir, que sob esse ponto de vista, os tropicalistas poderiam ser controversos exemplos da consciência artística e intelectual proposta por Cesar, uma vez que esse movimento, conforme Ridenti, não se julga porta-voz do povo (CESAR, 2016, p. 238), e parece ter enxergado potencial revolucionário em seu trabalho, mesmo no contexto de mercado. Todavia, ainda assim, de acordo com os pressupostos de Cesar, haveria um teor contraditório na postura em relação ao mercado e ao sistema, no entanto, do ponto de vista de Cesar, isso não seria necessariamente uma crítica, mas um alerta a algo que deveria ter sido reconhecido pelos intelectuais e artistas da época: a opção pela transformação tem suas ambivalências, o conflito ideológico é uma constante.

Por fim, é válido retomar Moriconi e sua discussão sobre o que seria a prática revolucionária militante de Cesar, diretamente relacionada às suas observações acerca de seus contemporâneos. Se, conforme o autor, Cesar se propôs a “trocar a militância político-partidária pelas militâncias literária, jornalística, pedagógica, uma cruzando-se com a outra” (MORICONI, 2016, s/p), talvez um convite a uma troca semelhante esteja implícito nos seus comentários que, somados a esta interpretação de Moriconi, parecem dizer que existem outros meios de exercer uma revolução, como tomar consciência do poder das práticas de fazer literatura e de se ligar à literatura, em vez de optar pela revolução sem estar consciente que há amarras ao redor desse desejo. Por isso, o fingimento defendido por Cesar não figura como uma postura descompromissada com a denúncia, com o engajamento político, mas como ferramenta de apresentar uma proposta de revolução.

CAPÍTULO III: ANA CRISTINA CESAR E O EXERCÍCIO METACRÍTICO

Como demonstrado nos capítulos anteriores, a tarefa crítica de Ana Cristina Cesar apresenta-se como um exercício metacrítico, pois as reflexões empreendidas pela ensaísta abrangem a literatura que lhe era contemporânea e permitem que sejam vislumbradas as abordagens teóricas em vigor na época, bem como a própria rede de leituras que sustentam seus textos críticos. Ademais, sua crítica perpassa com insistência a problemática de ficção e realidade, que além de ser um pressuposto teórico debatido, é também a linha tênue escolhida para o estilo de seu discurso crítico.

Diante disso, visamos caminhar pelos escritos da ensaísta que discutem essa questão na literatura de seu tempo, bem como os escritos que demonstram em sua tessitura linguística finos deslizamentos em relação aos limites dos gêneros discursivos, especialmente naqueles que se debruçam sobre a ficção e a realidade. Portanto, propomos agora investigar como Cesar se coloca diante de tal tema, questão esta observável a partir de diferentes prismas na autora, como o próprio âmbito da Poesia Marginal e suas marcas, suas reflexões sobre o fingimento na arte e sua abordagem do gênero ensaístico. Além disso, mantemos a perspectiva de identificar os referenciais teóricos que ecoam diretamente ou se relacionam implicitamente nas perspectivas de Cesar.

Para tanto, mantivemos os *corpora* dos capítulos anteriores, retomando textos de *Crítica e Tradução* (2016), como os que compõem os “Escritos do Rio”, a exemplo dos ensaios “Quatro posições para ler”, “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, “Riocorrente: depois de Adão e Eva”, à resenha “O poeta é um fingidor”, e o depoimento da autora ao curso de Literatura para Mulheres no Brasil (doravante LMB). Todavia, quando necessário, também nos concentraremos em fragmentos das cartas pessoais da ensaísta, publicadas em *Correspondência Incompleta* (1999), para fins de eventuais ilustrações de suas reflexões e leituras críticas.

“O poeta fora da República”: entre simulacros e fingimentos

No ensaio “O poeta fora da República”, escrito em parceria com Moriconi e publicado no jornal independente *Opinião*, em 1977, há uma passagem em que se diz: “Platão expulsou o poeta da República” (CESAR, 2016, p. 224), sucedida por definições da função do poeta na sociedade em relação ao que ele faz ou deixa de fazer. Para tanto,

o texto prossegue com referências ao pensamento platônico acerca da poesia, conforme podemos observar no fragmento abaixo:

O poeta é inútil: não governa, não legisla, não guerreia, não fabrica utensílios para a felicidade cotidiana, não faz serviços de interesse público, nem dá aulas de virtude. O poeta é arredo ao pensamento racional e à verdade. O poeta é um sedutor. Um homem que fabrica simulacros. (CESAR, 2016, p. 224).

Como discutimos no primeiro capítulo, o principal tema do ensaio é o lugar do poeta marginal em sua sociedade diante das condições sob as quais ele está sujeito no que tange ao mercado literário e às alternativas de escapá-lo ou mesmo ressignificá-lo. Entretanto, o ensaio apresenta uma possibilidade de desdobramento para além desse viés, pois, a partir da referência a Platão e ao lugar que ele relegara aos poetas, destaca-se um tema proeminente na crítica produzida por Cesar, bem como nas leituras de sua obra poética: a problemática entre ficção e realidade.

Primeiramente, cabe refletirmos mais profundamente sobre qual seria o lugar do poeta na sociedade perante o ponto de vista platônico, embora esse tópico já tenha sido precisamente condensado por Cesar, à época, estudante do mestrado em Comunicação pela UFRJ. De acordo com Platão, haveria um tipo de arte chamando “arte mimética” que, para ele, “não passa de aparência, carece de existência real”. (PLATÃO, 2000, p. 435). A manifestação artística mimética, conforme discutida pelo filósofo, não seria constituída somente pela poesia, mas também pela pintura e marcenaria, por exemplo, isto é, para esse autor a atividade artística não se distinguiria exatamente da atividade artesanal. Essas três “artes” seriam “imitativas” porque utilizariam a imaginação para que, a partir dela, suas obras pudessem existir. Por isso, para Platão, “a arte de imitar está muito afastada da verdade, [...] por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro”. (PLATÃO, 2000, p. 438). Em resumo, os objetos produzidos por tais artes seriam representações do pensamento sobre algo previamente existente, em vez da coisa em si, em sua verdade intangível.

Todavia, é necessário dedicar atenção ainda ao tema do simulacro, mencionado por Cesar na citação inicial desta seção, discutido por Platão e retomado por Deleuze, autor que figura entre as referências da ensaísta em suas cartas pessoais¹³. Conforme se pode apreender em Platão (2000, p. 438), o simulacro remeteria a uma ideia de

¹³Em carta à Heloísa Buarque de Hollanda, de 13 de junho de 1980, Cesar diz: “Mas eu tenho tara por conteúdos, só a técnica é capaz de me salvar. Deleuze explica”, sem adentrar detalhes que possam explicar a referência. (CESAR, 1999, s/p).

negatividade, posto que seria uma representação da representação, portanto, algo distante da Verdade e, por conseguinte, enganador. Assim, o simulacro seria algo “menor”, ainda mais afastado da Verdade do que a mímese, por sua vez, uma rerepresentação da realidade pela elaboração simbólica (ou artística propriamente dita).

Ao ser explorado por Deleuze em *A lógica do sentido* (2003), no capítulo “Platão e o simulacro”, o aspecto negativo do simulacro conforme impresso por Platão passa a ser desfeito a partir da ideia de que “se [o simulacro] tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo de Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada”. (DELEUZE, 2003, p. 263). Através do prisma nietzschiano¹⁴ de suas discussões, Deleuze defende que o simulacro não seja somente uma cópia degenerada, pois “ele encerra uma potência positiva que nega tanto **o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução**” (DELEUZE, 2003, p. 267, grifo do autor). Desse modo, a noção de simulacro, tal qual revista por Deleuze, desestabilizaria inclusive o suposto afastamento entre realidade e simulacro, abrindo margem também para que se questione o próprio caráter do que seria tomado por realidade.

Ademais, para o filósofo francês, o simulacro abarcaria muito mais do que parece, haja vista que “o simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista”. (DELEUZE, 2003, p. 264). Diante disso, em vez de separar a realidade, haveria, portanto, um simulacro tangível do qual se constituiriam múltiplos simulacros passíveis de constante deformação a depender do ponto de vista do observador.

Feito esse percurso pela ideia deleuziana de simulacro, é importante ressaltar que tal perspectiva se trata de uma discussão filosófica voltada à contemporaneidade a partir de um teor pós-estruturalista, posicionamento que questionou as dicotomias instituídas, como Verdade-Mentira, Real-ficção. Desse modo, é natural que esse viés se possa entrever em outras áreas, como a literatura. Inclusive, é possível vislumbrá-lo também nas reflexões de Cesar, de maneira breve em “O poeta fora da República”, também em suas falas ao curso LMB, especialmente no tocante à opção pelo fingimento em frente à

¹⁴Os postulados de Deleuze na referida obra ecoam diretamente do pensamento de Nietzsche, mencionado ao longo do texto. Deleuze, em seu olhar subversivo, se propõe a desfazer o que Platão tomou como negativo em relação ao simulacro, “reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias”. (DELEUZE, 2003, p. 267). Para tanto, recorre ao filósofo alemão, sua ideia de eterno retorno e ainda evoca *O nascimento da tragédia* (1992). Diante da correlação que estabelece entre o eterno retorno e o simulacro, Deleuze considera que “o que parecia a Platão não ser mais do que um efeito estéril revela em si a inalterabilidade das máscaras, a impassibilidade dos signos” (DELEUZE, 2003, p. 269).

impossibilidade de comunicar verdades, posto que a literatura provocaria um deslocamento das mesmas em direção a uma verdade agora ficcionalizada (CESAR, 2016, p. 312), conforme veremos mais adiante.

Ao retomar “O poeta fora da república”, nota-se que o ensaio fornece mais um mote a essa discussão. Em relação à literatura que lhe era contemporânea, Cesar destaca: “o mimetismo condenado por Platão vira receita de utilidade: a literatura é útil porque imita a vida”. (CESAR, 2016, p. 224). A partir deste excerto, apreende-se uma relação para com o ensaio debatido anteriormente “Nove bocas da nova musa”, em especial, no que tange à banalidade como assunto dessa literatura: “tudo pode ser matéria de poesia” (CESAR, 2016, p. 189), uma vez que o poeta “pode representar, fingir descaradamente”. (CESAR, 2016, p. 189). Ou seja, o simulacro, conforme discutido por Deleuze, poderia ser uma força presente na aparente referencialidade da literatura marginal, como indicam esses breves comentários de Cesar, uma vez que eles apontam a uma ideia de fragilização da Verdade.

É importante frisar que em Cesar o tema primário não seria exatamente o simulacro, mas o fingimento, que também se relaciona às suas reflexões acerca da linguagem, discutidas no primeiro capítulo. Embora o fingimento artístico se refira à reconstituição da realidade a partir da ficcionalização, ou seja, um procedimento artístico e não filosófico, que se constitui na mimese a partir da liberdade inventiva do “olhar estetizante” voltado à realidade ou fragmentos da mesma, em Cesar, leitora de Deleuze, ele não deixa de remontar à percepção de fragilidades da realidade, o que se daria mais no âmbito do simulacro do que de verdades instituídas e incontestáveis. Tudo isso por sua vez poderia implicar na valorização do fingimento e no distanciamento de uma ideia de arte como representação fiel da realidade que se apreende em Cesar.

Além disso, uma vez considerado que Cesar se volta à linguagem como algo sem inocência, se torna possível compreender a sua atitude perante a incompletude da linguagem, conforme exposta numa de suas falas ao curso LMB.

Na literatura, sempre haverá algo que escapa. Então, não dá nem mais pra chorar em cima disso. A gente pode, inclusive, se alegrar com isso” (CESAR, 2016, p. 297), pois, “mesmo que não seja literalmente, o poema é o espaço onde você inventa tudo, onde você pode dizer tudo. (CESAR, 2016, p. 303).

Em suma, o poeta pode se alegrar porque, em um momento em que a realidade passa a ser vista como simulacro, a atividade poética é livre, criativa, e vai além da

realidade, sem de fato ter a obrigação de alcançá-la. Diante disso, o fingimento poético não seria negativo nem faria do texto algo completamente “irreal”, mas uma possibilidade de deslocamento da realidade.

A ressignificação da noção de simulacro, conforme Deleuze, permite ainda que se alivie da literatura, leitores e autores, o peso em buscar na obra ficção e realidade, como acontecia na lírica clássica e na lírica romântica. Por isso, é possível se alegrar, como sugeriu Cesar. Conceber o fingimento como, simultaneamente, realidade e ficção dialoga ainda com a ideia de máscara presente desde a lírica clássica, mas subestimada durante o Romantismo, que supostamente tomava a sinceridade e confessionalismo da expressão poética como bastante próxima do biográfico.

É preciso reaver, porém, a ideia de que nos primórdios da lírica ocidental o eu poético era percebido como máscara, personagem. Achcar pontua que, na lírica de então, o poeta criava uma *persona* ou *personae* (ACHCAR, 1994, p. 50), e, sendo assim, o emissor real do texto “se traduz ficticiamente em sujeito lírico”. (ACHCAR, 1994, p. 50). Entretanto, isso não implica dizer que a lírica desse período era tomada como mentira, pois, também de acordo com Achcar, leitor e obra estabeleciam um pacto de lealdade chamado *fides*, uma vez que o discurso poético não precisaria necessariamente apresentar as verdades do autor empírico, mas sim o efeito de que a mensagem era sincera e verdadeira. (ACHCAR, 1994, p. 44). Nesse sentido, poderia se afirmar que *fides* seria a força que reificaria a realidade poética.

Além da máscara, havia ainda a problemática da verdade, que na era Clássica, era um pressuposto para a arte, e também uma questão ética. A arte deveria se comprometer com o Belo (estética), o Bem (moral) e com a Verdade (ética), como se pode verificar em Santos, ao comentar que a função da lírica arcaica era “o ensino do amor a Deus e aos homens bons, assim como o desprezo pelos vícios e homens maus”. (SANTOS, 2017, p. 134). Até antes do Romantismo, a lírica permaneceria dedicada, em maior ou menor grau, a essas funções, porém, no início do século XIX, Poe propõe uma visão nova, voltada mais para a questão estética: “a Beleza é a única província do poema”, o que se deve à importância do efeito que deve ser concebido no poema. (POE, 1999, p. 3). Quanto à Verdade, essa “demanda uma precisão” (POE, 1999, p. 3), o que, portanto, não seria um pressuposto da arte poética. Por fim, o Bem, por sua vez, já estaria nessa época distanciado da lírica à qual Poe se refere.

A proposição de Poe ecoará fortemente na concepção de uma poesia moderna, na qual a máscara e as possibilidades de desdobramentos do eu no poema serão bastante

fecundas. Conforme Hamburger em *A Verdade da Poesia* (2007), desde então, “o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar”. (HAMBURGER, 2007, p. 74). Não raro, também de acordo com Hamburger, existem poetas que assumem a máscara, vestem-na conscientemente, como o poeta português Fernando Pessoa, o francês Paul Valéry e o inglês Ezra Pound (HAMBURGER, 2007, p. 86), três poetas que ecoam fortemente nos escritos de Cesar, ou são explicitamente referenciados por ela¹⁵.

Para defender sua ideia de máscara, Hamburger se volta a Octavio Paz, para quem, na poesia, “a palavra não é idêntica à realidade que ela nomeia porque, entre os homens e as coisas – e, num nível mais profundo, entre os homens e seu ser, interpõe-se a autoconsciência”¹⁶. No papel, a tentativa de verbalizar a realidade é mimetizá-la, deslocá-la e transformá-la noutra coisa. Por um lado, se pensarmos as produções discursivas de maneira geral a partir da obliquidade da palavra, uma noção inclinada ao pós-estruturalismo, podemos perceber uma iminência de máscara em nossos discursos, pois, enquanto escrevemos ou falamos, escolhemos uma palavra e não outra, seguida por mais palavras, também selecionadas, a prolongar nossos discursos. (EAGLETON, 2006, p. 196). Assim, é de pensar que, havendo máscara no discurso não poético, a produção poética pode ter ligações ainda mais íntimas com a máscara, com a estetização, uma ideia emprestada de Cesar, a qual discutimos a seguir.

A discussão da estetização conforme sugerida por Cesar estabelece diálogos tanto com a noção deleuziana de simulacro, bem como com a uma inclinação teórica para o pós-estruturalismo no tocante à linguagem. De acordo com a autora, como já apresentamos, embora a verdade não exista e nem possa ser transmitida,

Você pode ser movida pela intenção de rasgar a verdade, dizer a verdade, ter rasgos de verdade, traduzir a verdade, seja essa uma verdade política, social ou a verdade acerca da sua intimidade ou você pode ter um olhar estetizante. O que quer dizer “olhar estetizante”? Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa. Então você sai, finge, é a questão do fingimento novamente. (CESAR, 2016, p. 312).

¹⁵Em uma de suas cartas à Heloísa Buarque de Hollanda, escrita em 24 de outubro de 1979, Cesar conta: “De repente fiquei estudiosa, estou lendo ensaios de Ezra Pound e coisas afins” (CESAR, 1999; e-book). Em relação a Paul Valéry, no ensaio “Notas sobre a decomposição n’os *Lusíadas*”, de 1973, enquanto ainda cursava a graduação, ela diz: “O poema termina porque tem que terminar (e não porque é abandonado, como diria Valéry)” (CESAR, 2016, p. 166). Quanto a Fernando Pessoa, ele se apresenta nos versos “a gente sempre acha que é/ Fernando Pessoa” (CESAR, 2013, p. 243) e como referência do título da resenha “O poeta fingidor” (1977).

¹⁶ (PAZ, 1965 apud HAMBURGER, 2007, p. 60).

Apesar de atentar à possibilidade de ser movido pelo desejo de verdade, esta é uma posição por vezes criticada pela autora, conforme pudemos observar em sua crítica à obra *Monsenhor*, de Antônio Villaça, brevemente discutida no segundo capítulo¹⁷. Seus comentários acerca de *Monsenhor* demonstram que Cesar considerava a busca pela transmissão da verdade uma atitude um tanto quanto ingênua. Em vez disso, diante da inalcançável transmissão da verdade e da realidade, ela se volta à alternativa do “olhar estetizante” e diz optar pela construção. (CESAR, 2016, p. 312). Desse modo, mais uma vez, parece que as perspectivas de Cesar estão em consonância a uma visão pós-estruturalista em relação à verdade. Em vez da impossível tarefa de representá-la, torna-se imperativo reconhecer as possibilidades que surgem a partir de uma interpretação próxima a ideia de simulacro: estetizar verdade e realidade e fazê-las surgir na distorção promovida pelo fingimento artístico que, em sua condição de mascaramento, proporciona um trânsito simultâneo por entre ficção e realidade.

Assim, percebe-se que em Cesar, mesmo a escrita sem intenção literária é perpassada por esse deslocamento da verdade, que impõe uma máscara; por isso, a escrita com intenção literária tem ainda mais ligação com esse distanciamento, pois nela somos deslocados da realidade e da verdade empírica. Diante disso, poderia se dizer que o “olhar estetizante” dessa escrita potencializaria a máscara que estaria presente na escrita artística. Sob a força dessa potência, o belo, nada permanece “bruto”, mas nesse processo de simulacro, verdades e realidades são objetos estetizados.

Mesmo que o poeta lírico almeje ou pressuponha escrever as suas verdades em seus versos, no momento em que ele os grava seu poema, já pôs a máscara sobre seu rosto e passou a construir seu simulacro, ainda que não explicita esta intenção. Conforme relembra o citado Achcar, o discurso poético é a mimetização de um enunciado de realidade (ACHCAR, 1994, p. 48), e tendo isso em vista, é possível inferir que o emissor real, ou seja, o autor, também passe pela mimetização, já que “se traduz ficticiamente em sujeito lírico”. (ACHCAR, 1994, p. 50). Desse modo, diante da “floresta de espelhos”, expressão presente em um dos versos de Cesar¹⁸, que pode ser interpretado como espaço de deslocamento e refração do que se pretendeu dizer, o “olhar estetizante” estabelece sua força de mimetizar realidades e sujeitos, de fazê-los adentrar novos simulacros. Na “floresta de espelhos”, discursos e sujeitos encontram-se refletidos dentro de novas realidades e verdades deformadas de ângulos trocados, dentro do recorte do simulacro.

¹⁷A discussão se dá no terceiro parágrafo da página 31.

¹⁸“Te livrando:/ castillo de alusiones/ forest of mirrors/ anjo/ que extermina/ a dor” (CESAR, 2013, p. 101).

O discurso crítico estetizado entre ficção e realidade

Barthes define a crítica como “um discurso sobre discurso” (BARTHES, 2007, p. 159), que deve contar com dois tipos de relações: “a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo” (BARTHES, 2007, p. 159). A crítica seria, portanto, marcada por um forte princípio metalinguístico ou metadiscursivo, mas não seria apenas isso, pois, de acordo com Barthes, caso fosse, teria como propósito descobrir validades. (BARTHES, 2007, p. 160). Ou seja, embora a crítica dê ênfase ao objeto discutido, ela não se resumiria a isso. É preciso considerar também que, como as demais produções discursivas, a crítica está sujeita às deformações da linguagem e às marcas da pessoa que a produz. O crítico não deixa de se imprimir em seu discurso.

Em Cesar, como pudemos indicar anteriormente em algumas das passagens de sua crítica, há os rastros de seu arcabouço teórico-crítico e de sua posição diante das questões históricas de seu tempo. Ao trazer à cena posicionamentos conflitantes, como a densa herança do estruturalismo que foi parte relevante de sua formação, ao mesmo tempo em que aciona influências do pós-estruturalismo, a autora emite opiniões que demonstram entender a literatura como parte de um sistema, e não somente um elemento isolado, apesar de altamente estetizado e livre.

De maneira geral, em seu debate sobre a questão da ficção e da realidade, o discurso crítico em Cesar desafia de maneira contundente as concepções absolutas da verdade. No entanto, nota-se uma pretensão de objetividade, como se pressuporia a um crítico literário. De acordo com Camargo, no já comentado “Nove bocas da nova musa”, por exemplo, Cesar busca se distanciar da nova poesia, a Marginal, ocultando sua íntima relação para com essa manifestação artística. (CAMARGO, 2003, p. 58). A partir dessa tentativa de alheamento, a autora vestiria o que Camargo chama de “máscara de objetividade” (CAMARGO, 2003, p. 58), que pode ser concebida, inclusive, como uma necessidade desse tipo textual. Mesmo citando amigos e falando da poesia que tão intimamente conhece, o gênero não lhe pede que “mostre” seu rosto. No entanto, o texto revela temas presentes também em sua poesia, sendo perceptível que a máscara funciona como um canal para dar vazão à própria voz; e, com este novo rosto, é possível também falar de si, ainda que indiretamente.

De diversos modos, Cesar demonstra o que uma vez disse Piglia: nenhum escritor é ingênuo. (PIGLIA, 1996, p. 49). Assim, para o ensaísta argentino, a ausência de

inocência é intrínseca à prática reflexiva do escritor. Contudo em Cesar, não haveria só isso a lhe afastar de uma pressuposta simplicidade, como temos debatido no decorrer desse trabalho. De fato, as tensões entre verdade e fingimento podem se fazer presentes também, na autora, num gênero não literário, como pudemos observar em “Nove bocas da nova musa”. Assim, cabe prosseguir com indagações sobre o alcance do “olhar estetizante”, que, embora primariamente discutido em relação ao texto literário, também parece se insinuar nos textos críticos da autora.

Para melhor expor o pressuposto acima, tomemos os textos críticos “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” e “Riocorrente, depois de Eva e Adão”, de 1979 e 1982. Esses dois textos indicam que a ideia da falta de inocência conforme discutida por Cesar também é útil à crítica, uma vez que, supostamente, na produção crítica não caberia o “olhar estetizante” como atributo inventivo.

Antes de passarmos às particularidades discursivas dos seus textos críticos, primeiro é preciso comentarmos um pouco sobre a elaboração formal dos mesmos. “Literatura e mulher” e “Riocorrente” são textos divididos, respectivamente, em 11 e 10 blocos. Os blocos do primeiro ensaio são compostos por falas voltadas a distintos pontos de vista e ainda uma errata, sucedida por uma lista de *dramatis personae*, a indicar a origem das vozes contraditórias presentes na discussão sobre um suposto falar feminino na poesia¹⁹. O segundo texto é publicado três anos após o primeiro, e seu propósito é repensar e explicar a discussão e algumas peculiaridades da elaboração do primeiro. Além disso, em “Riocorrente” há a declaração de que “Literatura e mulher” consiste, na realidade, no desmonte e no rearranjo de palavras alheias²⁰. (CESAR, 2016, p. 277). Assim, os dois textos parecem desfazer a pressuposição de que o gênero ensaístico não pudesse ser ficcional nem um espaço “onde se pode representar” e “fingir descaradamente”. (CESAR, 2016, p. 189).

Ao compararmos “Nove bocas da nova musa” a esses dois escritos, podemos inferir que o primeiro não recebe o tal “olhar estetizante”, haja vista que a *persona* autoral não parece surgir de uma intenção propriamente inventiva, uma vez que nele a máscara

¹⁹Esses ensaios são frequentemente estudados pela perspectiva do falar feminino em Cesar, como se vê no já citado *Atrás dos olhos pardos* (2003). Camargo enxerga nele uma proposta de repensar a “dicção” feminina, tema discutido nos ensaios supramencionados, bem como “Excesso inquietante” (1982) e no próprio depoimento ao curso de LMB (1983). O ensaio também é estudado por Jucely Silva em sua dissertação *Como rasurar a paisagem: corpo e subjetividade em Ana Cristina Cesar* (2016), numa perspectiva semelhante à de Camargo, mas sob os vieses de sujeito e autoria.

²⁰Procedimento semelhante é realizado no poema “Homem público nº 1 (uma antologia)” (CESAR, 2013, p. 108), conforme discute Cesar no curso LMB.

atende mais a uma necessidade do discurso proposto de ser objetivamente voltado ao assunto debatido. Por outro lado, em “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, a *persona* é demasiado distinta por ser marcada pela intenção de estetização ou mascaramento, pois, conforme Cesar declara em “Riocorrente, depois de Eva e Adão”: “[...] não falei por mim nem de mim diretamente. Usei diversas *personas* que se contradiziam entre si”. (CESAR, 2016, p. 277). Desse modo, apreende-se a partir do escrito de 1979 uma peculiar tensão da proposta de estetização, pois, além de haver no texto uma *persona* cuja máscara vai além daquela inerente ao deslocamento proporcionado pela escrita (Sylvia/Cesar), o escrito conta com diversas *personas* cujas vozes foram afastadas de seus contextos originais, conforme se vê em sua lista de *dramatis personae*.

Além disso, outro tensionamento marca a questão da *persona* nesses dois ensaios: Sylvia Riverrun, a voz que fala na errata de “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” remete de fato à personagem no sentido tradicional da palavra. Conforme consta no índice de *dramatis personae* do ensaio de 1979, ela seria uma estudiosa da “produção poética de mulheres no Brasil”. (CESAR, 2016, p. 265). Somente no texto de 1982, cujo título, “Riocorrente, depois de Eva e Adão”, contém inclusive a tradução da palavra “Riverrun” (riocorrente), são fornecidas mais informações a respeito desta figura, como podemos observar abaixo.

“brasilianista 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 [...]. (CESAR, 2016, p. 279).

As informações acima, entretanto, não correspondem a uma pessoa existente, elas são o perfil biográfico de uma personagem. Assim, se “Literatura e mulher”, com suas falas e *dramatis personae*, imita o texto teatral, “Riocorrente” parece aglutinar elementos da narrativa ficcional. Apesar de não haver uma declaração explícita de que Riverrun se trate de uma personagem, é possível apreender esta sua condição²¹ a partir de fragmentos

²¹No artigo “Qorpo Santo personagem de Pierre Menard” (2007), no qual Felipe Fiuza toma emprestada a máscara Sylvia Riverrun para dar corpo à sua discussão sobre teatralização, personagem e crítica literária, há uma breve interpretação para o nome da figura inventada por Ana C.: “Sylvia Riverrun não existe. Foi inventada por Ana Cristina Cesar, leitora apaixonada e declarada de Borges, no artigo citado anteriormente, que consta na referência bibliográfica deste artigo. Acredito que a origem do nome “Sylvia” refere-se à poetisa Sylvia Plath, traduzida, lida, citada por Ana; enquanto o sobrenome “Riverrun” corresponde à primeira palavra do *Finnegans Wake*, de Joyce, também lido e citado por Ana C.”. (FIUZA, 2007, p. 154).

como “[...] dotada de sensibilidade literária, sabia-se incapaz de cruzar Kate Millet e Machado de Assis com alguma consequência”. (CESAR, 2016, p. 279). Assim, diferente das demais figuras das *dramatis personae* do texto de 1979, que são caracterizadas como personagem devido à retirada do contexto de suas falas, da distribuição das mesmas no texto, Riverrun é toda invenção.

Através da figura de Riverrun, em especial em “Riocorrente”, Cesar brinca com os lugares de narradora e personagem, pois ao se fazer narradora, Cesar se torna também uma personagem, e parece até biografar, muito de perto, a fictícia brasilianista texana. Por outro lado, cabe considerar que outro indicativo da ficcionalidade de Riverrun seria o fato de a voz narradora assumir quase uma onisciência em relação à brasilianista, narrando-a tão intimamente que essa atitude passa a indiciar que não exista, fora do texto, essa figura. Ao considerarmos ainda que na compilação de textos críticos *Escritos do Rio* (1993), somente “Literatura e mulher” e “Riocorrente” se voltam diretamente à literatura feminina, tema retomado muito brevemente apenas em 1983, no curso LMB, podemos refletir se a fictícia estudiosa do Texas não seria a máscara que Cesar utiliza em discussões sobre a literatura feminina.

Ao fim de “Riocorrente”, Cesar deixa sua personagem em suspenso, à espera da próxima vez em que se pudesse interpretá-la, finalizando o texto com as seguintes palavras: “Devo confessar que perdi Sylvia de vista. Houve entre nós um afastamento inexplicável, durante o qual cheguei a anotar, com ar de pouco-caso: ‘Esse assunto de mulher já terminou’”. (CESAR, 2016, p. 283). No entanto, a suspensão dessa personagem está longe de desmerecer seu valor, pois, através dela, Cesar tensiona o discurso crítico e o redimensiona ao torná-lo de fato mais um ensaio do que um estudo de caráter científico, ao mesmo tempo em que mostra como a liberdade oferecida pelo gênero ensaístico pode se expandir diante do “olhar estetizante”.

O valor da brasilianista texana fictícia é comentado por Camargo que diz que sua presença “transporta o ensaio para outra dimensão: impregnado pela invenção, pela criação, não apenas problematiza e corrói o ensaio como forma, como gênero, mas também as relações entre ficção e realidade, entre arte e vida”. (CAMARGO, 2003, p. 70). Todavia, além dos binômios elencados por Camargo, questões como ficção e realidade, e o “olhar estetizante”, merecem destaque, pois, demonstram que, para a autora, gêneros críticos também podem receber o mesmo olhar inventivo que se toma como atitude ante à impossibilidade da verdade e da fragilidade do discurso. Diante disso, é válido evocar “O ensaio como forma”, de Adorno, no qual o autor desmitifica uma

ortodoxia de pensamento que marcara o ensaio. Para ele, “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia”, pois “apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível”. (ADORNO, 2003, p. 45). Percebe-se portanto a congruência de Cesar a uma postura “herética” em relação à tipologia ensaística.

Ademais, estes ensaios estetizados, teatros e ficções críticas de Cesar, sugerem que a autora trata com suspeição a crença de que haveria limites entre gêneros textuais, nos quais a indecidibilidade da ficção e realidade, ou da verdade e máscara também se apresentam. Assim, não nos caberia afirmar categoricamente que se encontram mentiras nos seus ensaios: o que há é ficcionalizações, fingimentos, a demonstrar a fragilidade dos temas acima mencionados. Através de sinuosos caminhos, os escritos de Ana C. nos provocam a pensar sobre verdade e máscara: sobre o quão bem uma máscara pode se adaptar ao rosto de uma *persona*, como se vê em Sylvia/Cesar; sobre o quão bem máscaras podem disfarçar uma às outras, como sugere “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”; e sobre como as máscaras podem ser distintas umas das outras, talvez mais opacas ou transparentes, possamos dizer. Talvez esses ensaios ainda nos contem que a máscara pode dizer verdades sobre o que se pensa da “Verdade”, talvez nos mostrem que mesmo a “Verdade” seja uma máscara.

Dito isto, podemos retomar e modificar um pouco a reflexão de Andréa Catrópa da Silva acerca da relação entre a crítica e a poética de Cesar, na qual a autora afirma que “se a poeta Ana Cristina Cesar recusa – e tensiona – a ideia corrente da associação entre lírica e eu empírico, não é de se esperar que a ensaísta vá defender uma dicotomia rígida entre sujeito criador e crítico”. (SILVA, 2015, p. 146). Assim, ao refazermos a proposição de Silva, agora voltada especificamente para a produção crítica de Cesar, podemos dizer que: se a ensaísta tematiza ficção e realidade em seus textos críticos, não é de se esperar que a tensão entre eles não apareça em seus ensaios. Deste modo, pode-se dizer que Cesar cumpre a lei formal do ensaio tal qual comentada por Adorno, porém, mais do que isso, expande-a completamente sob a força do “olhar estetizante”, que parece ser inevitavelmente presente dados os deslizamentos da linguagem em seus textos críticos.

CAPÍTULO IV: ANA CRISTINA CESAR E OS GÊNEROS AUTOBIOGRÁFICOS

Em depoimento ao curso de Literatura para Mulheres no Brasil (1983), Ana Cristina Cesar, convidada como debatedora pela professora Beatriz Resende, realiza, entre uma vastidão temática, uma incursão por reflexões acerca dos gêneros confessionais como o diário e a carta, que por vezes se direciona ao tênue limite entre ficção e realidade na arte. Suas falas nesse depoimento acabam retomando proposições que já haviam sido discutidas em textos anteriores, o que ilustra a relevância de tais temas para a autora.

Desta forma, para vislumbrarmos o direcionamento da autora em relação aos gêneros intimistas e sua relação com ficção e realidade, além de recorrermos a excertos de sua já referida fala (doravante LMB), mantivemos como *corpora* textos de *Crítica e Tradução* (2016), especificamente a entrevista “Para conseguir suportar essa tonteira” com Carlos Sussekind, autor de *Armadilha para Lamartine*, e a resenha “O poeta é um fingidor”, escritos integrantes da compilação “Escritos no Rio”. Destacamos que, a exemplo do capítulo anterior, quando necessário, nos voltamos ainda a fragmentos das cartas pessoais de Cesar, publicadas em *Correspondência Incompleta* (1999), não para analisá-las, mas a fim de ilustrarmos algumas de suas reflexões, bem como referências que ecoam em suas leituras críticas.

Diante disso, no presente capítulo, para ampliar a discussão sobre a perspectiva crítica de Cesar no que tange à questão de ficção e realidade na arte, visamos observar as questões pontuadas em seus textos críticos acerca dos gêneros autobiográficos a partir do tema da estetização e do fingimento. Desse modo, propomos agora investigar como Cesar se coloca diante da carta e do diário, e como a estetização se apresenta nos referidos gêneros textuais, além de como essa força interfere no que existe de mais intrínseco aos mesmos, como seu atributo de sinceridade e a sua própria relação com a “verdade” e “realidade” empíricas²².

²²Tal questão foi um tema importante para alguns dos leitores críticos da poesia de Ana Cristina Cesar, a exemplo de Mariana Freitas (2014), que concebe o teor dos escritos de Cesar como pseudoautobiográfico, constituído pela ficcionalização dos gêneros autobiográficos, e Robson Pereira (2007), para quem os escritos de Cesar diluiriam as referências do real e provocariam o leitor e seu *voyeurismo*, motivado justamente pela aparência de real.

Ficção e realidade no diário

Antes de passarmos a uma discussão teórica sobre o gênero diarístico, é válido apresentarmos uma das falas de Cesar no referido curso, pois, ao mesmo tempo em que a autora explica um aspecto de sua escrita literária, permite vislumbrar o seu direcionamento crítico ao gênero em questão:

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**. Mas há muitos autores que publicam diário. Quando você ler o diário do autor, de verdade, que ele escreveu sem uma intenção de fingimento, você vai procurar a intimidade dele aí. (CESAR, 2016, p. 295-296, grifos nossos).

O recorte acima demonstra que Cesar também pensa o diário a partir de uma problemática de ficção e realidade, declarando que, em seu caso, o texto diarístico estaria no espaço do fingimento, como reconstrução da realidade pela estetização, pressupostamente diferente dos diários de outros autores.

Em primeiro lugar, o diário pode ser concebido como um gênero pautado pelo segredo, pela confissão da intimidade, pela simplicidade e liberdade. Todavia, tomá-lo como simples e livre, como destaca Blanchot, seria apenas enxergar suas aparências, pois,

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. (BLANCHOT, 2005, p. 270).

Assim, eis a dissolução da liberdade do diário, conforme sugerida por Blanchot: ao escrevermos a data, prendemo-nos a ela. Os diaristas, mais ou menos aficionados a essa prática de escrita sabem que se por acaso deixarem o secreto caderno a esmo por alguns dias, não poderão cobrir com os detalhes da espontaneidade aquilo que sucedeu ao longo dos dias não relatados.

Além disso, cabe destacar que esse gênero nos pede sinceridade, pois, como também ressalta Blanchot, “ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita”. (BLANCHOT, 2005, p. 270). Com isso, podemos refletir que, caso o diarista ceda completamente à escrita e à

beleza das palavras, ou seja, ao processo de estetização, seu diário, sob o ponto de vista blanchotiano, se distanciaria da sinceridade e da espontaneidade. A advertência, todavia, valeria para aqueles que desejassem manter a transparência ou, como disse Rousseau em sua autobiografia *Confissões*, “mostrar-se em toda a verdade da natureza”²³. (ROUSSEAU, 1999, p. 2).

Ao tomarmos como suporte os postulados de Rocha (1992), podemos observar que as questões acima elencadas estão localizadas nas raízes do gênero biográfico, do qual o diário é um dos representantes. De acordo com a teórica portuguesa, o gênero autobiográfico passa a ser reconhecido no século XVII, e, parte desse reconhecimento se deveria ao sucesso das *Confissões* de Rousseau²⁴. Por sua vez, o desenvolvimento da escrita autobiográfica se daria graças “à influência do individualismo e das formas que este adotou pelo fato de eclodir num cultura cristã” e que “mesmo depois de se secularizar, a autobiografia continuou permeável à tradição cristã do exame de consciência e do confessionário”. (ROCHA, C., 1992, p. 15). Portanto, a escrita autobiográfica, para essa autora, derivaria da tradição cristã e do individualismo romântico.

No entanto, ainda de acordo com Rocha, além da tradição cristã e do individualismo romântico, a sociedade capitalista também exerceria sua influência sob o gênero. Assim, esses três fatores dos quais dependeu a consolidação da escrita autobiográfica, são especialmente visíveis no diário, uma vez que ele herdaria do cristianismo a “atitude confessional”; e, do individualismo e do capitalismo, a “crença no indivíduo” e a “forma de livro de contas [...] visando preservar um capital de recordações”. (ROCHA, C., 1992, p. 16). Por sua vez, também de acordo com a autora, os fatores dos quais decorrem a consolidação e a popularização do diário vão desde a ascensão do capitalismo ao voyeurismo em relação às figuras públicas. Na contemporaneidade, a partir da década de 1980, o diário se renova e se fortalece graças à

²³“Je veux montrer à mès semblables un homme dans tout la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi”. (ROUSSEAU, 1999, p. 2, tradução livre).

²⁴ A obra em questão foi um marco da literatura autobiográfica, conforme Jonathan Culler, em *Teoria Literária* (1999), e à ela é creditada a noção moderna de eu individual. As *Confissões* de Rousseau “inauguram a noção do ser como uma realidade ‘interior’ desconhecida da sociedade” (CULLER, 1999, p. 19). Até então, as sociedades ainda não concebiam o indivíduo como uma entidade sólida, importante, sequer tinham condições que possibilitassem essa concepção. Depois das *Confissões*, temos o Romantismo com seu eu exacerbado e, como explicado por Rocha, nos séculos XX e XXI, os *reality shows* e o *star system*. Nestas últimas décadas, especificamente, podemos observar como as mídias sociais ressignificam e reforçam o eu individual através de suas ferramentas.

força da mídia de massa e da cultura *pop*, com seus ascendentes *reality shows* e entrevistas com políticos ou artistas.

É necessário indicar, contudo, que existem outros momentos de renovação do diário, a exemplo da já comentada década de 70. Como vimos, no Brasil esse período e seus dilemas propiciaram o retorno ao confessional e ao íntimo, o que favorece ainda um despontar criativo que beneficia e, ao mesmo tempo, tensiona o gênero diarístico. De acordo com Sússekkind, na literatura marginal, “o diário passa a ser mais literário do que íntimo” (SÜSSEKIND, 2004, p. 130); todavia, é preciso observar a escolha lexical da teórica com atenção, pois, a inclinação do diário à literariedade não implica necessariamente que se perca a intimidade.

Este texto híbrido entre o diário e a poesia, objeto de uma estetização, remete à advertência de Blanchot citada acima (2005, p. 270) e sustenta ainda a proposição de que nem sempre o caráter íntimo e a sinceridade se farão presentes. Além disso, esse diário estetizado demonstra que talvez alguns diaristas cedam intencionalmente às possibilidades da escrita, concedendo um espaço maior aos cuidados desse labor. Cabe novamente enfatizar que esse tipo de texto não seria descarregado do tom confessional, da marca do eu individual, posto que esses atributos são inerentes ao gênero diarístico, assim como as marcas inscritas em sua linguagem, que, conforme expõe Arfuch, se apresentam através de uma “escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem e do colecionismo” (ARFUCH, 2010, p. 143), o que seria próprio do gênero autobiográfico em geral. Assim, podemos reiterar que esse diário estetizado constitui-se de múltiplos deslocamentos de seus atributos originais, mas não da exclusão dos mesmos.

Entre os realizadores de textos diarísticos híbridos e estetizados, podemos mencionar a própria Ana Cristina Cesar poeta, bem como Carlos Sússekkind, cuja obra *Armadilha para Lamartine*, de 1975, transforma o diário na matéria-prima de uma narrativa que tem como personagens ele mesmo e seu pai, ambos donos do mesmo nome. A obra de Sússekkind é, inclusive, objeto de elogiosos comentários de Cesar na entrevista intitulada “Para conseguir suportar essa tonteira”, de setembro de 1976, publicada à época no jornal independente *Opinião*. Dito isso, destacamos, entretanto, que nos ateremos somente às assertivas da Cesar que discute esse diferenciado diário e entrevista Sússekkind, em vez daquela que compartilha semelhanças literárias com o referido autor, conforme indicamos anteriormente.

Como mencionado, Cesar elogia a obra de Carlos Sussekind que, para ela, é “um livro único na ficção brasileira. Um livro que tem a qualidade de nos virar a cabeça silenciosamente, com discreta malícia e humor, com impecável mansidão, e nos lançar num poço sem fundo de associações e relações inexpressas”²⁵. (CESAR, 2016, p. 192). Cesar também tece um breve comentário sobre o enredo e o estilo de *Armadilha para Lamartine*, explicando que “são justapostos dois 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, 2016, p. 192).

Além disso, ao longo da entrevista, Carlos Sussekind explica os artifícios dos quais fez uso para o desenvolvimento de sua narrativa: “Eu comecei a trabalhar no diário, a mudar o nome das pessoas, situações, as referências, as profissões, e à medida que fui mudando, eu comecei a me sentir mais livre”. (Sussekind, C. in CESAR, 2016, p. 197). Diante disso, podemos observar como *Armadilha para Lamartine* ilustra a proposição já citada de Sússekind, o procedimento de deslocar do diário a já oblíqua realidade contida nele e o atributo de literário reificado pela publicação demonstram que “o diário passa a ser mais literário do que íntimo”. (SÜSSEKIND, F., 2004, p. 130).

Este labor estético em relação ao diário, conforme explanado por Carlos Sussekind, também é pontuado por Cesar em relação ao seu próprio texto híbrido. Em uma de suas falas em depoimento ao curso LMB, embora a autora trate diretamente de como seu diário poético surgiu, Cesar ainda se revela uma inclinação a desfazer o fino e translúcido véu que se pensa separar o diário do literário.

Havia o diário, onde eu podia escrever minhas verdades, minhas inquietações, minhas aflições pessoais, minhas confissões, meu amor, e havia poesia, que era uma outra coisa, e que eu não entendia direito o que era. Até que começaram a se aproximar os dois, entendeu? Isso foi engraçado. As duas coisas começaram a se aproximar. [...]. A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar. Aí as duas coisas foram se cruzando. (CESAR, 2016, p. 308-9).

O fragmento acima aponta que, no caso do diário poético de Cesar, houve uma aproximação espontânea entre os gêneros do diário e da poesia, o que resultou no texto híbrido. Além disso, o comentário nos parece indicar que esse texto resultante demonstrou

²⁵Esta admiração de Ana C. pela proposta de Sussekind é também notada por Mara Lúcia Masutti em sua dissertação intitulada *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: Crítica, tradução e poesia* (1995), que foca nestas três atividades como práticas simultâneas, argumentando que a escritura de Cesar se dá por resíduos – um eterno “puxar fios” que retoma as vozes de outros. Ao discutir a admiração, Masutti (1995, p. 14-15) aborda a armadilha tecida nestes fios que ligam Cesar e Sussekind e como estes fios amarram o leitor.

também que o translúcido véu que em tese separaria um gênero textual do outro em nada tinha poder de limitá-los, uma vez que ele talvez sempre tenha estado rasgado.

É importante ressaltar que a fala de Cesar acima, todavia, não se resume aos pontos anteriormente discutidos, pois, a exemplo do recorte que abre a presente seção do trabalho²⁶, ela parece indicar que Cesar também concebe o texto diarístico da maneira tradicional, como um espaço íntimo, destinado à verdade e ao registro de si. Ademais, sabe-se que Cesar inclusive usufruiu deste caráter do gênero, pois tinha o hábito de escrever diários íntimos. Conforme declara ao curso LMB, existe ainda uma função terapêutica no texto diarístico não estetizado, ele pode ainda preencher a ausência do outro como interlocutor, pois:

Você escreve um diário exatamente porque não tem um confidente, está substituindo um confidente teu. Então você vai escrever um diário para suprir esse interlocutor que está te faltando. Você está precisando loucamente falar com alguém, você está precisando loucamente confidenciar umas tantas coisas. Mais tarde, a gente substitui por analista ou por uma pessoa intimíssima, que pode ouvir tuas confissões. Mas é ali, tem uma coisa que está engasgada, que precisa ser dita para alguém, e aí, muitas vezes, a gente de puro engasgo, de necessidade mesmo, apela para o diáriozinho. (CESAR, 2016, p. 294).

Este atributo terapêutico indicado por Cesar remete ao que Foucault comenta acerca da escrita de si²⁷, da qual o diário é uma das manifestações: “[ela] atenua os perigos da solidão”. (FOUCAULT, 1992, p. 129). Além de Foucault, Cesar dialoga com as acepções de Lejeune no tocante à possibilidade terapêutica existente no diário, pois, “tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e desejos: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade”. (LEJEUNE, 2008, p. 262). Assim, a partir desse viés mais tradicional, Cesar reitera que o texto diarístico não estetizado figura como um interlocutor que merece nossa sinceridade e conhece nossa intimidade.

²⁶Conferir a primeira citação destacada na página 47.

²⁷Para Foucault (1992, p. 129-160), a escrita de si tem suas raízes nos *hypomnematas*, escritos dos monges que viviam em anacorese, isto é, exilados da vida secular. Esses escritos estavam longe de ser como o diário que se tem hoje, mas compartilhavam do tom confessional e do registro dos dias. Neles, os monges confessavam para se afastarem do pecado, registravam os seus feitos, os trechos de livros lidos, as reflexões. Apesar das semelhanças, o teórico destaca que esses textos não devem ser compreendidos como diário íntimo, haja vista que esse gênero não poderia se desenvolver durante a Idade Média por não haver as condições propícias para tal.

Contudo, é cabível manter separadas as acepções com que Cesar concebe o diário, pois, a estetização, quando intencional, provoca um deslocamento entre as semelhanças e diferenças dos textos diarísticos estetizados e não estetizados. Diante disso, é preciso ter em mente que o fato de Cesar reconhecer o texto diarístico através da acepção mais difundida e se aproveitar pessoalmente de suas qualidades mais intimistas não influenciavam nas reflexões de sua *persona* crítica e acadêmica, visto que a autora assumia uma posição que tratava o texto como um espaço de amplas e infintas possibilidades de realização, elucidada em seu tratamento ao poema, que seria o “de você inventa tudo, onde você pode dizer tudo”. (CESAR, 2016, p. 303).

Além disso, outra questão sobressalente nos comentários de Cesar acerca do diário, em particular, o estetizado, é a de que esse tipo de texto pode ser uma alternativa subversiva aos seus próprios questionamentos em relação aos pressupostos limites da literatura, como se observa abaixo:

O que é literatura, o que é poesia, o que não é? O que é literatura? Que texto maluco é esse, que conta e, ao mesmo tempo, não conta, que tem um assunto e, na verdade, não tem um assunto e é diferente do nosso discurso usual, que é diferente da correspondência, que é diferente do diário? (CESAR, 2016, p. 299-300).

Ao expor suas indagações, Cesar provoca também seu público para que reflita sobre as definições e usos da literatura, e, assim, tensiona os temas que lhe perturbam, reflete sobre gêneros textuais e suas limitações, de modo que ela mesma possa desmanchar fronteiras pré-estabelecidas entre ficção e realidade a partir ainda da proposta do “olhar estetizante”. Desse modo, a autora exhibe uma atitude questionadora acerca do gênero textual diário e do que seriam possíveis espaços literários.

Podemos observar que mesmo quando as falas de Cesar parecem desabafos sobre seus processos de escrita, a exemplo daquela em que a autora explica como diário e poesia foram se misturando (Ibidem, p. 308), elas ainda se configuram como reflexões de crítica. Conforme apresentamos, Cesar não responde às suas perguntas através de uma postura excludente, mas de um posicionamento que contempla a simultaneidade, assim, compreende-se por que, para ela, o diário possa ser um gênero sincero e um espaço a ser estetizado. Além disso, ainda de acordo com suas reflexões, nota-se que o híbrido de diário e texto literário supõe que os pontos sincero/terapêutico e estético estejam concomitantemente em um movimento de distanciamento e aproximação, em maior ou menor grau. Assim, este deslizar não significa que o texto híbrido pudesse ser somente

uma construção inclinada mais ao estético, uma vez que esse texto derivado da mistura de diário e texto literário se constitui como um ato criativo/inventivo, o qual contém sua própria realidade, distinta dessa que apreendemos, mas não por isso menos verdadeira.

Ficção e realidade na carta

Anteriormente, partimos da pergunta “o que é isso de diário e correspondência?” feita por Cesar no curso LMB, para podermos discutir e interpretar as suas reflexões sobre o gênero diarístico. A partir dessa questão, Cesar realiza uma incursão entre as possibilidades de resposta e transparece o seu entendimento crítico acerca do gênero textual mencionado. Já debatida a primeira parte da pergunta, podemos passar à segunda parte, cabendo modificarmos um pouco a pergunta, agora, “o que é isso de carta?”, a qual buscaremos refletir antes de adentrarmos naquela que dela deriva, “o que é isso de carta para Cesar como crítica literária?”.

Para respondermos à primeira pergunta, podemos recorrer a uma das falas de Cesar no depoimento acima referido que, didaticamente, relembra sua audiência de que “carta é o tipo de texto que você está dirigindo a alguém”. (CESAR, 2016, p. 293). Desse modo, percebe-se que Cesar, ao explicar a carta a partir de seu propósito de escrita, não se distancia da definição tradicional e popular acerca do gênero. A explanação da ensaísta inclusive aponta a consonância em relação ao pensamento da epistológrafa portuguesa Andréa Rocha, para quem “a carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante” (ROCHA, 1965, p. 13), ou seja, é escrita para que aquele que a escreve não esteja só, ou que não se deixe o interlocutor só.

Apesar de ser frequentemente abordada a partir de sua função, a carta possui ainda formalidades estruturais que também merecem destaque; ainda de acordo com Rocha, a missiva responde a certas perguntas, como “quando?”, “onde?”, “a quem?”, “o quê?”, “por quem?”. (ROCHA, A., 1965, p. 14). Diante disso, podemos até evocar o visual da carta, com seu cabeçalho a contemplar lugar e data, a saudação ao destinatário, o conteúdo a ser compartilhado e a despedida do remetente. Todavia, escapa desta imagem outro elemento fortemente visual associado à carta, que seria o envelope e o selo.

Sob o envelope selado, também segundo Rocha, a carta adquire umas das principais marcas de seu caráter confessional, pois seria este invólucro que a estabeleceria como um escrito especial, dirigido “a um ser eleito, a um *alter* ego digno da confiança que se deposita nele” (ROCHA, A., 1965, p. 21). Além disso, protegido pelo sigilo, o

remetente poderia usar até de maior franqueza em sua escrita (ROCHA, A., 1965, p. 21), uma vez que o envelope ocultaria o conteúdo da carta e o selo garantiria sua privacidade.

Ademais, ainda acerca do caráter confidencial da missiva, cabe destacar que o mesmo também se demonstra em nível discursivo, uma vez que seu conteúdo é constituído por interpelações sempre dirigidas a um nome certo e não outro, pois, como sintetiza Cesar, o escritor da carta sabe para quem escreve. (CESAR, 2016, p. 294). Saber exatamente quem será o interlocutor da missiva é o que a separa do diário, gênero com o qual em muito a carta se parece e que por vezes surge pela falta de alguém com quem compartilhar as confissões. Diante disso, conforme discute Cesar, na carta,

[...] você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. (CESAR, 2016, p. 293).

Dessa mobilização comentada por Cesar, evidencia-se ainda o caráter de troca previsto pela missiva, pois, ao escrevê-las, damos algo de nós mesmos e esperamos uma resposta sobre aquilo que contamos. É importante destacar, todavia, que, embora o direcionamento ao outro seja uma constante na missiva, há também o direcionamento a si mesmo, pois a carta também é marcada pelo autoconhecimento daqueles que a escrevem. Assim, apesar de ser primariamente uma fala de si em direção ao outro, a carta é ainda um dos gêneros representantes da escrita do eu.

Além disso, outro ponto destacado por Cesar diz respeito ao fato de que a carta tradicionalmente não parta de desejos ou objetivos literários, conforme podemos observar no fragmento a seguir, também proferido no depoimento ao curso LMB e em meio às declarações sobre o intento de mobilização revelado na prática epistolar.

O que acontece quando a gente escreve carta? Qual é a questão fundamental da carta? Carta é o tipo de texto que você está dirigindo a alguém. Você está escrevendo carta não é pelo prazer do texto, não é um poema que você está produzindo, não é uma questão que você está levantando dentro da literatura, não é uma produção estética necessariamente. (CESAR, 2016, p. 293).

Diante disso, Cesar indica que, primariamente, a carta é perpassada pelo ímpeto comunicativo, em vez dos objetivos acima expostos. Assim, podemos ainda relacionar o excerto acima a uma das reflexões da já citada Rocha, para quem “[...] a carta implica a presença viva de quem a recebe, bem como de quem a redige”. (ROCHA, 1965, p. 18),

desse modo, é razoável observar que talvez seja em virtude disso que a carta tradicional, de acordo com Cesar, se desvia do estético. No entanto, é necessário ressaltar que as dubiedades da linguagem, em seu caráter oblíquo, colocariam a carta em inevitável deslocamento de seu ímpeto primário em direção ao olhar estetizante, à marca literária, ainda que não houvesse uma atitude intencional nesse deslizamento.

Embora a comentada carta tradicional tenha pontos de partida e de destino definidos, isso nem mesmo garante sua confidencialidade original de uma carta na posterioridade, haja vista que não são raras as publicações de cartas pessoais, estejam as figuras inscritas em suas margens mortas ou não. Conforme destaca Lejeune, a posse da carta teria uma dualidade, pois, por um lado, ela deixa de pertencer ao remetente logo quando é inserida na caixa dos correios (LEJEUNE, 2008, p. 251), por outro lado, “mesmo postada, a carta continua sendo, intelectual e moralmente, propriedade de seu autor – e, depois de sua morte, de seus herdeiros”. (LEJEUNE, 2008, p. 253). Assim, o deslocamento da posse da carta seria uma questão apenas voltada à decisão do que se fazer com ela. Um dos exemplos desse deslizamento é, inclusive, a coletânea das cartas pessoais da própria Cesar, *Correspondência Incompleta* (1999)²⁸.

Além disso, é válido ressaltar que com a sublimação de sua confidencialidade a partir de uma eventual publicação, a carta adentra a literatura e, embora não perca seu caráter biográfico, a missiva pode ser tratada como uma produção com marcas literárias, desvelando-se assim que, mesmo sem intenção, os elementos deslocados por Cesar, como o prazer do texto e o olhar estético, podem se fazer presentes na carta. Novamente, a coletânea das cartas de Cesar funciona como exemplo à questão que se revela em sua discussão sobre o que uma carta deve conter ou não, uma vez que tem sido crescente o número de estudos sobre sua poesia e crítica que encontram em suas missivas suporte às reflexões empreendidas acerca de suas produções poéticas e críticas.

Tomar como exemplo a coletânea *Correspondência Incompleta*, de Cesar, ilustra ainda os casos das cartas que adentraram a literatura e tiveram deslocadas de si a confidencialidade que continham originalmente, diante disso, podemos mais uma vez nos voltar a uma das falas de Cesar no curso LMB, da qual se levanta a reflexão sobre a diferença entre cartas e literatura, bem como o diário. De acordo com a autora, a separação ocorreria da seguinte maneira:

²⁸O referido título brinca com aquele de sua carta fictícia, *Correspondência Completa* (1979).

[...] do ponto de vista de como é que nasce um texto, o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. Se escreve uma carta, sabe. Se escreve um diário, sabe menos. Se você escreve literatura – a gente podia chamar de o outro – continua, mas você não sabe direito, e é má-fé dizer que sabe. (CESAR, 2016, p. 294).

Novamente, o tema da mobilização do outro aparece, dessa vez como resposta a uma indagação e demonstrando que, simultaneamente, pode ser semelhança e dissemelhança, pois, como aponta Cesar, carta, diário e literatura partem do impulso de mobilização do interlocutor, mas isso ocorre de diferentes maneiras. No tocante à carta, podemos inferir que após sua publicação, elas continuarão mobilizando interlocutores, mas a partir do viés literário, uma vez o local do interlocutor íntimo é ocupado pelo leitor, que poderá perceber traços estéticos e até questões literárias nessa carta.

Apesar de termos pontuado ao longo dessa seção os principais atributos da carta tradicional, requer comentários a sua face menos tradicional, que se apresenta na já mencionada carta fictícia de Cesar, *Correspondência Completa* (1979), à qual, todavia, não analisaremos tampouco comentaremos longamente. Em primeiro lugar, essa missiva poética desfaz todas aquelas acepções de Cesar (CESAR, 2016, p. 293) sobre as razões pelas quais alguém escreve uma carta, pois ela se revela como uma produção estética ligada ao prazer do texto, ao poético e até provoca uma questão dentro da literatura, precisamente aquela também proferida no curso LMB, “o que é literatura, o que é poesia, o que não é? [...] que texto maluco é esse? [...]”. (CESAR, 2016, p. 299). Em relação a essa indagação que levanta, *Correspondência Completa* ilustra a proposta do mascaramento, previamente debatida em nosso trabalho, demonstrando que o “texto maluco” consiste num espaço onde ficção e realidade se misturam sem que se possa apreendê-las.

Anos antes de publicar a obra *Correspondência Completa* (1979) e de dar seu depoimento no LMB, Cesar já questionava fragilidade na concepção de que cartas transmitiriam verdade. Na resenha intitulada “O poeta é um fingidor”, de 1977, em ocasião da publicação das *Cartas de Álvares de Azevedo* (1977), organizadas e comentadas por Vicente de Azevedo, a ensaísta discorre acerca dos mistérios e problemas de uma carta.

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é muito simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino das cartas,

seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu “verdadeiro”, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu. (CESAR, 2016, p. 231).

A suposta limpidez do eu, elucidada por Cesar, passa a ser, como esclarecemos, oblíqua devido à escrita, e, além disso, pode se tornar cada vez mais sinuosa conforme são trabalhados na carta o prazer do texto, o poético, o literário e o estético. Ademais, ao retomarmos sua fala no LMB, podemos observar que, além do eu, também se perde o interlocutor, pois, de acordo com Cesar (CESAR, 2016, p. 294), o trabalho literário e de construção estética afastam da missiva a paixão e o ímpeto que lhe marcaria, o que faria com que esse interlocutor especial se perdesse de certa forma. No entanto, é importante pontuar que essa perda de mobilização não se dá de modo completo, pois, como discutido, alguém ainda será mobilizado, e, apesar de o labor estético dificultar a revelação do que se quer transmitir, outras instâncias da percepção são acionadas na recepção desse objeto.

Além disso, ainda em comparação à sua fala no LMB acerca do que não necessariamente perpassaria a carta (CESAR, 2016, p. 293), nota-se que no fragmento acima a discussão se dá de modo muito mais direto. Nesta resenha, não há sutileza, há em vez disso a direta sugestão de que a carta já se encontra marcada por aquilo que, supostamente, não daria espaço: o prazer do texto, o literário e o ficcional, o estético. Diante disso, é possível observar que, por um lado, a carta poderia até se constituir como um mascaramento, uma vez que o “domínio das palavras” supõe um deslocamento dos fragmentos de realidade que se pretendiam compartilhar. Assim, em “O poeta é um fingidor”, Cesar apresenta um problema sobre o gênero epistolar que não foi mencionado no depoimento, a hipótese de que o sujeito autoral também se deslocaria para uma máscara transformando-se em outra figura, uma vez que o eu da carta não corresponderia estritamente ao eu empírico, “verdadeiro”, embora esta nova figura seja tida como idêntica ao eu empírico.

No tocante à problemática dos sujeitos que se desvelam na carta levantada por Cesar, cabe tomar como suporte os postulados dos teóricos Santiago (2006) e Muylaert (2012), que também observam diferenças entre o eu que escreve e o eu que fala na carta. Para Santiago, “o texto da carta é semelhante ao *alter ego* do escritor em busca de diálogo consigo e com o outro”. (SANTIAGO, 2006, p. 64). Assim, através da atividade da escrita, o sujeito que escreve transforma-se, não cabe entre pautas e margens, e mesmo

que a carta almejasse ser o mais sincera, que tivesse sido escrita sem que o “domínio imperioso das palavras” se revelasse nela, ela ainda assim omitiria algo, dado o espaço entre esses “eu”. Muylaert, por sua vez, discute que “o missivista se situaria então entre a pessoa e o escritor, entre a pessoa e a *persona*”. (MUYLAERT, 2012, p. 43).

Desse modo, se correlacionarmos as acepções acima às palavras de Cesar, podemos notar que missivista e missiva se localizariam na tortuosidade das múltiplas interpretações. Por um viés, a carta, diante de tantos deslocamentos, apresentaria desdobramentos conflitantes, uma vez que o trabalho com as palavras, ainda que a deslize rumo ao ficcional, não excluiria dela a verdade e a realidade. A partir desse viés, o escritor da carta assumiria três lugares, o de pessoa empírica haja vista que a carta supõe autobiografia, o de escritor porque esta contém ainda um trabalho com as palavras e, por fim, o de uma *persona*, porque o sujeito da carta está em contínuo e inevitável distanciamento do sujeito empírico a escrevê-la.

Assim como foi possível perceber em relação ao diário, a carta evidencia também o quão caro era o tema do fingimento e desdobramento da realidade na ficção para Cesar. Mais uma vez, suas reflexões apontam ao fato de que ficção e realidade podem interagir simultaneamente mesmo num espaço textual que é comumente tido como próximo do real e da verdade. Sua perspectiva de estetização ilustra como somos capazes de dar contornos de ficção mesmo ao que pensamos retratar por realidade. Diante disso, observa-se ainda o afinamento de Cesar em relação às teorias da escrita autobiográfica conforme propostas por Lejeune, embora não haja evidência concreta de que ela tenha lido o autor, cuja reflexão lhe era contemporânea, e para quem haveria um paradoxo no gênero autobiográfico literário, “pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte”. (LEJEUNE, 2008, p. 61). Contudo, parece que, para Cesar, uma solução plausível seria a aceitação da iminência da estetização. O discurso do gênero autobiográfico poderia ser, então, verídico em sua estetização.

CAPÍTULO V: ANA CRISTINA CÉSAR, CRÍTICA DE CINEMA

Em *Literatura não é documento* (1980), obra fruto de sua pesquisa de mestrado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ana Cristina Cesar debate a produção de documentários de cunho pedagógico sobre escritores nacionais, e percorre temas como cultura e literatura, o fazer documental, a ficção e a realidade, além de tangenciar questões das políticas culturais da época, com um olhar arguto e ponderado.

A obra supracitada é composta por seis ensaios ao todo, intitulados “Cromo do país”, “Bárbaro, nosso”, “A parte dos cabelos brancos”, “Heróis póstumos da província”, “Desafinar o coro” e “Sete depoimentos”, sendo que neste último a ensaísta recolhe depoimentos dos realizadores de alguns dos documentários que integraram sua pesquisa, como Heloísa Buarque de Hollanda, Ana Carolina Soares e João Carlos Horta, que desenvolveram documentários sobre os escritores Joaquim Cardozo, Monteiro Lobato e Jorge de Lima, respectivamente.

Voltando ao tema proposto em nossa pesquisa, nota-se que os estudos também contemplam a tensão entre ficção e realidade, uma vez que demonstram que há para Ana Cristina Cesar crítica de cinema algo de mentiroso no documentário, bem como algo de verdadeiro na ficção, tensão que, como vimos, ecoa em outros de seus escritos críticos. Em “Desafinar o coro”, Cesar explica seus objetivos:

Neste capítulo procurei apontar alguns dos movimentos dessa interrogação, que se caracterizam fundamentalmente por uma tensão entre o “documental” e o “ficcional”, e pelos quais se pode repensar o impulso documentarista, jogar com a mentira de documento e a verdade da ficção, cutucar a violência de certos mitos, e, neste caso específico, refazer o conceito de que literatura é leitura, é sempre transformação de outros textos, é um lugar de incoincidências permanentes; refazer no plano da linguagem cinematográfica, o processo literário, imitando uma forma de produção de discurso, e não o “mundo”; desencaxar o mundo organizado do documentário. (CESAR, 2016, p. 81).

Dediquemo-nos agora ao seu *Literatura não é documento*, que tem como *corpora* 61 documentários sobre escritores nacionais, realizados entre 1939 e 1978, financiados pelo Estado ou por produções independentes, nas quais Cesar dá corpo às suas inquietações e reflexões sobre questões documentais, entre elas, a “estetização do real”, e os processos de construção da *persona* do escritor retratado no documentário a partir do olhar do realizador do filme.

Nesse capítulo, decidimos nos voltar, em maior ou menor grau, a todos os textos que compõem a obra supramencionada, todavia, tendo em vista o recorte temático que elegemos para nossa pesquisa, não pretendemos adentrar cada um dos tópicos que podem ser percebidos nos ensaios. De fato, dando continuidade à linha matriz de nossa análise, as relações conflitantes e dúbias entre a ficção e a realidade na atividade crítica de Cesar, dividimos em duas as seções do presente capítulo, intituladas “Os olhares estetizantes” e “Entre autor e sujeito empírico, outro sujeito retratado na tela”. Optar por esse ponto de partida em vez de uma análise a partir da ordenação dos textos ocorre em razão do fato de que cada um deles aborda diferentes tópicos e, com isso, teríamos de adentrar assuntos distantes de nossa proposta de discussão, a exemplo de questões intrínsecas ao documentário, bem como a figura do narrador.

Os “olhares estetizantes”

A primeira metade de *Literatura não é documento*, “Cromos do país”, “Bárbaro, nosso” e “A parte dos cabelos brancos”, aborda o documentário como recurso pedagógico e veículo de valores oficiais, bem como a reiteração de uma identidade cultural nacional. No primeiro ensaio, Cesar destaca a justificativa tomada como suporte à produção dos documentários sobre literatura por ela estudados: “a literatura é a única produção cultural que constitui matéria obrigatória” (CESAR, 2016, p. 23), por isso haveria a necessidade de atualização do ensino e os incentivos à produção de documentários sobre escritores. Para a autora, os filmes poderiam ser uma ferramenta a mais para o ensino, bem como outro veículo para a transmissão de valores ideológicos oficiais. Assim, a frase de abertura citada acima é o ponto de partida de toda a discussão que permeia o ensaio: o documentário sobre literatura também seria pautado por uma representação de valores, especialmente quando produzidos com o fomento governamental.

A pesquisadora identifica dois momentos, aos quais ela chama de “surto”, na produção fílmica brasileira sobre escritores, sendo que “o primeiro surto é mais ‘educativo’, o segundo, mais ‘cultural’”. (CESAR, 2016, p. 24). No primeiro grupo, estão os filmes produzidos pelo INCE, ou seja, entre as décadas de 1936 e 1966, “uma ofensiva oficial no campo da educação escolar e da cultura”; no segundo, a autora se refere aos filmes pós-1970, que “configuram mais um surto e menos um bloco patrocinado”. (CESAR, 2016, p. 24). Em um vislumbre amplo, pode-se dizer que para a estudiosa os

documentários refletiriam também as visões de cultura do período em que foram produzidos.

Além desses tópicos, a ensaísta discute particulares diferenças da produção documental ao longo do tempo, e argumenta em favor do teor inevitável de manipulação do documentário em contraponto ao seu aparente teor de realidade e verdade, questão essa que pretendemos analisar mais demoradamente.

Em “A parte dos cabelos brancos” (CESAR, 2016, p. 40), Cesar aborda o cinema como ferramenta educativa, tópico que se constitui como principal marca do momento mais “educativo” da produção fílmica brasileira. Conforme pontua nesse texto, à época em que o INCE surgira, o cinema brasileiro não se configurava nem como indústria nem como intervenção oficial, e sequer como manifestação cultural; quanto ao documentário, “era quase impossível produzi-lo fora do parco circuito subvenção estatal/cinema educativo, restrito ao INCE”. (CESAR, 2016, p. 40).

Todavia, nas décadas de 1960 e 1970 surge o Cinema Novo²⁹, movimento cinematográfico brasileiro que se formou em resposta às instabilidades sociais brasileiras, tendo como um de seus principais representantes o cineasta Glauber Rocha. Para a autora, no advento do Cinema Novo:

abrem perspectivas para o documentário não oficial, exatamente por incidir sobre duas questões primordiais para o documentário: a produção independente e a missão educativa/esclarecedora (melhor dizendo: **consientizadora**) do cinema. (CESAR, 2016, p. 40, grifo da autora).

Ademais, Cesar encontra semelhanças entre o Cinema Novo e o documentário, pois, eles não exigem grandes montantes financeiros, opõem-se ao cinema de entretenimento e potencializam a função social do cinema, lançando luz sobre a realidade do país e propondo uma postura crítico-reflexiva. (CESAR, 2016, p. 40-41). O documentário não oficial de que fala Cesar representaria, portanto, o segundo grupo da produção fílmica identificada por ela como o “surto cultural”.

²⁹Movimento cinematográfico brasileiro que se formou em resposta às instabilidades sociais brasileiras, foi proeminente nas décadas de 1960 e 1970, e um de seus principais representantes fora o cineasta Glauber Rocha, conhecido por filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Para Ana C., apesar da aparente dissonância entre as propostas cinemanovistas e a literatura, “o Cinema Novo quer desempenhar função semelhante à da literatura de 1930 e busca na literatura ideias para o clima de ficção, mas a literatura como matéria de documentário seria luxo burguês ou objeto mumificado pela cultura oficial”. (CESAR, 2016, p. 41). A função à qual se refere Cesar seria, portanto, a denúncia social, destacando que “falar de Lima Barreto ou de Monteiro Lobato, mesmo mantendo os inevitáveis dados biográficos ou a iconografia familiar, será forma de veiculação de conteúdos de esquerda: o anti-imperialismo, as alfinetadas na burguesia, a solidariedade explícita à vítima do poder” (Ibidem).

Em virtude dessa efervescência cultural, considerando que o Cinema Novo se dá nas décadas de 1960 e 1970, portanto, durante a Ditadura militar, há uma resposta do governo, que passa a se interessar pela difusão da cultura, como pontua Cesar:

[...] o decreto que cria o Instituto Nacional do Cinema (INC), reunindo as atividades do INCE e o Geicine (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), como autarquia diretamente subordinada ao MEC. A criação do INC reflete o processo de re-enfatização da cultura pelo Estado que vai se desenvolver após 1964 [...]. (CESAR, 2016, p. 43).

Outra instituição criada pelo Estado citada por Cesar é a Embrafilme, “órgão vinculado ao MEC, que incorpora as atividades executivas do INC e do Centrocine (Fundação Centro Modelo de Cinema)” (CESAR, 2016, p. 49) e cuja função foi financiar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Ana Cristina Cesar também destaca como os subsídios estatais para as produções culturais se tornam na ocasião uma maneira de vigiar o material desenvolvido e os seus produtores.³⁰ Por isso, o governo desenvolve formas de controle da produção cultural para cercear “esse possível ‘quisto rebelde da produção simbólica nacional’, essa ‘ponta de lança da cultura brasileira dos idos de 1960’ que fora o Cinema Novo”. (CESAR, 2016, p. 44). Assim, passa-se a investir na cultura como elemento fundamental do cidadão brasileiro, a fim de evitar eventuais desvios aos valores propostos pela ideologia no poder.

Em contrapartida, apesar das tentativas de controle, cabe destacar que existiria ainda, conforme elucidado por Cesar, “o surto ‘cultural’, não-patrocinado” (CESAR, 2016, p. 24), ao qual se integram os filmes pós-1970. A produção desse grupo e suas características são observadas na segunda metade de *Literatura não é documento*, composta pelos textos “Heróis póstumos da província”, “Desafinar o coro” e “Sete depoimentos”. Nos três estudos, a autora comenta que tais documentários já se reconhecem produções culturais independentes, por isso, são diferentes daqueles do “primeiro surto”, advindos de um momento educativo, recuando, assim, “da posição onipotente da aula, da comprovação, da reduplicação, da naturalidade” (CESAR, 2016, p. 69), além de demonstrarem que “não há registro objetivo, mas manipulação, leitura, recorte”. (CESAR, 2016, p. 69). Em outras palavras, o primeiro grupo de documentários pretende-se neutro e objetivo; o segundo grupo, por sua vez, embora também possa ter essas pretensões, já se atenta ao fato de que isso esteja fora de alcance. É este viés, como

³⁰Situação semelhante ocorreria com a literatura, conforme pontua Flora Süssekind, pois, “o governo lançava editais, concursos e premiações a fim de controlar a produção cultural” (SÜSSEKIND, 2004, p. 121).

veremos, que a autora assumirá, pois, como dito nos capítulos anteriores, Cesar aponta para a proposição teórica que aqui estamos discutindo e que consideramos central em sua reflexão crítica, ao sugerir que não se sustenta a objetividade pretendida em obras que se dizem expressões do real, da mesma forma que as obras ficcionais não são de todo isentas de dados da realidade.

Além desses tópicos, a ensaísta percorre as estratégias presentes nos documentários estudados para a construção da aproximação entre a figura do escritor e o seu público-alvo, e argumenta em favor de uma “não inocência” da narrativa audiovisual, assunto defendido já na primeira metade de sua pesquisa. É preciso, no entanto, deixarmos em suspenso as questões da segunda metade, e retomarmos com mais afinco à primeira metade de *Literatura não é documento*, pois, antes de adentrar no campo de não-inocência documental, a autora aborda a função educativa desta narrativa audiovisual e seu caráter primário de não-ficção, como pode ser visto no fragmento abaixo, retirado de “Cromos no país”, no qual ela afirma:

[...] toda produção de documentário tem de se haver com a função instrutiva, que aparece desde a origem do cinema documentário ligada à sua própria natureza de “reprodução” (não ficcional) da realidade. O cinema documentário deve documentar para ensinar. (CESAR, 2016, p. 23).

Faz-se necessário que contornemos o tema do documentário para chegarmos à questão das marcas ficcionais que nele se inserem, de acordo com o ponto de vista de Cesar. Ao comentar a função deste texto audiovisual, ela dialoga diretamente com dois elementos comuns acerca do documentário, conforme Nichols³¹ (2005), estudioso do gênero referido. Na fala acima destacada, Cesar pontua com ressalvas o caráter de realidade que se identifica no documentário que, para Nichols, se deve à popular interpretação de que esse gênero fílmico abordaria “o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta” (NICHOLS, 2005, p. 17). Além disso, ao comentar o papel pedagógico dos documentários, Cesar remete ao teórico, que identifica como uma marca desse texto audiovisual a função de falar algo para alguém. (NICHOLS, 2005, p. 44).

³¹ Bill Nichols é um crítico e professor de cinema, também considerado como um dos principais pensadores em estudos de cinema nos Estados Unidos. Seus vieses teóricos vão da teoria do cinema e abordagens da Pragmática à semiologia metziana, que, conforme pontua Almeida (2014, p. 22), foi o gancho de seu *Introdução ao documentário* (2005).

No entanto, para o teórico, tomar a narrativa audiovisual discutida como não-ficção, como realidade, seria ingênuo. Não basta compreender o filme como pura ficção e o documentário como realidade para distingui-los, pois, de acordo com suas palavras:

[...] alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não-ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa). (NICHOLS, 2005, p. 17).

Para Nichols, entretanto, não seria somente o uso dos recursos de um no outro o que possibilitaria a tomada do documentário como excerto do real, pois,

[...] certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata entre imagem e realidade, mas efeitos de lente, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução (filmes de grão muito fino, monitores de vídeo com muitos *pixels*) parecem garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar **impressão de autenticidade** ao que, na verdade, foi fabricado ou construído. (NICHOLS, 2005, p. 19-20, grifo nosso).

Conforme a acepção do teórico norte-americano, como se pode perceber, no documentário a mistura entre as marcas da ficção e da não-ficção inevitavelmente são diluídas, assim como as tecnologias utilizadas nesse gênero somente levam a acreditar que há autenticidade e veracidade na narrativa audiovisual.

Os aspectos elencados por Nichols reiteram a falta de “inocência” do documentário, o que também é discutido por Cesar. Para a ensaísta brasileira, a não-ingenuidade da narrativa audiovisual rasga-a desde o início, posto que a obra parte do olhar de seu realizador para algo ou alguém:

Não se considera é que todo documentário, mais do que falar de um objeto que lhe é externo, fala fundamentalmente da relação entre o seu produtor e seu objeto. A ilusão documental consiste em ler o filme documentário como aquele modo fotográfico que mantém, mais fiel do que qualquer outro, a integridade do real, que deixa a realidade mostrar a si mesma sem intervenções. [...]. É como se estivéssemos diante do próprio real, duma analogia perfeita, duma pura denotação. (CESAR, 2016, p. 28).

Percebe-se em Cesar, em concordância com Nichols, que o documentário de cunho biográfico não é tão real quanto parece ser, haja vista que nem mesmo aquilo que sustentaria sua autenticidade, a imagem, o ausenta de intervenções. Há no filme,

conforme destacado pela ensaísta, um “mito de objetividade” (CESAR, 2016, p. 28), que pode ser assim interpretado em relação aos filmes por ela estudados: embora os documentários analisados possuam um propósito educativo e busquem ser objetivos e verossímeis, não poderiam sê-lo completamente, pois, as obras são atravessadas ao longo de toda sua elaboração pelo olhar de seu idealizador. O “mito da objetividade” seria, portanto, a errônea crença de que seria possível apagar da obra o olhar de seu idealizador.

Para que se mantenham os atributos do real e do autêntico na narrativa audiovisual, como vimos, esse texto conta com imagens (fotografias e outros acervos visuais do objeto retratado e a própria construção das cenas da obra), haja vista a pressuposta necessidade de sustentar o documental que existe nessa obra fílmica, uma vez que o gênero é sempre marcado pela busca de uma inalcançável e incompleta objetividade. Desse modo, conforme elucida Cesar em “Bárbaro, nosso”, a fim de que a obra de cunho biográfico e histórico fascine e convença seu espectador, o autor/produtor do filme se volta aos refúgios da cultura e da memória, como:

o arquivo, o museu, a documentação (o documentário) são lugares onde se preservam, se defendem, se esquadrinham as manifestações autênticas da cultura, onde se guarda essa memória nacional ameaçada. (CESAR, 2016, p. 48).

Nota-se, portanto, que, sob esse ponto de vista explanado por Cesar, os documentários se tornam também acervos sobre a literatura e sobre o escritor retratado: por um lado, em seu primeiro momento, para que possam ser autênticos e credíveis, recorre-se a este acervo sobre a biografia do escritor ou mesmo sobre suas obras, ou ainda sobre o período em que vivera o escritor; por outro lado, quando já finalizados e dotados de uma suposta validade não-ficcional, eles passam a se configurar como acervo, e são agora materiais para consulta que contam uma vida, além de apresentar valores de uma sociedade e de um tempo. Assim, filmes documentais sobre escritores podem preservar tanto uma memória coletiva do tempo em que foram realizados ou do tempo que retratam, bem como tentar expor os fatos e as memórias do indivíduo retratado.

Os filmes estudados por Cesar não percorrem somente os valores nacionais presentes na obra literária, nem somente reiteram os valores desejados em favor da exaltação de uma cultura brasileira. Como dito, eles tratam de escritores literários, portanto, perpassam pela biografia, recorrem aos acervos pessoais das personalidades retratadas, reconstroem os percursos daquelas vidas para marcarem-se como documental e verdadeiro.

Portanto, o filme que se propõe apresentar a biografia do sujeito será marcado, além do “mito da objetividade”, pelo “mito do eu”, ponto de vista este discutido por Arfuch (2010, p. 129) em seu *O espaço biográfico*. Tomando por base a proposição de Arfuch, “não haveria ‘uma’ história do sujeito, tampouco uma posição essencial, originária ou mais ‘verdadeira’” (ARFUCH, 2010, p. 129), pois, nem mesmo o sujeito dono de sua história poderia contá-la em sua verdade e ainda estabelecer um recorte sobre a mesma, o que nos leva a pensar que isso seria ainda mais dificultoso para um sujeito externo. Na narrativa audiovisual, o cineasta passará a elaborar a narrativa que contará a vida do sujeito escritor, agora objeto. Desse modo, tal operação de deslocamento do escritor partiria do modo através do qual o cineasta percebe seu objeto.

Além disso, é necessário relembrar que a apresentação do escritor na película se dá a partir do olhar do cineasta ou ainda dos órgãos que fomentam a produção do filme, o que por si só aponta complexos delineaes presentes no que tange às marcas inevitáveis da seleção e à consequente dificuldade em transmitir a realidade de maneira neutra. Um dos exemplos dessa questão pode ser extraído a partir dos comentários de Cesar acerca do filme *Lima Barreto: uma trajetória* (1970), produzido e dirigido por David Neves e Júlio Bressane, pois, a película conta com um viés politizado ao retratar as misérias da vida do escritor e demonstrar uma “fúria solidária a Lima Barreto, vítima do poder, pagando o crime de ser preto e pobre [...]”. (CESAR, 2016, p. 64). Se considerarmos que esse documentário pertenceria àquilo que Cesar chama de “surto cultural”, ou seja, estaria alinhado a um grupo que tanto reflete como se aproveita da falta de neutralidade do gênero documental, a politização em sua construção ficaria justificada.

O tema da falta de inocência do registro, observado primeiramente no que tange aos aspectos estruturais inerentes ao gênero do filme documental, é discutido também na seção “Heróis póstumos da província” (CESAR, 2016, p. 55), todavia, a partir da ideia de uma contaminada relação entre o cineasta e o objeto do documentário. No referido texto, Cesar destaca que como o objeto do documentário (o escritor retratado) supostamente não pode se imprimir no registro cinematográfico nem em sua obra, e fica a cargo do realizador a “construção, invenção do objeto”, sendo “preciso indagar do filme ‘sobre autor literário’ qual é afinal o seu assunto: a fixação de um rosto antes que desapareça? A narrativa de uns grandes passos? A conservação de um monumento? O resíduo visual de uma literatura?”. (CESAR, 2016, p. 55). Portanto, o texto audiovisual biográfico objetivaria fixar a existência do escritor, narrar os feitos do mesmo e conservá-lo em sua importância para a própria literatura e até mesmo para o autor/produtor do documentário,

além disso, a narrativa audiovisual ainda daria forma aos vestígios da literatura produzida pelo escritor ou mesmo pela sua figura como autor.

Podemos notar que as indagações da estudiosa se voltam a um determinado objeto: a memória, o que remonta à afirmação de Costa Lima: “a verdade é que nossa literatura sempre foi chegada ao memorialismo” (LIMA, 1991, p. 40). Tal acepção se demonstra mesmo nas propostas do texto audiovisual analisado por Cesar: para que se possa fixar a existência do outro, o escritor, recorre-se a documentos e acervos que gravem essa vida. No entanto, conforme Cesar, este memorialismo presente na obra audiovisual seria contaminado por inevitáveis recortes que marcam a criteriosa seleção daquilo que o documentário pode contar. Desse modo, haveria uma ambiguidade nessa narrativa fílmica, uma vez que o cunho memorialista estaria localizado na obra como ferramenta a assegurar seu atributo de real, mas seria ainda dependente do olhar do cineasta, que o elaboraria de modo coerente e coeso.

Na mesma página do texto supracitado, Cesar declara que os elementos do real, do documental e a carga do memorialismo são o que mascaram a inevitável estetização do realizador no documentário. De acordo com suas próprias palavras: “a manipulação do realizador é amortecida e encoberta por imagens/texto/montagem que se apresentam como reflexo objetivo da ‘realidade do autor’, verdade ‘natural’”. (CESAR, 2016, p. 55). As aspas reiteram a visão que tem sido defendida, ou seja, o documentário, por mais que haja esforço para tal, não contempla de maneira fiel e irrestrita a realidade empírica do escritor, uma vez que nem mesmo este, tendo por base os pressupostos de Arfuch, seria capaz de fazê-lo; a verdade, por sua vez, não pode ser natural, haja vista toda seleção que atravessa a narrativa em questão. O exemplo para esta visão é dado no primeiro texto de *Literatura não é documento*, no seguinte fragmento sobre o filme acerca de Euclides da Cunha, “o filme se mostra ‘sem querer’ como artifício construído, encenado, e não como verdade documental transparente que a tela transmitiria, neutra”. (CESAR, 2016, p. 39).

Ainda em “Heróis póstumos da província”, Cesar explana a importância da fotografia do autor-objeto do filme, ironizando seu pressuposto papel em relação à atribuição de um caráter verdadeiro e autêntico ao documentário: “A fotografia garante a prova documental: estamos diante de um autor, em carne e osso, em casa e no escritório, ou do rastro de documentos que preenchem seu vazio”. (CESAR, 2016, p. 59). Com esse tom, Cesar afirma que em uma narrativa audiovisual de cunho biográfico a imagem é fundamental a fim de que o texto fílmico possa ser aceito como não-ficção, conforme já vimos em Nichols. A imagem seria um dado biográfico em sua manifestação visual, por

isso sustentaria a realidade que se quer passar no documentário, também necessária para que o documentário transmita veracidade (Machado apud RODRIGUES, 2014, p. 25).

No caso dos documentários analisados por Cesar, esse aspecto ambíguo da imagem é responsável ainda por parte do fascínio que o cineasta pretende provocar e representar em sua obra. Nas palavras de Cesar, “o documentário fascina porque dá a sensação de que é a fonte do discurso verdadeiro, excluindo insensatos mediadores, fingimentos, ficções”. (CESAR, 2016, p. 70). Ou seja, o fascínio vem desse jogo de verossimilhança, dos processos estéticos que tentam sublimar no filme as eventuais marcas subjetivas.

Assim, o impasse entre ficção e realidade também se apresenta, para Cesar, em um gênero que se pressupõe constituído para a documentação da realidade. A princípio, o texto é tomado como não ficcional porque retrata alguém que de fato existiu, e não alguém que se imaginou. No entanto, no jogo de processos estéticos que visa sustentar a suposta validade do documentário como uma produção sem marcas ficcionais bem como o seu caráter verossimilhante, uma vez que a partir desse processo se dá a construção estética da realidade, o olhar do autor/produtor da película atravessa continuamente a sua obra, e, assim, provoca o deslocamento do sujeito empírico que se pretendia retratar conforme sua realidade empírica ao lugar da uma *persona*, uma figura ao redor da qual forças estéticas e intenções do autor/produtor da obra ou de seus financiadores circundam.

A importância do registro visual é abordada pela estudiosa em “Desafinar o coro”, em seu comentário sobre o filme acerca do poeta alagoano Jorge de Lima: “É como se os cineastas se sentissem fascinados, obrigados a ir lá, aos locais onde viveu o escritor e registrá-los em toda a sua muda visibilidade; como se esse registro tivesse alguma eloquência sobre o autor, revelasse algum segredo de sua obra”. (CESAR, 2016, p. 78). O comentário de Cesar remonta ao que diz Arfuch repensando a frase de Charles Pierce, “o homem é signo”: o escritor é signo. (ARFUCH, 2010, p. 211). O escritor seria o signo do documentário, dele, de certa forma, parte tudo: primeiro, ele atrai o olhar do idealizador para si, que passa então a simbolizá-lo através dos recursos audiovisuais. A visada para o objeto do documentário como signo demonstra forte influência estruturalista na crítica da estudante de mestrado, pois, como mencionado no capítulo 1, essa foi uma abordagem teórica proeminente na década de 1970 no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, e inclusive definiu métodos para outras áreas, como o ensino, pois, conforme destacado por Cesar, objetivava-se usar o documentário como ferramenta

pedagógica para acrescentar às aulas “indisfarçados truques de cinema”. (CESAR, 2016, p. 39).

Os atributos do biográfico e do autêntico no documentário, se tomado o ponto de vista de Cesar, passariam supostamente pela tentativa de distanciá-los da contaminação do artifício. No entanto, mesmo essa tentativa seria sujeita à tal interferência sugerida, haja vista que o registro fílmico documental é representado por entre névoas de acordo com Cesar:

A biografia não comparece como suplemento explicativo. O que entra é uma alusão, uma representação de gestos cotidianos que se contrapõem à tematização poética da falta, instaurando a presença de desencaixes entre o signo do vivido e a produção do literário. (CESAR, 2016, p. 71).

Assim, a biografia presente no documentário seria apenas um contorno do real, pois, como dito anteriormente, não se conta uma vida, se contam os recortes dela a partir de um certo ponto de vista.

Outra questão imbricada nas narrativas estudadas por Cesar é que, por tratarem de escritores e suas obras, elas problematizam o próprio *status* do literário, pois passam do biográfico e tentam ilustrar o literário, ou o biográfico literariamente, poeticamente com suas imagens, o que para ela nem sempre é positivo, conforme a autora declara acerca do documentário sobre o poeta pernambucano Manuel Bandeira:

Toma-se um tema ou um substantivo do texto literário e procura-se retematizá-lo na fotografia. Efeito: desmobilização do texto, sua desmetaforização e esvaziamento de uma produção de leitura. A relação redundante entre texto e fotografia passa um nível de leitura que percebe uma relação imediata entre a leitura e o real. A literatura seria uma bela maneira de repetir o real. **A literatura é sobretudo uma estetização do real.** (CESAR, 2016, p. 63, grifo nosso).

O comentário demonstra, em tom reprobativo, que uma das vias possíveis do documentário sobre escritores literários seria estetizar também a própria literatura e tratá-la somente como estetização. Desse modo, é possível pensar que diferentes “olhares estetizantes”³² cruzam a obra audiovisual: o do escritor, cuja literatura já teria em si uma estetização, e o do autor/produtor do documentário que, ao tentar transpor em imagens a literatura e a vida do escritor, objeto de seu texto fílmico, estetiza a realidade que pretendia contar em seu filme, o escritor e sua literatura já estetizada. Desse modo, nem

³²Ver a citação destacada na página 41.

o documentário nem a literatura apreendem o real, mas mimetizam-no e, a partir disso, dão forma às suas próprias realidades. E, assim, nos textos literário e audiovisual, o real seria o efeito advindo de uma construção marcada em vários aspectos pela estetização, tema proeminente nas discussões promovidas por Cesar, como já abordamos. Em síntese, a literatura e o documentário voltado a esse discurso promoveriam um deslocamento da realidade do objeto inicial, à construção ou estetização, o que, desse modo, os definiria como simulacros e não como documentos do real propriamente dito.

Em outro momento, Cesar, ao discutir a relação entre documentário e literatura, reflete sobre as maneiras com que o documentário busca estreitar esta ligação, aproveitando-se do arquivo (o real) que remonta o literário:

Fazer documentário sobre literatura poderá então implicar, por um lado, uma imitação do processo de produção do literário e, por outro, uma remontagem de fragmentos que compõem a instância do literário em circulação no mercado: biografias, críticas, imagens do autor, manuscritos, ambientes, antologias, aulas, resenhas... Pedacos do literário que o filme poderá manipular, sem entretanto assinar embaixo sua legitimidade profunda. (CESAR, 2016, p. 81).

Observa-se que, para Cesar, estabelecer uma relação mais estreita entre estes dois meios artísticos é um caminho tortuoso, que sempre levará à manipulação, seja do biográfico, do acervo, ou mesmo da linguagem. No documentário especificamente, a autora enfatiza que todas estas instâncias podem ser manipuladas, e, assim, terem sua própria legitimidade em suspenso de modo que se levante a legitimidade do texto audiovisual e da sua tentativa de marcar uma linguagem poética, a fim de que o texto possa se dar numa interseção que demonstre sua própria afinidade para com o tema proposto.

De acordo com o que observamos, nota-se que Cesar opta por defender que não há neutralidade na narrativa audiovisual, e ainda considera-a inalcançável. Além disso, a ensaísta também trata com ressalvas a ausência de “ingenuidade” em pensar que o objeto artístico seja excerto da realidade empírica, independente dos graus de “realidade” que ele contenha: “Não há registro objetivo, mas manipulação, leitura, recorte – a diferença se introduz a partir desse reconhecimento”. (CESAR, 2016, p. 69). Reconhecer a manipulação é um direcionamento de leitura ou expectativa que passa a aceitar a obra como mesclas entre momentos documentais e ficcionais, sem o extremismo do encanto de que tudo ali é verdade, nem a descrença pessimista de que ali não exista alguma verdade.

De maneira geral, nota-se que Ana Cristina Cesar nos textos discutidos aponta para o fato de que mesmo a produção que se pretende objetiva será marcada pela fuga da objetividade. O documentário é construído sobre efeitos e impressões de autenticidade e veracidade que se sustentam em recursos que remetam à existência do sujeito retratado. Observa-se que o caminho é semelhante àquele observado nos capítulos anteriores: a estetização é uma presença a deslocar, em maiores ou menores graus, gêneros tradicionalmente conhecidos como portadores de uma suposta ligação ao real para o espaço do ficcional. Por enquanto, deixemos a questão em suspenso e passemos ao aspecto seguinte que se apresenta na compilação estudada: os dilemas do sujeito retratado e do sujeito empírico, figuras que também problematizarão a interseção entre ficção e realidade no documentário.

Trânsitos da autoria: o autor/produtor do documentário

Conforme buscamos destacar previamente, os documentários comentados por Ana Cristina Cesar, em seu objeto pedagógico de falar os escritores, delineiam um percurso biográfico sobre esses sujeitos, os quais, diante do olhar do realizador da narrativa, como expomos, tornam-se objetos na criação. Desse modo, continuando a trajetória desenhada na seção anterior, devemos nos ater à consideração de que o documentário “finge” uma veracidade: o seu objeto é ainda um sujeito empírico e, para que a narrativa se mantenham sólida e fiel a seu gênero, o sujeito precisa ser retratado como tal. Além disso, há a presença de outro sujeito no documentário, seu autor/produtor, cujo olhar perpassa as escolhas do filme e ainda seleciona o texto literário a ser apresentado e elabora as amarras necessárias a sustentar a proposição de que o documentário se associaria mais ao real do que ao ficcional.

Assim, é importante elucidar que as discussões de autoria em *Literatura não é documento* se desenrolam em dois níveis, um mais explícito do que o outro, pois, são debatidas questões sobre a figura-autor que se apresentam no documentário, bem como a própria autoria do documentário que seria pautada por uma inapreensível e inalcançável objetividade.

Podemos observar, portanto, que tais reflexões de Cesar são em certa medida relacionadas às problemáticas de autoria discutidas por Barthes e Foucault, amplamente divulgados na cena intelectual da época, que inclusive fazem parte das referências

bibliográficas de *Literatura não é documento*³³, além de terem marcas nos textos de *Crítica e Tradução*³⁴ (2016) e *Correspondência Incompleta*³⁵ (1999). É válido pontuar que, apesar dos pontos de vista distintos, pois Barthes voltava-se mais ao autor literário e Foucault, ao autor do discurso, ambos os teóricos rejeitavam um posicionamento em que o autor seria uma figura suprema na qual se localizariam todas as respostas acerca de um texto. (ALVES, 2016, p. 13). Isto é, em se tratando do que Cesar discorre acerca do documentário, nota-se tais perspectivas simultaneamente em suas reflexões, que buscam desfazer o senso comum de que esse gênero fílmico se distanciaria de seu produtor a fim de que o assunto se sobressaia, enfatizando a íntima relação entre cineasta e obra, bem como reiterando a posição do cineasta como autor de um discurso audiovisual.

É importante ressaltar, todavia, que as discussões de Barthes ecoam mais em Cesar quando a ensaísta perpassa a autoria conforme apresentado no documentário, e nem tanto em relação à autoria do documentário propriamente dita, como veremos no decorrer desta seção, uma vez que Cesar não defendia a dissolução do autor/produtor de sua obra. Em Barthes, podemos observar que seu pensamento, originalmente voltado à escritura³⁶, se apresenta na dissolução autoral que a obra literária pressupõe (BARTHES, 2007, p. 57), o que poderia ser notado supostamente também no documentário pela presunção de que haveria um alheamento de seu autor/produtor. Para Cesar, isso seria apenas uma impressão, pois, como vimos, a autora defende que haveria inevitavelmente uma marca

³³Os textos são “A mensagem fotográfica” (Barthes in LIMA, 1969), “O terceiro sentido” (BARTHES, 1975) e *História da Sexualidade I: A vontade de saber* (FOUCAULT, 1977).

³⁴ Em uma de suas falas no curso de Literatura para Mulheres no Brasil, Cesar faz referência à *Fragments de um discurso amoroso* (BARTHES, 2003), ao explicar questões pertinentes ao seu livro *A teus pés*. Depois, toma emprestada a noção de “morte do autor” (BARTHES, 2004), afirmando que “em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura” (CESAR, 2016, p. 303). Quanto a Foucault, no ensaio “Notas sobre a decomposição n’*Os Lusíadas*”, de 1973, integra as referências a obra *Les Mots et les choses* (FOUCAULT, 1966).

³⁵ Em uma das cartas dirigidas à Heloísa Buarque de Hollanda, em 24 de outubro de 1979, Cesar diz que tentará enviar à amiga o texto “What is an author?”. (CESAR, 1999, s/p). Em outra missiva, Cesar pergunta à Hollanda se ela havia recebido o texto e se havia gostado. (Ibidem).

³⁶O conceito de escritura surge em meados do século XX, e é trabalhado por Jacques Lacan, Jacques Derrida e Roland Barthes. De acordo com Elaine Cintra (2005, p. 99), em Barthes, a escritura passa a ser discutida em *O grau zero da escritura* (1953) como uma realidade formal e independente entre a fala e o estilo, sendo o estilo a metáfora e o segredo na linguagem, e a fala o deslocamento proporcionado pelas palavras em uso. (Ibidem). Posteriormente, tal conceito adquire mobilidade e passa a ser tratado como um objeto não autoritário entre o indizível e o interdito, conforme se observa em “A morte do autor”, texto de Barthes, no qual se afirma: “A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. (BARTHES, 2004, p. 57). A escritura depende ainda do olhar do outro, o leitor, uma vez que, segundo Ilse Vivian, ela surge da “inscrição do texto no leitor e do leitor no texto” (VIVIAN, 2015, p. 25). Assim, é diante da escritura que o autor, conforme o pensamento barthesiano, se apagaria de seu texto para dar lugar à expansão proporcionada pelo leitor.

da subjetividade deste criador no material produzido, ainda que se desejasse transmitir objetividade e neutralidade (CESAR, 2016, p. 28).

Quanto a Foucault, seu debate sobre autoria indica que o discurso “deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa certa cultura, receber um certo estatuto” (FOUCAULT, 2011, p. 59), ao passo em que, sem ela, o discurso seria passageiro e cotidiano. Diante disso, apreende-se que a inclinação de Cesar a tal pensamento foucaultiano se dá em favor do não apagamento do autor/produtor do documentário, uma vez que seu nome se constitui como uma força em sua obra. Por outro lado, esse eco reverbera também através dos questionamentos de Cesar acerca da validade da pressuposta neutralidade atribuída ao discurso audiovisual produzido pelo cineasta, uma vez que sua perspectiva é de que “literatura é leitura”. (CESAR, 2016, p. 81).

Podemos notar que, para tratar do cineasta como uma figura presente em sua obra, Cesar demarca e desfaz seu lugar de autor/produtor, e, com isso, recorre ora aos pensamentos de Barthes, ora aos de Foucault como pontos de partida para desconstruir sentidos comuns como, por exemplo, uma suposta distância entre o cineasta e a obra documental, ou para refletir o que sustentaria a validade do discurso do documentário que, como visto, costuma ser tratado como não ficção. Ademais, ao trazer à discussão as inúmeras formas através das quais o autor/produtor da obra se faz presente em seu documentário, do qual ele busca frequentemente se distanciar, Cesar aponta à obliquidade na questão da autoria desse gênero fílmico e observa que a validade atribuída ao documentário deriva ainda do fato da tendência em tomar esse tipo de narrativa audiovisual como um discurso verdadeiro, neutro e autêntico, uma vez que retrata uma figura respeitada, existente na realidade empírica.

Embora, a princípio, interesse ao autor/produtor do documentário o seu distanciamento, para que o objeto da narrativa empreendida emergja com sua força e presença, de modo a sustentar a aparente objetividade do documentário e seu caráter bruto, sem “manipulações”, como já discutimos, o autor/produtor aparece. De acordo com Cesar, seria errôneo acreditar que tal distanciamento pudesse ser verdadeiramente efetivo, o que a coloca em direção ao pensamento de Foucault, para quem “o texto sempre contém em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor” (FOUCAULT, 2011, p. 98). Diante disso, denota-se que, para Cesar, o autor/produtor, uma vez que não desaparece completamente de sua obra, pode ser percebido como uma figura que se revela através das construções discursivas impressas na narrativa que elabora. O autor/produtor

do documentário, como se vê a seguir a partir dos comentários de alguns cineastas dos filmes estudados por Cesar, não escapa de deixar alguns rastros de si em sua obra.

Ao fim de *Literatura não é documento*, Cesar recorre a entrevistas com os realizadores de alguns dos documentários estudados, reunidos na seção “Sete depoimentos”. Uma delas, a entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda, realizadora de documentários sobre Joaquim Cardozo e Raul Bopp, merece destaque, pois, em consonância aos pontos defendidos por Cesar, a antropóloga declara:

Você finge que não está se registrando quando você faz filme *comme il faut*. Você finge que está voltado para aquele objeto, para explicar aquele objeto. É mentira, porque ao fazer isso você está se registrando ainda mais do que no outro tipo de filme. Quando você se isenta e pensa que está fazendo um filme sobre um escritor, acaba registrando bandeiras de uma visão cultural. (CESAR, 2016, p. 92).

Para Hollanda, por mais que o produtor do documentário desejasse neutralidade, ele não a alcançaria, e, por isso, finge. Enquanto o cineasta pensa fingir e se alhear, na verdade, ele continua presente, a se registrar na obra e a explicá-la. Sua fala aborda ainda a questão ideológica da produção dos documentários, se estes recebem incentivos do governo, reafirmarão os valores desejados. Os documentários independentes, por sua vez, delinearão a visão cultural de seu realizador sem que se tente se encaixar nos moldes alheios. Em ambos os casos, o filme documentário seria consideravelmente marcado pela relação entre realizador e objeto, com a diferença de que, no segundo caso, o olhar do cineasta estaria mais acentuado.

Outros depoimentos também apontam a essa ausência de neutralidade da posição do cineasta, demonstrando ainda a consciência dos cineastas em relação aos seus lugares de autores/produtores de documentário. Ana Carolina, realizadora do documentário *Lobato* (1971), atenta a uma questão: “Se você é um realizador, você é que está fazendo, portanto, é você que está falando”. (In: CESAR, 2016, p. 100). Por sua vez, João Carlos Horta, diretor de *O grande circo místico* (1977), sobre Jorge de Lima, filme produzido pela Embrafilme e, inclusive, premiado, afirma: “O filme tem muito a ver comigo, foi tão importante para mim como eu para ele. E isso pinta no filme. E tem outra coisa: eu me neguei e evitei e não quis nunca ler críticas sobre o Jorge de Lima. Eu realmente escolhi os textos que eu gostava nele”. (In: CESAR, 2016, p. 104). Portanto, esses dois últimos fragmentos, reiteram a posição defendida por Cesar: voz, escolhas e afetividade do cineasta são forças presentes no documentário, e o suposto apagamento do autor e a

extrema objetividade e distanciamento seriam mitos, o que se mostra conflitante em relação, por exemplo, às perspectivas adotadas por Barthes.

Os desdobramentos da autoria no sujeito-objeto do documentário

Tratemos agora mais especificamente do autor retratado nos documentários estudados pela teórica Cesar e de como em tais textos a autora rediscute algumas questões sobre autoria literária. Em primeiro lugar, como dito, no filme documentário tal qual estudado por Cesar, o sujeito empírico, a pessoa do escritor, é duplamente deslocado desse seu lugar para se tornar objeto de uma narrativa e por estar sob o olhar de outrem e de suas intenções. Essa é mais uma face da relação entre ficção e realidade, pois cabe lembrar que o sujeito retratado localiza-se no primeiro campo e o sujeito empírico no segundo – o que demonstra uma vez mais como ficção e realidade podem se misturar em uma obra artística, transitando uma naquilo que se supunha ser o espaço da outra.

Ademais, outras sinuosas relações se delineiam ao redor do sujeito do escritor, considerando que as narrativas audiovisuais que Cesar toma como *corpora* de sua pesquisa tratam do gênero biográfico, e a perspectiva escolhida refere-se à literatura produzida pelos escritores, o que inevitavelmente adentra na discussão sobre as problemáticas de autor, sujeito empírico, sujeito retratado na tela e *persona*. Os documentários, por lidarem com a tentativa de transpor a obra do escritor no plano audiovisual, tratariam as categorias de autor, sujeito empírico e *persona* como objetos se não iguais, em muito semelhantes. A respeito disso, vale trazer o que a ensaísta elabora acerca de determinado momento do documentário *O poeta do castelo* (1959), sobre o pernambucano Manuel Bandeira:

Leia-se ‘Belo belo’, ‘Testamento’ e ‘Vou-me embora pra Pasárgada’, ali sobre as imagens ensaiadas pelo **ator** Bandeira a representar um personagem solitário mas não depressivo; o que se configura são as margens de uma leitura que insiste em certos signos: o não ter, a falta, o obstáculo, o jogo da falta e do desejo, a consciência de inacessibilidade, sem que esses signos precisem ser ‘ensinados’ a um branco espectador. Um certo Bandeira: uma certa repreensão de certa marca de sua poesia. (CESAR, 2016, p. 71, grifo nosso).

Como podemos observar, o fragmento coaduna com o que a ensaísta expressa sobre alguns dos pontos que defende em sua pesquisa: “literatura é leitura, é sempre transformação de outros textos [...]; desencaixar o mundo organizado do documentário”

(CESAR, 2016, p. 81). Dentro dessa concepção, observa-se primariamente no trecho acima que as cenas são leituras de literatura, leituras de seu realizador que, na tela, tornam-se públicas e ganham autoridade diante de seus espectadores. Todavia, considerando que a cena conta ainda com um “ator Bandeira a representar um personagem solitário mas não depressivo” enquanto os versos dos poemas mencionados por Cesar se sobrepõem, revelam como o documentário polemiza o conceito de autoria, ao propor a associação entre as figuras do autor Bandeira e do encenado sujeito empírico Bandeira.

Considerando as notas de Cesar acerca do documentário acima mencionado, observa-se que seus produtores tematizam autoria e demonstram aquilo que Barthes uma vez advertiu de maneira reprobativa: “a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 2004, p. 58). Diante da ausência de Bandeira a falar de si, vigora a possibilidade de trazer um ator a interpretá-lo, a representar o personagem que os versos do poeta dão voz. Nesse caso, a explicação de seu verso se dá através desta atuação, como se Bandeira-ator reiterasse que seus versos são confidências de um sujeito “solitário mas não depressivo”. (CESAR, 2016, p. 71).

A discussão promovida por Cesar remete ainda a Foucault, cujo ponto central de seu debate sobre autoria seria a interpretação do autor como uma figura detentora de autoridade sobre certo discurso por ela produzido. (FOUCAULT, 2011, p. 59). Embora, como temos apresentado, Cesar busque desfazer as amarras internas que sustentam o documentário como uma produção fiel acerca de fragmentos da vida e obra do escritor retratado, Cesar, já no início de *Literatura não é documento* (1980), atenta ao porquê de se recorrer ao autor para explanar a literatura do mesmo. Por isso, é importante retomarmos um excerto de “Cromos do país”, no qual a ensaísta explica a possível razão por trás dessa atitude dos produtores dos filmes: “um texto é antes de tudo um nome, origem e explicação das suas significações, centro de sua coerência, chave controladora das suas inquietações”. (CESAR, 2016, p. 29). Assim, denota-se que, para abordar os desdobramentos da questão autoral no documentário, a ensaísta faz ecoar tanto a leitura de Barthes, como a de Foucault.

Se Cesar constrói uma argumentação a nos lembrar de que seria ingênuo tomarmos tudo como verdade, podemos aplicá-la à cena por ela comentada acima: podemos aceitar esse “ator” Bandeira “solitário, mas não depressivo” como chave para a leitura dos poemas de Bandeira? O século XX explica-nos que há mais coisas entre o

sujeito do poema e o poeta do que se imagina, a começar pela cisão entre os dois: o sujeito lírico³⁷ poderia ser, sim, “solitário, mas não depressivo”, mas, e quanto a Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho, que o documentário supostamente representa?

Devido a essa construção que associa o verso à figura do poeta, aparenta-se que, de acordo com Cesar, “a reelaboração cinematográfica de uma leitura de Bandeira não reflete o próprio Bandeira” (CESAR, 2016, p. 71). O filme trabalha com literatura e atravessa o biográfico, sem necessariamente buscar desmitificar o sujeito escritor. Ao contrário, o documentário parece reificar a perspectiva de que os versos pudessem ser confissões sinceras daquele que os escrevem. Ao desmontar essa leitura, Cesar nos faz lembrar ainda que o sujeito lírico, por mais que pareça referencial ao poeta, não seria mais o sujeito empírico, uma vez que a autoria de uma escrita o transformou e inseriu outra figura.

A partir do comentário de Cesar acerca do documentário *O poeta no Castelo*, podemos observar que os produtores do filme dialogam também com o constructo do autor conforme discutido por Foucault, para o desenvolvimento do Manuel Bandeira-personagem.

O nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor [...] indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT, 2011, p. 59).

Percebe-se, desse modo, que evocar o autor-Bandeira e seus versos reitera o propósito de explicar o texto literário produzido através da figura do autor, o que se inclina ao posicionamento de leitura que Barthes buscara desfazer, já comentado anteriormente. O nome do autor, impresso na capa do livro, atestando que tais escritos têm um ponto de partida ao qual se pode rastrear, demarcaria ainda a diferença daqueles discursos, por isso, remetem a um autor. Entretanto, o nome do autor, para Barthes e

³⁷Isto aponta à fragilidade teórica do conceito de sujeito lírico, pois se trata de um conceito relativamente recente, advindo do início do século XX. De acordo com Dominique Combe, “a distinção entre um sujeito ‘lírico’ e um sujeito ‘empírico’ (ou ‘real’) deve ser compreendida no seio do debate filosófico sobre os temas centrais do Romantismo [...]”. (COMBE, 2010, p. 116). Até o Romantismo, sujeito lírico e sujeito empírico/civil eram tidos como um só.

Foucault, não abarca o universo da pessoa que assina, não o compreende nem o transmite³⁸.

Retomemos, portanto, uma já citada fala de Cesar que dialoga diretamente com a questão comentada, entretanto, direcionada ao campo cinematográfico: “‘Autor não imprime no negativo’. No máximo, o que imprime é a cara do autor, as capas de seus livros, os lugares que percorreu, e que ao serem impressos já se integram num circuito que monumentaliza o autor literário”. (CESAR, 2016, p. 55). Isto é, voltando à questão da construção dessa figura do escritor no documentário, percebe-se que fotografia de autor, capa e orelha de livros, não contemplam a pessoa do autor, o que reverbera no cinema, que recorre a outros materiais como fotografias e vídeos dos acervos pessoais, documentos e até depoimentos.

Os objetos acima mencionados podem transparecer um pouco do escritor, mas não a sua complexidade como sujeito empírico. Desse modo, no documentário, é responsabilidade de seu realizador construir uma visão, uma figura sobre o escritor e, para tanto, é possível recorrer ao autor tal qual a figura que Barthes desconstruía, e que se pensara poder explicar a obra (BARTHES, 2004, p. 58), como se ela pudesse conter algo mais do escritor para que assim se erga o cunho biográfico, autêntico e verídico do texto audiovisual. Desse modo, Cesar demonstra que, por vezes, para falar da literatura produzida por um escritor, o documentário apresenta uma associação entre o constructo do autor e o sujeito civil, empírico, leitura essa que Cesar busca desconstruir. Ademais, a ensaísta destaca que o cunho biográfico tampouco se dá por completo, enfatizando que, nas narrativas audiovisuais por ela estudadas, não há uma biografia, mas alusões biográficas.

Também partindo do documentário sobre Bandeira já referido, Cesar pontua: “a biografia não aparece como suplemento explicativo. O que entra é uma alusão, uma representação de gestos cotidianos [...]”. (CESAR, 2016, p. 71). A alusão, todavia, é também de pouca inocência. Lembremo-nos de que, como já dito, fica a cargo do realizador a “construção, invenção do objeto”. (CESAR, 2016, p. 55). No caso, a invenção também se dá no modo com que se busca retratar o escritor. Desse modo, o cineasta passa

³⁸Essa tensão entre nome de autor e sua inscrição na obra é discutida também por Lejeune, para o qual haveria um pacto autobiográfico selado pelo leitor e no nome próprio inscrito na capa de um livro, pois no nome grafado “se resume toda a existência do que chamamos de **autor**: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito”. (LEJEUNE, 2008, p. 23, grifo do autor). Diante disso, “é certo que o leitor não irá verificar e é possível que não saiba quem é aquela pessoa. Mas sua existência não será posta em dúvida [...]”. (Ibidem).

a elaborar ficcionalmente um perfil biográfico que tenta abarcar um pouco da realidade de seu objeto (o sujeito escritor). Mais uma vez, diluição, perda da inocência: o perfil é construído a partir do “olhar estetizante” e da leitura do cineasta, que pode elaborá-lo a partir da relação, por vezes, afetiva que o autor/produtor tem para com o escritor e sua obra, bem como a própria intenção do documentário em retratar alguns valores, a exemplo das obras patrocinadas pelo INCE, que almejavam a aula cinematográfica.

Voltemo-nos ao que Cesar diz a respeito do documentário *Lima Barreto* (1970), de David Neves e Júlio Bressane, brevemente comentado na seção anterior:

A iconografia familiar, a cronologia, as imagens de localização geográfica, as capas de livros, os manuscritos autênticos, o enquadramento do túmulo são manipulados para enfatizar menos o escritor Lima Barreto do que a figura do oprimido e marginal, louco e perseguido. (CESAR, 2016, p. 64).

Para a elaboração do Lima Barreto do documentário, recorre-se aos elementos que o marquem como autor literário, e também às imagens familiares e alguns dados biográficos para que seja enfatizada a trajetória difícil do escritor. Desse modo, observa-se que a intenção é mais a apresentação de algumas verdades biográficas sobre o escritor do que o delineamento de seu lugar como autor ou o ensino de sua literatura, haja vista que o documentário, em sua “fúria solidária a Lima Barreto” (CESAR, 2016, p. 64), procura mostrar o que poderia ser omitido a respeito do autor retratado e assim conduz seu receptor a entender a vida do escritor a partir do viés politizado que marca o filme.

A “construção” comentada por Cesar remete ao que Souza (2008), estudiosa da biografia e autobiografia na literatura, no artigo “A biografia, um bem de arquivo”, trata acerca da elaboração do perfil biográfico de um escritor. Conforme a Souza destaca, o perfil deve ser bem desenvolvido e contemplar o que mais caracteriza o sujeito representado, a escrita, mas não apenas isso, pois:

A elaboração de perfis biográficos deve contemplar não só o que se refere à obra publicada do autor, mas também os objetos pessoais, imprescindíveis para a recomposição de ambientes de trabalho, de hábitos cotidianos e processos particulares de escrita. (SOUZA, 2008, p. 123).

Nos documentários, esse perfil se dá de modo imagético, através da fotografia, uma garantia documental. Os elementos listados por Souza podem ser percebidos no seguinte comentário de Cesar, em fragmento retirado de “Heróis póstumos da província”:

Érico passeia num campo de trigo. Caminha com a mulher pelas ruas de Porto Alegre. Reúne-se com a família e brinca com os netos. Felicidade conjugal. Intimidade familiar. Inspiração artística sob forma de inspiração de ar. O grande escritor também é humano, é gente como a gente. (CESAR, 2016, p. 60).

Percebe-se no fragmento acima que a elaboração do perfil biográfico de Érico Veríssimo no documentário *Um contador de histórias*, de Fernando Sabino e David Neves (1974), é marcada por uma intenção: retratar o sujeito como uma pessoa comum. Busca-se demonstrar não a grandeza de seus feitos, mas o seu cotidiano na verdade, a sua realidade de pessoa comum. E ainda pretende-se estabelecer um diálogo entre o seu fazer artístico e tal cena: não basta mostrar o cotidiano, é importante sugerir como este pode inspirar o escritor.

Ao ressaltar que o perfil do autor retratado no documentário é construído através de imagens e textos, Cesar reitera, dando prosseguimento ao trecho sobre o filme acerca de Veríssimo, a importância da primeira, pois através dela, “o espectador pode comprovar e privar da intimidade do escritor famoso. A fotografia é o meio mágico de comprovação e penetração, e o texto é o parasita que enxerta uma moral nessa prova viva”. (CESAR, 2016, p. 60). A imagem, além de configurar-se como um meio para a satisfação de curiosidades voyeurísticas do público, é também marca da curiosidade do realizador do documentário. Interessa a intimidade do sujeito empírico, mas devido ao deslocamento provocado pela obra audiovisual, a tela não poderá mostrar o mais particular desse sujeito: quando retratada na tela, a mesma será aquela da *persona* construída a partir do olhar do idealizador do documentário. Recordemo-nos, pois, que, de acordo com Cesar, a narrativa audiovisual trata do movimento que o cineasta faz em direção ao seu objeto e, tomando por base o seu ponto de vista, seríamos ingênuos se acreditássemos que as imagens da obra realmente contassem a vida do escritor retratado com objetividade, sem estetização, sem artifícios.

A transposição da intimidade como artifício da construção do sujeito retratado é reiterada ainda mais objetivamente no decorrer do texto: “O documentário fixa momentos informais do autor que, bem selecionados, reforçam a imagem da personalidade simpática e próxima de nós”. (CESAR, 2016, p. 61). Em síntese, isto indica o modo com que é possível construir o perfil de um sujeito a partir de fragmentos de sua própria realidade, visando atender a certos objetivos como reiterar que uma pessoa simpática e comum, como no exemplo citado pela ensaísta. (CESAR, 2016, p. 61).

Por outro lado, ainda é possível perceber a partir da fala de Cesar exposta acima o modo com que os elementos biográficos podem ser deslocados para uma esfera ficcional, uma vez que falar e representar o outro, como ocorre nos documentários sobre escritores, pressupõe a elaboração de uma personagem, da qual adotaremos certos vieses e excluiremos outros. Desse modo, de acordo com Cesar no tocante aos documentários por ela estudados, é observável que “falar de um determinado autor é passar certos conteúdos, veicular uma luta, é dirigir um aprendizado político, ou conquistar narcisisticamente uma plateia ‘já conscientizada’”. (CESAR, 2016, p. 64) Em outras palavras, esse discurso sobre autores é deslocado da neutralidade, uma vez que ele derivaria do olhar de seu realizador ou dos objetivos daqueles que comandariam a divulgação da produção cultural, como brevemente elucidado na seção anterior. Desse modo, evidencia-se o dilema em documentar um autor, pois, se ele é por si só um constructo, uma *persona*, tomá-lo como assunto poderia delinear ainda uma nova *persona*, que adquire forma diante do olhar e dos objetivos alheios.

Além disso, deve-se considerar que ao mesmo tempo em que a *persona* retratada no documentário é uma construção dualística a partir de um fragmento da realidade do sujeito empírico e de suas difusas marcas de autoria, ela é também um suporte à escorregadia e inalcançável verdade documental da narrativa audiovisual. Nisto, cabe mais uma vez trazer à discussão a acepção de Costa Lima acerca da *persona*, que para ele seria inerente à condição humana e à vida em sociedade, significando assim, que ela não se resumiria ao espaço artístico ou a uma atitude consciente do sujeito. (LIMA, 1991, p. 45). Todavia, também para esse autor, a *persona* estaria em contínuo deslocamento, uma vez que “o ficcional desvia-se da *persona* de seu próprio agente, seu autor [...]”. (LIMA, 1991, p. 45). Assim, se correlacionarmos essa discussão com o documentário, podemos considerar então que a *persona* retratada (o autor-personagem do documentário) pudesse ser ainda uma *persona* desenvolvida a partir daquela involuntariamente elaborada pelo escritor como sujeito empírico.

Diante disso, observa-se também como o deslizamento proporcionado pela construção do documentário ao transformar inevitavelmente a *persona* do sujeito (o autor) em *persona* na narrativa audiovisual remete à ideia de simulacro, tema previamente discutido. Nesse sentido, haveria no filme uma *persona* difundida na película, por sua vez motivada pela *persona* de sua figura de escritor, relacionada ainda à *persona* do sujeito empírico escritor. Assim, a partir de tais desdobramentos do pensamento crítico de Cesar acerca das ambiguidades do documentário, percebe-se que essa narrativa fílmica, além de

ser uma estetização da realidade e de uma *persona*, fragilizaria também a ideia de que o real exista de fato. A propósito desses direcionamentos, percebe-se claramente um sutil deslocamento de Cesar do estruturalismo para o pós-estruturalismo.

Como pudemos notar nas observações de Cesar, para essa autora, o que sustentaria a credibilidade do sujeito retratado seria o documento, por sua vez, um recorte do biográfico. No entanto, a credibilidade, conforme o tom irônico de Cesar, seria um efeito de aparência alicerçado pelo documento biográfico.

Quando se pode recorrer à figura do sujeito empírico para a construção da *persona* retratada no documentário, a relação entre ficcional e documental se estreita ainda mais. Mas, e quanto ao escritor morto, sujeito empírico ao qual não se pode recorrer no processo de sua construção? De acordo com Cesar, sua ausência pode ser um obstáculo à realidade que se busca apresentar, mas há estratégias para que se atrase a já inevitável perda de realidade. Diz ela:

Os filmes sobre escritor morto têm de enfrentar o problema dessa “ausência” (se se acreditar que a realidade do autor é a sua visibilidade), e se voltam mais facilmente para os documentos, as fotos fixas, as imagens localizantes, e fundamentalmente para a voz de narrador bem respirante que pretende suprir a ausência com sua exposição – seja informativa, laudatória, politizada ou comovente. (CESAR, 2016, p. 66).

Desse modo, constrói-se a figura a partir de certas imagens que busquem contar a narrativa da realidade daquele sujeito. A ensaísta também menciona a figura de um narrador, esta voz que, para ela, “reautentica a figura do autor (já autenticada socialmente) e revalida a verdade do filme (já validada pelo processo do documental)”. (CESAR, 2016, p. 56). Vejamos: o narrador, por ser voz, é um dos elementos que conferem presença à ausência do sujeito, e é ainda ferramenta para a sustentação de que é documentário é real, bem como reitera a importância de falar sobre esse sujeito.

O narrador, no entanto, não é a única voz que sustenta a verdade do filme e trata do sujeito escritor. Como listado por Cesar,

[...] o depoimento autorizado, quer testemunhe contato pessoal, elogie sinceramente o amigo, quer opine analiticamente, funciona como confirmação da importância do autor, da sua validade cultural, da sua circulação como personalidade, e como avalizador da própria verdade do filme, que dessa forma se autoconsagra objeto cultural reconhecido. (CESAR, 2016, p. 58).

Assim, observa-se como determinadas vozes reiteram os objetivos do documentário e a construção da figura do autor-objeto, estando ela morta ou viva. Como explica Arfuch, entrevistas e, por associação, depoimentos, proporcionam “a ilusão do pertencimento, a imediaticidade do sujeito em sua **corporeidade**, mesmo na distância da palavra gráfica, a vibração de uma réplica marcada pela afetividade [...], o acesso à vivência mesmo quando não se fala da vida”. (ARFUCH, 2010, p. 154, grifo da autora). O que a fala de Cesar discute ainda é que essa ilusão se dá também no comentário sobre a obra do sujeito retratado. Entretanto o comentário analítico e intelectual está circunscrito na função pedagógica do documentário, e não tanto na curiosidade sobre o escritor. Apesar disso, permanece a construção de uma *persona* (a do autor literário), praticamente desvinculada de sua intimidade, caso se privilegie a função pedagógica.

A estetização da *persona* pode ir mais além, caso o escritor passe a ser um personagem a partir da interpretação de um ator. Conforme Cesar, tomando como exemplo o já citado filme sobre Manuel Bandeira, de Joaquim Pedro de Andrade, “cinematograficamente, constrói-se um personagem, pela representação do ator Bandeira e pela narração através de uma câmera que busca identificar-se ao olhar de seu personagem”. (CESAR, 2016, p. 71). Considerando o que temos apontado até aqui, já haveria uma *persona* desde o princípio da elaboração da obra fílmica (o escritor Bandeira), mas, como vimos, surge outra, a *persona* que seria aquela que o autor/produtor do documentário enxerga no escritor e retrata no cinema.

Desse modo, *O Poeta no Castelo* exemplifica como a questão da *persona* pode ser ainda mais oblíqua. Uma vez que Bandeira passa a ser uma personagem no filme, percebe-se que dois vieses participam da elaboração de sua *persona* no documentário, pois ela surge a partir do olhar do autor/produtor da obra audiovisual e se desdobra através da interpretação do ator Bandeira.

Como vimos, para Cesar, a elaboração estética permeia todo o universo do documentário, que passa a cruzar continuamente a linha que, em tese, separaria ficção e realidade. O lugar do sujeito empírico nessa narrativa audiovisual é, portanto, um ponto de criação: a partir do olhar do cineasta da obra fílmica e de sua intenção, a realidade dessa figura é constantemente deslocada de sua posição iniciante diante desse encontro com o olhar do cineasta e a própria tentativa de ser representada numa tela. Por vezes, como vimos, há estetizações sobre estetizações, principalmente quando o documentário busca retratar a própria estetização literária. De fato, essas sobreposições de estetização constituiriam, na visão da autora, a realidade do documentário, que, embora distinta da

realidade do sujeito empírico escritor, está pautada por um desejo impossível de transmitir os fatos empíricos objetivamente e por completo. Assim, desacredita-se ou faz desacreditar que a obra audiovisual é uma estetização, em vez de um suposto recorte do real.

Observemos o comentário de Boaventura (2005) em sua dissertação *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos do Rio*, que consolida bem a discussão:

Se o texto se intitula *Literatura não é documento*, por aproximação poderíamos denominá-lo também por documentário não é documento. Isso porque um dos destaques do texto é o liame que constrói entre a literatura e o cinema, que têm em comum, segundo ela, a criação artística, a ligação com a polissemia, a imaginação e a subjetividade. (BOAVENTURA, 2005, p. 34).

O que literatura e cinema teriam em comum é o que provoca os eventuais distanciamentos na busca de contar a realidade, pois ambos partem de olhares e recortes em relação à mesma. Mas, como destacamos, o percurso de *Literatura não é documento* não trata apenas de literatura e cinema, mas também de posicionamentos de leituras sobre o universo desta relação. E, nesse sentido, o documentário sequer se constitui necessariamente um documento sobre a figura do escritor, por mais que se queira como tal, mas é a manifestação de um olhar. O sujeito retratado é desviado de seu empirismo quando motiva uma criação, é imaginado, e outra pessoa tenta agarrar e transmitir os rastros de sua subjetividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o que buscamos destacar já no primeiro capítulo, em momento algum a postura teórica de Cesar é ortodoxa. Ao contrário, a ensaísta não se fecha às propostas que lança, pois não haveria algo de bom ou mal quando a linguagem nos oferece infinitas possibilidades de trabalho. Inclusive, também no referido capítulo pudemos observar uma engajada e consciente crítica literária que não se esquece que ideologia e história estão em todas as produções discursivas. Além disso, vimos o modo através do qual a crítica Cesar se relaciona com as teorias e ideias de sua época, apresentando um posicionamento cauteloso o qual aponta para a importância de não tratar teorias como âncoras ao pensamento, mas como pontos de partida a certas reflexões.

Do segundo capítulo em diante, pudemos adentrar mais consistentemente no tema ficção e realidade, que se constitui na linha condutora de nosso estudo, a partir não somente de suas leituras críticas sobre os poetas que lhe eram contemporâneos, como também de suas reflexões teóricas e do estilo que Cesar assume nessa atividade. Em seus textos, a problemática de ficção e realidade não seria somente objeto de discussão, porém, mais do que isso, essa seria a linha tênue presente em seu discurso crítico. Novamente, pudemos vislumbrar um olhar não excludente ou ortodoxo, dessa vez em relação aos gêneros textuais discutidos, a poesia e o ensaio. A partir das indagações de Cesar, apreende-se que na literatura nada mente, mas finge e a partir desse fingimento se constituem novas realidades e verdades.

A propósito dos deslizos entre os gêneros discursivos, observamos também como a poesia, o diário e a carta podem ser entrelugares nos quais o trabalho estético e certo tom de intimidade coexistem e se misturam, marcando-se simultaneamente no contínuo deslocamento das palavras, transformando-se, enfim, em semelhantes de impossível distinção – como uma pintura impressionista às avessas: de longe, aparente separação; de perto, uma mistura de impossível diferenciação. Assim, embora Cesar defenda a “construção”, seria um deslize relegar o texto poético como apenas ficção, apenas realidade. Lembremo-nos das palavras de Cesar, “quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa”. (CESAR, 2016, p. 312). Essa pressuposta construção ou, melhor, estetização, já se constituiria no espaço cinza, marcado pela inevitável distância entre linguagem e realidade, mas passível de ter ainda as suas verdades.

Por fim, podemos apresentar como Cesar demonstra em *Literatura não é documento* (1980) que também a produção de documentários fílmicos é atravessada por leituras e olhares, sujeitos e produções, sujeitos autores e produções sobre o literário, propondo uma leitura que desfaz ingenuidades: o autor é algo a provocar confusões; ficção e realidade têm um pouco de cada uma dentro de si – e se misturam; a objetividade tem muito da subjetividade, mesmo que a segunda seja negada ou apagada; tudo tem ainda uma marca de estetização. Eis a proposta de leitura que se evidencia em *Literatura não é documento*: enxergar que não há exatamente nem ficção nem realidade na literatura ou no documentário, mas processos de estetização que misturam esses dois temas e confundem seus supostos limites, sendo ainda esses processos, não chaves para uma única leitura certa, mas chaves de uma certa leitura.

No decorrer do trabalho, de maneira abrangente, foi possível notar também que, apesar da formação sólida dentro das teorias estruturalistas, uma inclinação de Ana Cristina Cesar às concepções pós-estruturalistas. No entanto, é preciso ter cautela antes de tomar a ensaísta por estruturalista ou pós-estruturalista, pois, como aponta Ítalo Moriconi, “ela foi sempre cética quanto a uma leitura vanguardista dos princípios estruturalistas e pós-estruturalistas da prática da escrita como prática *de texto e no texto*”. (MORICONI, 2016, s/p, grifos do autor). Apesar do ceticismo comentado por Moriconi, é possível identificar tais inclinações teóricas, porém, em constante oscilação e acompanhadas de outros vieses, como o sociológico. Tudo isso demonstra, como discutido, que Cesar estava longe de ser refém de teorias.

Conforme debatido, os pontos que demonstram o contato entre Cesar, estruturalismo e pós-estruturalismo são principalmente os tocantes à verdade e a ficção. Podemos perceber que, para ela, não é que a verdade da realidade não exista no texto, mas que exista a verdade da realidade do texto, também contaminada e deformada pelas naturezas do discurso. Além disso, se tomado por base o viés pós-estruturalista, é possível notar que as atitudes de Cesar em comunicar e brincar com a intangibilidade da verdade podem ser encaradas como manifestações que remetem às interpretações do simulacro que o pós-estruturalismo propôs. No entanto, em meio a ecos teóricos, Cesar ainda deixa um ponto de partida à reflexão, o tema da estetização. Diante dessa proposição, é possível enxergar as falhas das barreiras que supostamente separariam realidade e ficção, verdade e máscara, objetividade e subjetividade; e apreender o caráter maleável, disperso e sempre em busca de completudes inalcançáveis de dicotomias pré-estabelecidas.

De modo a firmar as questões de ficção e realidade, e verdade e máscara, como fundamentos desta dissertação, conforme discutidos por Cesar, visamos destacar primeiramente seu lugar na cena de crítica literária do Rio de Janeiro, seus posicionamentos teóricos, além de certas questões relativas ao contexto em que a autora estava inserida. Após a apresentação dos pontos relacionados à atividade cultural e intelectual carioca dos anos 70, a produção crítica da autora acerca de seus contemporâneos, bem como os temas sobressalentes em suas reflexões, nos voltamos a um propósito metacrítico ao observamos como seus escritos se relacionam com o tema de ficção e realidade, e como demonstram nuances da problemática de verdade e máscara. Em seguida, sem mudarmos os direcionamentos temáticos, discutimos as proposições de Cesar acerca dos gêneros autobiográficos e observamos também o viés da estetização nessas reflexões, que se denota profundamente em nosso último capítulo, no qual adentramos as ambiguidades dessa estetização no documentário e na literatura. Tudo isto foi disposto de modo a estabelecermos de maneira clara a presença das problemáticas envolvendo ficção e realidade nos textos críticos de Cesar.

Por fim, é importante lembrar que tivemos como objetivo reiterar a importância de se analisar a crítica dessa autora, uma vez que, por si só, ela já demonstra seu valor diante de atuais discussões acerca de literatura. Por outro lado, se associada aos escritos poéticos de Cesar, nota-se ainda outro potencial de sua crítica, que poderá elucidar alguns aspectos de sua obra literária já consolidada. Assim, podemos dizer que buscamos localizar nosso trabalho nos espaços de intersecção, procurando rever questões outrora lançadas por Ana Cristina Cesar, como a “literatura como estetização do real” (CESAR, 2016, p. 63) e “a mentira de documento e a verdade da ficção” (CESAR, 2016, p. 81).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 15-45.

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ALVES, Marco Antônio. O autor em questão em Barthes e Foucault. **Thaumazein**, Santa Maria, ano VII, v. 9, n. 17, p. 3-14, 2016.

ALVES, Maria Lúcia Barbosa. **Ana Cristina Cesar**: um corpo de crítica. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 37-69.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. Antibiografias? Novas experiências nos limites. Trad. Dênia Silveira. In: SOUZA, Eneida et al. (Orgs.). **O futuro do presente**: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-27.

AZEVEDO, Cláudia Chalita. Eu só posso falar sobre “mim mesmo”. **Outra travessia**, Florianópolis, v. 14, 2012, p. 157-171.

BARCELLOS, Sérgio. Aproximações: Teorias Contemporâneas da Literatura, Identidade e Diários. **Terra roxa e outras terras**, Londrina, v. 9, n. 1, p. 44-56, 2007.

_____. Diários pessoais: isolamento ou convivência? **Literatura em debate** (URI), v. 3, p. 64-80, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

_____. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Da ciência à literatura. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 3-12.

_____. Escrever, verbo intransitivo? In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 13-25.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política** - Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 120-136.

_____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. 1955. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBR A%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE %20T%C3%89CNICA.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBR%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20T%C3%89CNICA.pdf)>. Acesso em: 23 de setembro de 2019.

BITTENCOURT, Mariana. *Fait-divers*, o jornalismo sobre o inusitado. **Viés – o outro lado da rede**, 2011. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/vies/comunicacao/fait-divers-o-jornalismo-sobre-o-inusitado/>>. Acesso em 24 de agosto de 2019.

BITTENCOURT, R. L. F. Hibridismo e autoria: A subversão dos limites em Ana Cristina Cesar. **Organon**, Porto Alegre, n. 53, julho-dezembro, 2012, p. 129-143.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOAVENTURA, Cristina Tiradentes. **A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos do Rio**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (Org.). **Sereia de papel**: Visões de Ana Cristina Cesar. EdUERJ, 2015.

BOTTA, Fernanda. Saudosas cantadas. **Caligo Editora**, 2014. Disponível em: <<https://caligoeditora.wordpress.com/2014/07/06/saudosas-cantadas/>>. Acesso em 19 de janeiro de 2020.

BRUTA aventura em versos. Direção: Letícia Simões. Produção: Matizar. Roteiro: Letícia Simões, Márcia Watzl. 74 min, cor, Brasil, RJ, 2011.

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

_____. Um *Beijo* pra vocês: Literatura e imprensa alternativa, anos 70. **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 12, n. 18 – (Bibliotecas possíveis), 2012, p. 5-60.

CARDOSO, Tânia C. **Entre vozes e silêncios, um sujeito se inscreve na experiência da escrita poética**: a poesia de Ana Cristina Cesar. 2010. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. O sujeito poético em Ana Cristina Cesar. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 2, abr./jun. 2011, p. 78-86.

CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**. (Org. Viviana Bosi). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

_____. **Crítica e Tradução**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Correspondência Incompleta**. (E-book). Organização de Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

_____. **Poética**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CINTRA, Elaine Cristina. A noção de escritura em Barthes. In: **A “estética do silêncio” no Livro do Desassossego**: Um estudo da escritura em Fernando Pessoa. 2005. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, p. 98-107.

COSTA, Lygia Militz. **A poética de Aristóteles – mimese e verossimilhança**. 2.ª edição. São Paulo: Ática, 2006, p. 5-80.

CRAVEIRO, Pedro. Vivendo de hora em hora: sobre a geração mimeógrafo brasileira e a Nuvem Cigana. **E-Lyra** – Revista da Rede Internacional Lyracompoetics. Porto, v. 11, p. 129-144, jun. 2018. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/236/284>>; Acesso em: 29 de dezembro de 2019.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Ltda., 1999.

DANTAS, Vinicius; SIMON, Iumna. Poesia ruim, sociedade pior. **Remate de Males**, Campinas, n. 7, 1987, p. 95-108.

DELEUZE, Giles. Platão e o simulacro. In: **A lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, p. 259-271.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FARIA, Regina de Lúcia. A polêmica do Estruturalismo ou “Quem tem medo de teoria?”. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC** – Tessituras, interações e convergências. São Paulo, 2008.

FREITAS Filho, Armando. Ana Cristina Cruz Cesar. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 7-13.

FREITAS, Mariana N. **Escritas do eu em Ana Cristina Cesar: uma pseudoautobiografia**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Traduções de Marise Curioni e Dora Silveira. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144 -162.

_____. O que é um autor? In: **O que é um autor?, de Michel Foucault** – duas traduções para o português. QUEIROZ, Sônia (Org.). Belo Horizonte: Viva Voz – UFMG, 2011.

FIUZA, Felipe. Qorpo Santo personagem de Pierre Menard. **Contexto**, Vitória, ano XV, n. 14, 2007, p. 137-155.

GENTILLI, Victor. O jornalismo brasileiro nos anos 70. In: **10 Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, 2001. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1219.pdf>. Acesso em: 05 de janeiro de 2020.

GHIZZI NETO, Joacy. Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski trocam cartas. **Outra travessia**, Florianópolis, v. 15, 1º semestre de 2013, pp. 265-280.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HEGEL, Georg. A poesia lírica. In: **Cursos de Estética, Volume IV**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 155-195.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70. 5ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KLINGER, Diana. Poesia, documento, autoria. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 55, p. 17-33, set./dez, 2018.

_____. Duas epígrafes e uma breve reflexão sobre o valor biográfico. **Outra travessia**, Florianópolis, v. 14, p. 23-35, 2º semestre, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEONE, Luciana di. **Ana C.: As tramas da consagração**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

_____. Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70. Remate de **Males**. Campinas, v. 36, n.02, jun-dez, p. 559-579, 2016.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: **Pensando nos trópicos** (Dispersa demanda II). LIMA, L. C. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.

LIMA, Manoel Ricardo de. Ler Ana C. é namorar um documento. **Suplemento Pernambuco**, Recife. [S.d]. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71-ensaio/629-ler-ana-c-e-namorar-um-documento.html>>. Acesso em: 15 de junho de 2019.

MAFFEIS, Juliana. **O discurso amoroso de Ana Cristina Cesar**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2013.

MALUFE, Annita Costa. Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 17, p. 139-153, 2009.

_____. Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si. In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan (Org.). **Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970**. Humanitas, 2018, p. 431-148.

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

MANDAGARÁ, Pedro. As histórias da literatura brasileira e o período pós-1970. In: **VIII Seminário Internacional de História da Literatura**, 2010, Porto Alegre. Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: ediPUCRS, 2009, p. 1-10.

MASUTTI, Mara Lúcia. **Nas tramas de Ana Cristina Cesar**: crítica, poesia, tradução. Dissertação (Mestrado em Letras - Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, 1995.

MELO, Gianni P. Um “manual” para entender as “crises” que marcam a obra da homenageada da Flip 2016. **Suplemento Pernambuco**. Recife, n. 120, p. 11-13, fevereiro, 2016.

MERQUIOR, José Guilherme. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 42/43, jul-dez, p. 7-19, 1975.

MOREIRA, Maria Elisa R; SILVA, Sheila S. Escritas de si e espaço biográfico – revisão teórico-crítica. **MEMENTO Revista de Linguagem, Cultura e Discurso**, Betim, n. 07, jun-dez, p. 01-19, 2016.

MORICONI, Ítalo. **Ana C – o sangue de uma poeta**. (E-book). E-Galáxia, 2016.

MUYLAERT, Joana. Cartas, crônicas e outros espaços da crítica literária. In: **Espaços da Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012, p. 12-50.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005, p. 26-71.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, ou Helenismo e pessimismo. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 42-48.

OLIVEIRA, Francirene. Âncoras ao vento: Ensaio da desconstrução em Ana Cristina Cesar. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 6, agosto de 2003, p. 93-99.

OLIVEIRA, Priscila. **Inconfessadamente ditoso**: trânsitos do eu nas escritas de Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, Universidade de São Paulo.

PEREIRA, Robson Tadeu Rodrigues. **Ana Cristina César: o colóquio autobiográfico da esfinge de ray-ban**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal do Espírito Santo.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença** – Uma introdução. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. **Travessia – revista de literatura**, Ilha de Santa Catarina, n. 33, ago-dez 1996, p. 47-59.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. Disponível em: <<http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/FILOSOFIA%20DA%20COMPOSICAO%20Poe.pdf/view>>. Acesso em: 22 de setembro de 2019.

PLATÃO. O mito da Caverna. In: **A república**. 5ª edição. Belém: EDUFPA, 2000, p. 319-322.

RÉCHE, Daniela Werneck Ladeira. Narrar para sobreviver: a biografia e o arquivo das ruínas. **Darandina**, Juiz de Fora, v. 6, nº 1, junho de 2013, p. 1-17.

RIAUEDEL, Michel. O autor invisível: tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar. In: **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar**. BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (Org.). Eduerj, 2015, p. 149-148.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, jan-jun, p. 185-195, 2007.

RIO DE JANEIRO (Cidade). Secretaria Municipal das Culturas. **Catálogo da Imprensa Alternativa**, s/d, p. 1-183. Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/catalogo_imprensa_alternativa.pdf>. Acesso em: 22 de janeiro de 2020.

ROCHA, Clara Crabbé. **Máscaras de Narciso** – estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992. p. 9-44.

ROCHA, Andrée Crabbé. Introdução. In: **A epistolografia em Portugal**. Coimbra: Almedina, 1965, p. 13-36.

RODRIGUES, Suellen. **Morrer, gestar, renascer**: Estetização e autorrepresentação nos documentários *Elena* e *Olmo e a gaivota*. 2018. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba.

ROLLEMBERG, Marcelo. Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Resumos do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, 2008, p. 1-14. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2063-1.pdf>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les Confessions**, 1999, p. 1-10. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/aa000094.pdf>>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

SAIBA mais sobre o INCE. **Banco de Conteúdos Culturais**, s/d. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/colecoes/ince>>. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: **Ora (direis) puxar conversa!** – Ensaaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 59-95.

_____. Singular e anônimo. **O eixo e a roda**: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte, v. 5, p. 95-105, 1986.

SANTOS, Andrio J. R. dos. Poesia lírica: Problemas concernentes à definição de gênero e à subjetividade. **Littera Online**, São Luís, v.8, n. 13, 2017, p. 129-144. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/8044/4922>>. Acesso em: 16 de agosto de 2019.

SANTOS Júnior, Luiz Guilherme. Uma revisão crítica da poesia marginal brasileira. **Revista Estação Literária**. Londrina, n. 12, janeiro de 2014, p. 217-228.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969 – Alguns esquemas. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SENNA, Ana Cláudia G. **“Tenho gavetas-surpresa”**: o arquivo de Ana C. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de São João del-Rei.

SILVA, Andréa Catrópa da. Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar? In: **Sereia de papel**: visões de Ana Cristina Cesar. BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (Org.). Eduerj, 2015, p. 127-148.

_____. Voz (ou vozes) do ensaísmo crítico de Ana Cristina Cesar. **MEMENTO** Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, Betim, v. 2, n. 02, ago-dez, 2011, p. 244-256.

SILVA, Emilly Fidelix. Ana Cristina Cesar: entre escritas de si e poesia marginal. **Revista Vernáculo**, n. 41, primeiro semestre, 2018, p. 283-313.

SILVA, Jucely R. A. **Como rasurar a paisagem**: corpo e subjetividade em Ana Cristina Cesar. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

SISCAR, Marcos. **Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar**. (Col. Ciranda da Poesia). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SOUZA, Carlos E. S. F. **A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar**: Autobiografismo e montagem. São Paulo: EDUC, 2010.

SOUZA, Eneida Maria. A biografia, um bem de arquivo. **Alea**: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, janeiro-junho, 2008, p. 121-129.

SÜSSEKIND, Maria Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. **ARS**, São Paulo, v.15, n. 29, jan-abr, 2017.

TOLLENDAL, Eduardo José. **Contra-Cultura e Marginalia**: Uma releitura de metapoemas marginais. 1986. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais.

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

VIVIAN, Ilse. Barthes e a escritura: A leitura e proposição existencial. **Revista Língua e literatura**, Frederico Westphalen, v. 17, n. 29, 2015, p. 23-34.