



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDRESSA LIRA BERNARDINO

ANA CRISTINA CESAR: PRESSUPOSTOS DE UM TRABALHO CRÍTICO À LUZ
DA IMPRENSA

Recife

2025

ANDRESSA LIRA BERNARDINO

**ANA CRISTINA CESAR: PRESSUPOSTOS DE UM TRABALHO CRÍTICO À LUZ
DA IMPRENSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estética, Crítica e Historiografia Literárias

Orientadora: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório
Vieira

Recife
2025

Catálogo de Publicação na Fonte UFPE - Biblioteca Central

Bernardino, Andressa Lira.

Ana Cristina Cesar: pressupostos de um trabalho crítico à luz da imprensa / Andressa Lira Bernardino. - Recife, 2025.
161 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

Orientação: Anco Márcio Tenório Vieira.

Inclui referências e anexos.

1. Crítica literária; 2. Imprensa alternativa; 3. Jornalismo cultural. I. Vieira, Anco Márcio Tenório. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

ANDRESSA LIRA BERNARDINO

**ANA CRISTINA CESAR: PRESSUPOSTOS DE UM TRABALHO CRÍTICO À LUZ
DA IMPRENSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Eduardo Melo França (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Dedico este trabalho a minha avó,
Maria Elisa Bernardino (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento à pesquisa, o que possibilitou dedicação exclusiva a esta dissertação.

Agradeço aos professores de minha formação, a quem devo as circunstâncias positivas deste fim de ciclo. Em especial, ao prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, pela generosidade com que se prestou à orientação do trabalho, sendo amigo sincero e forte inspiração acadêmica.

Agradeço à disponibilidade do Instituto Moreira Sales (IMS/RJ), especialmente a Jane Leite, que pacientemente atendeu às necessidades desta pesquisa.

A minha mãe Rosemary, e ao seu poder de cura através do abraço. Ao carinhoso, silencioso e prestativo amor do meu pai Antonio. Aos dois, em conjunto, por me ofertarem estrutura, amor e vida, me fazendo lembrar dos prazeres comezinhos, porque nem só de livros vive o sujeito, carece banhos de sol e cafuné.

Agradeço a minha irmã, e a sua força implacável que me faz querer persistir; a meu cunhado Sandro, por sua calma e acolhimento, e por fazer a minha irmã feliz. A meus queridos Naoki e Carol, pelo cobertor quentinho na madrugada fria de São Paulo. A minha família do coração, Lourdinha, Cida e Duda.

A meus amigos, àqueles que se sentaram comigo nos melhores e nos piores momentos. Aos colegas de curso com quem pude ter trocas significativas; e, nisto, a Wagner, amizade presente deste curso, a quem devo os lapsos de coragem, inspirados por ele numa jocosa memória à citação de João Guimarães. *O que a vida quer da gente é coragem.*

A Wilck, pelas inspirações; a Rai, pela verdade de vida tão próxima de uma poética; a querida Sabrinna, por me permitir me sentir tão importante por ter uma amiga poeta que vive publicando; a Bernardo por me dizer coisas doces; a Fernanda, pela amizade desses anos, e por junto a Rodrigo ser companhia doce e fraternal; a Nanda e Ernesto, pelo puro e simples fato de serem meus amigos; e nisto agradeço também a Betuel, uma ternura ímpar. A Amithia, por ser uma mulher que analisa pessoas, trazendo a leitura incomensurável da vida que hoje se abre aqui dentro. A Allan, presença querida dos últimos minutos do segundo tempo, mas não menos importante, deitando sobre mim um olhar tão afetuoso...

A todos esses e outros não nomeados que me fazem perceber a minha sorte.

Obrigada.

“[...] são pouquíssimos os que combatem *ao mesmo tempo* a repressão ideológica e a repressão libidinal (aquela, naturalmente, que o intelectual faz pesar sobre si mesmo: sobre sua própria linguagem” (Barthes, 2015 [1973], p. 44, grifos do autor).

“O que eu poderia dizer é perigoso: certeza (assim como/ eu disse: daqui dez anos estarei de volta) de que nos/ reencontramos, cedo ou tarde” (Cesar, 2013, p. 304).

RESUMO

Este trabalho intenta sistematizar os pressupostos da atividade crítica exercida por Ana Cristina Cesar (1952-1983) em jornais e revistas, entre os anos de 1975 e 1983. Pretendemos, então, observar as linhas programáticas que orientam as análises às obras, destacando traços recorrentes em sua abordagem, bem como depreender uma possível concepção de literatura subjacente, isto é, quais elementos a autora observa como favoráveis/desfavoráveis às obras e os respectivos porquês por ela apresentados. Em nossa análise, observamos, ainda, a relevância da materialidade dos textos para sua significação, recortando distinto momento cultural, sob repressão da Ditadura Civil-Militar, em que boa parte dos ensaios críticos de Ana Cristina ocupam os periódicos ditos “alternativos”, alguns – por seu formato tabloide – também conhecidos como “imprensa nanica” (Kucinski, 1991; Camargo, 2012; Braga, 1991). Tais veículos representam importante momento inicial, em que a autora forja um estilo de crítica literária, para ocupar, ao fim da vida, periódicos de maior prestígio. Nisto, destacamos características contextuais de cada veículo em que a autora publicou, quais sejam: *Opinião*, *Beijo*, *Revista Colóquio/Letras*, *Almanaque – Cadernos de Literatura e Ensaio*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo (Folhetim)*, *Leia Livros*, *Veja* e *IstoÉ*. O percurso teórico-metodológico estabelecido considera a obra crítica de uma “primeira fase” de Ana Cristina Cesar, em periódicos alternativos, para leitura da obra crítica de uma possível “segunda fase”, em periódicos de maior prestígio, organizando e testando os limites dessa divisão. A consideração do veículo como ponto relevante para a leitura dos textos é orientada pela reflexão contextual sobre a crítica literária no Brasil, desenvolvida por Rocha (2011), e pela investigação de jornais alternativos das décadas de 1970/80 (Bosi, V., 2021; Kucinski, 1991), com isso, reflete-se, ainda, os impactos da censura prévia à imprensa (Kushnir, 2012); ademais, o percurso teórico-metodológico é reforçado a partir da consideração de pesquisas anteriores que tiveram como objeto a obra da autora em questão, como Camargo (2003), Pontes (2020), Boaventura (2007), Sússekind (2016), Masutti (1995) e Galvão (2021).

Palavras-chave: Crítica literária; Imprensa alternativa; Jornalismo cultural.

ABSTRACT

This paper aims to systematize the assumptions of Ana Cristina Cesar's (1952-1983) critical activity in newspapers and magazines between 1975 and 1983. We intend to observe the programmatic lines that guide the analysis of the works, highlighting recurring traits in her approach, as well as deduce a possible underlying conception of literature, that is, which elements the author observes as favorable/unfavorable to the works and the respective reasons she presents. In our analysis, we also looked at the relevance of the materiality of the texts for their meaning, focusing on a distinct cultural moment, under the repression of the Civil-Military Dictatorship, in which a large part of Ana Cristina's critical essays were published in so-called underground press, some of which – due to their tabloid format – were also known as the “small press” (Kucinski, 1991; Camargo, 2012; Braga, 1991). These media outlets represent an important initial moment in which the author forged a style of literary criticism, to occupy, at the end of her life, more prestigious periodicals. In this regard, we highlight the contextual characteristics of each vehicle in which the author published, namely: *Opinião*, *Beijo*, *Revista Colóquio/Letras*, *Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensaio*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo (Folhetim)*, *Leia Livros*, *Veja* and *IstoÉ*. The established theoretical-methodological path considers Ana Cristina Cesar's critical work of a “first phase”, in underground press, to read the critical work of a possible “second phase”, in more prestigious periodicals, organizing and testing the limits of this division. The consideration of the vehicle as a relevant point for reading the texts is guided by the contextual reflection on literary criticism in Brazil, developed by Rocha (2011), and by the investigation of underground newspapers from the 1970s/80s (Bosi, V., 2021; Kucinski, 1991), which also reflects the impacts of prior censorship on the press (Kushnir, 2012); in addition, the theoretical-methodological path is reinforced by considering previous research on the work of the author in question, such as Camargo (2003), Pontes (2020), Boaventura (2007), Sússekind (2016), Masutti (1995) and Galvão (2021).

Keywords: Literary criticism; Underground press; Cultural journalism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 ASPECTOS DA CRÍTICA LITERÁRIA	27
2.1 DA POLÊMICA À TENSÃO FUNDAMENTAL	27
2.2 A DISPUTA ENTRE A CÁTEDRA E O RODAPÉ	37
3 OS JORNAIS ALTERNATIVOS (E/OU NÂNICOS) E O JORNALISMO CULTURAL	44
4 ANA CRISTINA CESAR: PRESSUPOSTOS DE UM TRABALHO CRÍTICO À LUZ DA IMPRENSA	58
4.4 <i>OPINIÃO</i> (1975-1977) E <i>BEIJO</i> (1977): A “OPÇÃO MARGINAL”	60
4.5 PERIÓDICOS ACADÊMICOS (1977 e 1979) E GRANDE IMPRENSA (1976-1983)	110
5 CONCLUSÃO	145
REFERÊNCIAS.....	151
ANEXO 1 - Ana Cristina Cesar ao lado de Jorge Wanderley em parte do debate transcrito na revista José	158
ANEXO 2 - Capa de Malditos Escritores.....	159
ANEXO 3 - Rascunho do ensaio <i>Literatura e mulher: esta palavra de luxo</i>, na contracapa da edição <i>Obra poética</i>, de Cecília Meireles, disponível no acervo pessoal de Ana Cristina Cesar/IMS/RJ.....	160
ANEXO 4 – Anotação no canto superior direito da página 35, do livro <i>Relatório Hite</i>. Exemplar disponível no acervo pessoal de Ana Cristina Cesar/IMS/RJ	161

1 INTRODUÇÃO

Entre 1975 e 1983, a poeta carioca Ana Cristina Cesar exerce esporádica atividade crítica em jornais e revistas. De acordo com a reunião póstuma de textos críticos desse período, constam ensaios publicados, inicialmente, em periódicos independentes e, posteriormente, em periódicos de “maior prestígio”. Essa transição contempla um cenário de atividades na imprensa cultural durante a Ditadura Civil-Militar e delineia estratégias e tons adotados por Ana Cristina, que amadurece em sua escrita muito do que pode ser identificado em textos críticos de jornais/revistas do eixo Rio-São Paulo da época. À luz dessas compreensões, sistematizamos os pressupostos de sua atividade crítica.

Reunidos e organizados por ex-professores e amigos, com a colaboração de familiares, os textos críticos de Ana Cristina Cesar foram publicados, inicialmente, em 1988, pela editora Brasiliense, com traduções inéditas e sob o título *Escritos na Inglaterra*; em 1993, a mesma editora publica mais uma reunião de crítica, agora com o título de *Escritos no Rio*. Ambas as edições seriam aglutinadas em *Crítica e tradução*, de 1999, pela editora Ática, e republicadas, em 2016, pela Companhia das Letras – ou seja, em sequência ao sucesso da reunião de sua obra poética, republicada, em 2013, pela mesma editora. Na última década, este efeito de consagração alcançou destaque ainda maior ao tornar-se a autora homenageada da 14ª Festa Literária Internacional de Paraty (Flip).

De algum modo, o sucesso ascendente de sua obra poética parece povoar o imaginário social como uma espécie de consequência à morte precoce, em 1983. Ainda em vida, porém, a autora receberia os louros da publicação de seus poemas pela editora Brasiliense. Esta publicação, de 1982, nomeada *A teus pés*, trouxe um livro inédito, homônimo, mais outros livros publicados anteriormente, de modo autônomo. E se o extraordinário de uma estreia por meio de “obra reunida” para uma autora tão jovem não lhe trouxe o sopro do mal agouro, já incitava – ao menos no terreno poético – a morte do “viés marginal” às editoras, ou seja, de publicações autônomas, mimeografadas.

A trajetória dos holofotes não é mesmo recente, mas oculta percurso complexo, de um debate cultural que ousou até certo ponto questionar o selo da grande editora. Na crítica, por exemplo, os louros não chegariam em vida, e ficariam em gavetas pessoais ou em pastas doadas ao acervo do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. As edições póstumas deste trabalho, já mencionadas, seguiram ordenamento geográfico do material, dividido em “escritos no Rio” e “escritos na Inglaterra”, mais breve seção de “alguma poesia traduzida” e anexo de duas dissertações de mestrado.

Aqui, no entanto, substituímos esta organização por uma outra. Visto que nosso intuito é a *sistematização de seu pensamento crítico*, optamos por padronizar o material, selecionando apenas textos publicados em jornais e revistas. Além de possibilitar um olhar sobre a atuação pública da atividade crítica, contemplando as polêmicas que a envolvem, as publicações também nos permitem investigar uma possível relação dialógica entre os seus pressupostos e a insurgência de modelos alternativos de imprensa.

Entendemos que a crítica responde a provocações distintas a depender de seu momento; nesse contexto, portanto, os veículos de publicação são ferramentas pontuais para apreensão do “momento” em que se inscreve o objeto em foco. Na década de 1970, por exemplo, se experienciava um gradual movimento de especialização dos críticos de literatura, assim como em outras áreas. Em tese, junto à institucionalização dos cursos superiores, a ideia do *homem de letras*, figura emblemática, tornava-se cada vez mais obsoleta em seu notório saber, e era ofuscada pelo intelectual especializado (Sussekind, 2003).

Com algumas ressalvas, essa versão parcial dos fatos nos indicaria a também transição gradual dos veículos de publicação. Dos jornais de grande público, a pessoa do crítico passaria às pesquisas acadêmicas, ocupando periódicos igualmente especializados. Na prática, porém, muitos críticos permanecem nos jornais, ainda que em pequenas colunas; às vezes, imbuídos de termos técnicos, de modo demasiadamente maçante (Sussekind, 2003). De todo modo, quer especializados ou não, na década de 1970, estariam envoltos por uma realidade social de forte censura estatal, agravada pelo Ato Institucional n. 5.

Neste ínterim, escrever para a seção de cultura dos jornais era ocupar um debate cultural heterogêneo, em todos os sentidos, porque afetado pelo processo de industrialização e imbricado por forças políticas diametralmente opostas (Ridenti, 2014; Marquardt, 2001; Pereira; Hollanda, 1980). A certa altura, a um só tempo, era lidar tanto com a possibilidade de censura das obras analisadas quanto do próprio jornal (Kushnir, 2012).

Entre as frestas desse tempo, muitos intelectuais se ocupariam de participação voluntária¹ na “imprensa alternativa”, ou nanica – estratégicos feixes de luz. Nela, não compunham bloco unívoco contra a Ditadura Civil-Militar, de mera resistência, mas buscavam

¹ Os jornais alternativos muito mal conseguiam pagar a seus colaboradores, sofrendo de um problema financeiro crônico (Kucinski, 1991). Ana Cristina chega a afirmar, em carta, que pagava para participar do alternativo *Beijo*: “[...] pago para ter uma atividade legal, que é esse beijo – transa em grupo, discussões, desenvolvimento de um projeto [...]” (Freitas Filho; Hollanda, p. 187). “Os principais editores do jornal lembram que durante a experiência na imprensa alternativa as contas da casa ficavam por conta das esposas, porque o salário de *Opinião* era insuficiente para viver. [Júlio César] Montenegro, por exemplo, usou seus fundos guardados durante anos para se dedicar ao projeto [...]. Sérgio Augusto nos explicou que não continuou no jornal pelo mesmo motivo, porque, como qualquer pessoa, ‘tinha contas a pagar’” (Adamatti, 2015, p. 10).

restituir como podiam a multiplicidade de pensamento cerceada pelo aparato censório, racionalizando o próprio veículo de publicação.

Para Luiz Costa Lima (1977), a diferença deste modelo alternativo estaria na possibilidade em arriscar “uma nova linguagem”, desfazendo-se do “mesmo tom afirmativo” com que se tratam os diversos fatos nos grandes jornais: “Se ela [a imprensa nanica] não se quiser uma mera aspirante à grande imprensa [...] terá de repensar as questões básicas à prática jornalística: a questão de seu papel e, daí, a questão de sua linguagem” (Lima, 1977, p. 24). Em vez de uma breve e reiterada revisão de obras, o crítico sugere o jornalismo cultural na imprensa nanica enquanto parte ativa no debate cultural, isto é, dessacralizador de figuras e opiniões demarcadas pelo mercado editorial e pelas universidades. Eis o seu papel.

Tal reflexão envolve um certo conhecimento de causa. Voltemos duas casas. Em 1975, à época professor na PUC-Rio, Luiz Costa Lima vai ao alternativo *Opinião*, n. 159, inflamar polêmica com o texto *Quem tem medo da teoria?* Em resposta às acusações de excesso de teorização na análise de obras literárias, o crítico descreve uma situação problemática de escassez não apenas do reconhecimento da teoria como ferramenta importante de análise, mas de sua prática no Brasil. Admite, então, que “[...] nossos teóricos se limitavam a oferecer glosas e resumos do já feito no exterior ou, gesto que se multiplica atualmente, consideravam dever partir das ‘raízes locais’, da ‘experiência pessoal’, numa exacerbação de chauvinismo idiota” (Lima, 1975, p. 24). A matéria traz a ilustração de dois personagens em planos distintos. Elevado em pedestal, o primeiro contempla intrigado a leitura do livro que tem em mãos, ao passo que o segundo, em solo maciço, observa confuso as letras do alfabeto espalhadas pelo chão, como quem tenta conferir-lhes sentido.

Embora a noção de carência teórica seja consabida em sua avaliação da produção intelectual em terreno nacional (Freitas, 2018; Lima, 2013), aqui, ela aparece a nível de menção, pois o foco reside na conversão do leitor à ideia de que a teoria pode, sim, ser bem-vinda, principalmente na análise de poemas. Sobretudo porque o tal “combate à teoria parece ser feito através de uma não-teoria”. E continua: “Na verdade, assim se faz por meio doutra teoria, que se escamoteia, que não se formula, que faz o elogio da imprecisão para disfarçar sua própria insuficiência” (Lima, 1975, p. 24). Este rápido parecer logo estabelece uma incompreensão de mão-dupla, o que não passaria despercebido.

No número seguinte, desta vez com direito a destaque na capa, Carlos Nelson Coutinho e Antônio Carlos de Brito recuperam o debate. “O problema, então, não é saber quem tem medo da teoria. É saber qual das teorias em disputa, *enquanto teoria*, tem medo da prática” (Coutinho,

1975, p. 19, grifos do autor), responde o primeiro. Já o segundo decide ponderar as vozes não nomeadas pelo autor do texto principal²:

De um lado está o Lêdo Ivo, que só discute o aspecto pedagógico da questão, negando-se sequer a levar a sério as questões de ordem teórica; do outro está o Costa Lima, que se preocupa em discutir exclusivamente a importância isolada da teoria enquanto tal (na verdade a *sua* teoria), silenciando sobre suas componentes institucionais. Um defende o rigor científico em nome do progresso, o outro defende as imprevisíveis transgressões do espírito em nome da verdade; um é romântico anacrônico, o outro torce pelo positivismo; [...] ambos se pressupõem, já que nenhum deles tem demonstrado capacidade para incorporar e aprofundar a problemática alheia (Brito, 1975, p. 20, grifo do autor).

O embate, agora praticamente reduzido a conversa de senhores, não tomaria vulto, pois, segundo Brito (1975), Costa Lima situa a questão em seu domínio teórico, dispensando terreno mais complexo:

Não se trata de negar e atacar a teoria enquanto tal, “por ser teoria” (é sobretudo neste ponto que reside o primarismo de Lêdo Ivo), mas, sim, de problematizar determinadas formas de se conceber e praticar a atividade teórica, além da pesquisa indispensável de seus nexos vivos, constitutivos e constitucionais (Brito, 1975, p. 20).

Antonio Carlos de Brito, à época também professor da PUC-Rio, encerra o texto com a deixa: “acho indispensável, para ampliação crítica do debate, ouvir depoimentos de alunos de letras e literatura” (Brito, 1975, p. 20). Convite aceito, o debate migra à outra margem.

As vozes graves seriam irrompidas por Ana Cristina Cesar, em 12 de dez. de 1975, n. 162, ou melhor, inspecionadas em pelotão no texto *Professores contra a parede*. Em seu último ano de graduação, a aluna de Luiz Costa Lima e Antonio Carlos de Brito exerce parte colaborativa ao introduzir a discussão entre estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde cursava Letras, a propósito da teoria literária: “de um lado estariam os opositores da reflexão teórica, os que negam a possibilidade de se pensar a literatura teoricamente, e de outro os que defendem essa possibilidade” (Cesar, 1975b, p. 20). Na página da matéria, uma ilustração ao centro representa um garoto sentado, livro em mãos, cabeça enorme sendo remexida por sujeito medonho, poderoso.

² De acordo com Brito (1975), muito surgiu na imprensa sobre este assunto, mas *A morte da literatura brasileira*, de Lêdo Ivo, texto publicado em junho do mesmo ano, no jornal *O Globo*, se destacou por seu caráter inflamado e radical, o que teria provocado Luiz Costa Lima.

Segundo a autora, o debate se espalha entre professores, alunos, críticos e escritores – estando, portanto, para além da academia. Em busca de ponderação das posições, Ana intenta traçar um panorama da polêmica, destacando a aversão à teoria em seu caráter sintomático:

Tomar partido no debate *teoria x não teoria* não é embarcar para o inferno ou para o paraíso, mas numa canoa furada. O direito de refletir sobre a literatura não precisa ser conquistado: está perfeitamente legitimado nas nossas universidades; a “crítica universitária” não corre nenhum perigo iminente. O libelo contra a “teoria” não deve ser considerado no seu aspecto irracionalista, mas sim como uma reação a uma *forma de impor*, à utilização de determinados termos e teorias em detrimento do aluno e da própria literatura (Cesar, 1975b, p. 20, grifos da autora).

Ao deslocar o eixo da questão, na tentativa de observar “os mecanismos de poder e de repressão que têm sido exercidos dentro da instituição” (Cesar, 1975b, p. 20), busca legitimar a crítica feita à forma de impor a perspectiva teórica ao passo que destaca, também, a confusão de centralizar na amorfia da teoria um retrato falado do inimigo. Desse modo, parece mesmo conciliar ambos os lados, jogando luz ao que considera ser a verdadeira raiz do problema, isto é, pontuando a isenção ideológica a que se propõe a imposição teórica: “Não se trata de rejeitar a possibilidade de produção teórica, ou um determinado tipo de produção teórica, mas de politizar as ‘teorias’, indicando os seus usos repressivos e recusando uma discussão puramente epistemológica” (Cesar, 1975b, p. 20).

Neste virar de chaves, discute a repressão velada com que se privilegia certas perspectivas teóricas em detrimento de outras perspectivas marginalizadas pela instituição. Embora o texto seja de 1975, trata-se de uma questão mais antiga, referente à forma como as universidades brasileiras, em digestão das perspectivas teóricas estrangeiras e na consolidação de campos de atuação dos estudos literários, impunham estreito número de abordagens teóricas.

Em relato, Roberto Acízelo de Souza, que estudou na Universidade do Estado da Guanabara, hoje Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 1968, reforça o contexto:

[...] a história da literatura se retraía em função da teoria da literatura, firmando-se o princípio de que só interessava o texto na sua *imanência*, assim concebido como *artefato de linguagem encerrado na sua própria coerência interna* (Souza, 2008, p. 16, grifos nossos).

Próximo à construção intuitiva de Ana Cristina, Souza (2008) percebe, em retrospectiva, por meio de pesquisa, que as preferências acadêmicas deste período fazem a teoria da literatura funcionar como um desdobramento de correntes hegemônicas.

A própria dedicação prioritária à teoria, em detrimento da literatura nacional, marca da minha “criação” acadêmica, eu procurava conduzir numa chave historiográfica. Isso significava concretamente o seguinte: compreender a orientação teórica então hegemônica e atual, o estruturalismo, pressupunha conhecer suas adversárias, isto é, as correntes tidas por “superadas”, em outros termos, aquelas cujos momentos de hegemonia já tinham passado, e que se constituíam pois como objetos propriamente históricos (Souza, 2008, p. 18).

Voltando ao parecer da autora, notamos como os efeitos de uma imposição imanente reverberam na década de 1970, pois o que propõe enquanto politização da teoria implicaria em:

[...] rejeitar a pretensão de abolir da crítica literária o elemento apreciativo e ideológico (cujas presença não é incompatível com o rigor do trabalho crítico; tampouco *rigor* é sinônimo de formalização ou de “ciframento” da linguagem), negando agora em outro nível o mito da neutralidade ideológica do intelectual e das suas produções (Cesar, 1975b, p. 20).

Reivindica, então, um manejo crítico da ferramenta teórica. Em lugar de “seu rei mandou dizer”, provoca a insurgência de um corajoso e embasado “o rei está nu”. Antes, porém, apresenta um desafio: romper com uma estrutura profunda de repressão velada. Em descrição a este tipo de repressão, constrói a imagem de um *corpo* discente penetrado às entranhas por envolvente e sedutor enlace às ideias do professor. Através dessa imagem, o problema se dá no fato de ser mesmo gostoso concordar e permanecer passivo: “[...] o aluno copia a matéria sem dizer palavra, embasbaca-se com o brilhantismo do professor, aplica os seus métodos e injeções ao texto literário” (Cesar, 1975b, p. 20). O professor, então, confiante do local ativo que ocupa, sem dar sinais de alternância do poder, “tentaria” eroticamente a turma, reinando sobre ela “como um sultão sobre o seu harém” (Cesar, 1975b, p. 20).

Esclarece, no entanto, que o efeito de questionar tais estruturas não implica em um movimento de deslegitimação do espaço institucional, mas, de forma propositiva, sugere autonomia em relação a ele. Alerta, ainda, que: “No caso específico dos estudantes, esse trabalho implica, entre outras coisas, rejeitar os traços sadomasoquistas da sua relação com o professor, com os teóricos ou com a instituição e começar a *botar a boca no mundo*” (Cesar, 1975b, p. 20, grifos da autora).

À rigor da autora, a transcrição é fatiada, por fim, na pergunta de um dos estudantes: “A crítica literária também não estaria esquecendo de pensar a quem ela estaria destinada?” (Cesar, 1975b, p. 21), assim terminando o texto com uma questão em aberto, suspensa, ecoando eternamente. Podemos interpretá-la, também, como convite à discussão que se quer permanente, rompendo o silêncio apático.

Nesta produção, que seria sua segunda contribuição ao alternativo *Opinião*, Ana Cristina – à época sem publicações de livros de poemas, sendo apenas estudante de Letras – parece somar ao contexto da imprensa alternativa, inaugurando na prática a dessacralização que Costa Lima pronunciaria apenas dois anos depois.

Havia, supomos, um prenúncio de identificação com este espaço no jornalismo que se propunha como saída à grande imprensa, das vozes ditadas por mercado já cooptado por um regime totalitário, e à academia, de vozes (às vezes) estagnadas em suas abordagens. Seria, portanto, lugar de aprendizado, de intelectuais dispostos a rever posições e refletir parâmetros, onde era imperativo o ato de questionar e reformular a própria escrita. Em suma, lugar onde mesmo uma jovem estudante poderia colocar a boca no mundo, em busca de uma autonomia crítica, contestando o mito da neutralidade ideológica, e sobretudo questionando: “A crítica literária também não estaria esquecendo de pensar a quem ela estaria destinada?”.

A uns poucos leitores³, é verdade, destinavam-se esses periódicos, mas isso não diminuía o efeito idílico de polemizar, criar e propor em suas páginas. Kucinski (2001), aliás, entende “[...] o próprio surgimento da imprensa alternativa dos anos de 1970 como uma das últimas grandes manifestações da utopia no Brasil. Estimulado pelo surgimento da ditadura, mas com direito próprio de existência na história” (2001, p. 15).

No contexto da obra de Ana Cristina, em particular, havia uma clara preferência pelas colaborações em jornais, principalmente *Opinião* (9), onde foi mais constante, até migrar para o dissidente *Beijo* (1), ainda “mais alternativo” que o primeiro. A um só tempo, a partir de 1976, chega a ocupar jornais maiores, como *Jornal do Brasil* (4), *Folha de S. Paulo (Folhetim)* (1), *Leia Livros* (5), *Veja* (5), *IstoÉ* (3); e os acadêmicos *Revista Colóquio/Letras* (1) e *Almanaque – Cadernos de Literatura e Ensaio* (1)⁴.

Essa trajetória é repleta de nuances e distintas experiências. Adentrar a redação do *Jornal do Brasil*, para deixar os textos, era atravessar a hipervigilância: “O prédio do JB parece uma fortaleza moderna. (Em cada andar é preciso apresentar papeleta assinadíssima por todos que te veem, com hora de chegada e de saída)” (Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 248). Por outro lado, a sede de *Beijo* era “[...] um buraco na Lapa que dá para um muro velho, segundo descrição de Montenegro”⁵ (Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 187). Modo de salvaguardar a

³ “[O jornal *Opinião*] Dirige-se, como se vê, sem sombra de dúvida, a uma elite cultural e intelectual” (Machado, 1978, p. 41). Os demais periódicos, de igual modo, enfrentam o problema de vendagem devido às dificuldades de distribuição (tanto por se tratar de projetos autônomos quanto pela censura) (Kucinski, 2001).

⁴ Entre parênteses, respectivo número de publicações em cada jornal/revista.

⁵ Mesmo esse “buraco na Lapa” era um falso endereço da redação. Segundo *e-mail* de Júlio César Montenegro ao artigo de Maria Lúcia de Barros Camargo: “Os espiões da ditadura [...] não conseguiram contato com nossa

identidade, proteger-se da censura; e apesar de simbólico, participar desses veículos iria além da experiência arquitetônica.

De modo geral, a preferência pela imprensa parece funcionar como distensão de pretensões estritamente acadêmicas, da crítica formal. Em sua correspondência, parece não compreender o labirinto da atividade acadêmica voltada a si mesma:

[...] no meio da aula, quando ele [Silviano Santiago] diz que tem sentido um problema muito grave, nós não estamos formalizando bem as nossas questões. Não é que ele não tenha razão. É que já não consigo que me digam: formalize isto aí e exiba pra plateia, sem nenhuma perspectiva programática, dentro de todo purismo carreirista que está implícito muito especialmente na pós-graduação, lugar não de pesquisa empenhada como deveria ser, mas de reprodução de discursos de carreira (Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 249).

Nos jornais, de outro modo, fala-se a um leitor comum e interessado, divide-se espaço dialógico com outros críticos, alimentam-se as tensões fundamentais, dispensando o fechamento individual, “carreirista”; nos jornais, o crítico fica *exposto* ao público e, por extensão, a literatura torna-se assunto público; e mais, na imprensa alternativa, alimenta-se, ainda, a crença num didatismo político, coletivo, de intelectuais em busca de uma “perspectiva programática”, supostamente ausente na academia. Quase um ressentimento, portanto, a dificuldade de inserção na lógica deste meio acadêmico leva a desdenhar o espaço como um todo: “[...] universidade é um desperdício em certas horas. É muito bom não estar na universidade. Me sinto tão mais livre e disponível” (Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 231).

A dicção desta crítica nos jornais é outro ponto relevante. Na imprensa alternativa, ao menos no eixo Rio-São Paulo, e mais especificamente em *Beijo*, vê-se, por exemplo, uma mescla entre seriedade e ironia acentuada, entre assertividade política e abordagem jocosa, e sobretudo o aspecto de forte experimentação na arregimentação dos textos/edições (Camargo, 2010; Moriconi, 1996; V., Bosi, 2021). Em contrapartida, na academia, a autora observa uma seriedade que beira o “malabarismo intelectual sem vinculações com a realidade viva”. Em correspondência⁶, intrigada por um artigo de Luis Eduardo Soares, que relaciona futebol e teatro⁷, Ana recorta trechos como “A trave é um limite entre o gol e o não-gol” e:

O dualismo retangular coexiste com o dualismo circular: o maracanã é circular, a plateia é disposta em círculo, o gramado é circular, um grande círculo bipartido

‘redação’ na Lapa que vivia fechada enquanto meu apartamento no Humaitá ficava com a pequena sala lotada em reuniões divertidas” (Camargo, 2013, p. 6).

⁶ Endereçada a Ana Cândida Perez, em 17 de julho de – provavelmente – 1979. Não há precisão do ano.

⁷ Cf: Soares, Luis Eduardo. Futebol e teatro: notas para uma análise de estratégias simbólicas. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 1-23, 1979.

circunda o ponto central do campo e do estádio, onde é colocada a bola no início do jogo e para onde o juiz aponta ao encerrar a partida: origem e fim. A bola é redonda mas não é bipartida, limite do dualismo, contradição que possibilita a assimetria, sustentáculo lógico e funcional do jogo (Soares, 1979, p. 1-23 *apud* Freitas Filho; Holanda, 1999, p. 260).

Os trechos servem de exemplo/fundamentação ao comentário, feito mais adiante:

Não é uma besteirada (com belos termos bem-sucedidos)? [...] Não sei se isso chega a te dizer alguma coisa, mas a mim me soa meio pateta, com ou sem o contexto. Me cheira a *malabarismo intelectual sem vinculações com a realidade viva*, é um *raciocínio morto, uma perda universitária* (1999, p. 261, grifos nossos).

Seriam os jornais, a princípio, uma forma de driblar o tal malabarismo intelectual, assim relacionando-se com uma “realidade viva”? Uma espécie de atividade extramuros acadêmicos? Haveria outro terreno mais vivo e afeito à verve cotidiana que o eixo periodista?

As distensões, na mesma carta, vêm por meio de reconhecimento à crítica de Mário de Andrade e à poesia de Carlos Drummond⁸. “Tanto um como o outro me comoveram: na crítica de um e nos poemas de outro sente-se *alguém muito vivo, falando de coisas reais, desbundando, sem topete literário*” (Freitas Filho; Holanda, 1999, p. 259, grifos nossos). Este “alguém muito vivo” é a face iluminada, contraposição à dicção ensimesmada, sem perspectiva programática.

Se o trivial dos jornais possibilita, de algum modo, fuga à academia e à seriedade dessa produção especializada, que incorre em “malabarismos intelectuais”, por outro lado, não necessariamente abre-se à experimentação de dicção propositiva, bem-humorada, às vezes, confundida com “tom pessoal”⁹. É por isso que, como vimos, a fatia da imprensa alternativa se prestaria – nas acepções de Costa Lima (1977) – a riscos voluntários empreendidos contra a própria sintaxe.

A certa altura, nem o jornal *Opinião* suportaria o peso desses riscos, em parte por conflitos internos que atentam contra um projeto político particular do editor, Fernando Gasparian, tornando inflexível alguns questionamentos a figuras sacralizadas de esquerda. Este evento, então, causa desgaste entre o grupo de colaboradores, culminando na dissidência do jornal e consequente criação de outros projetos, como é o caso de *Beijo*, jornal/revista a surgir a partir da antiga seção de Tendências e Cultura – coordenada por Júlio César Montenegro –, e

⁸ Na carta, a autora refere como C.L.A., dizendo que este indicou a publicação de Adélia Prado à editora Imago. Mas acreditamos ser um erro de digitação da edição de cartas ou da própria autora, pois quem fez a tal indicação, e também escreve poemas, é o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.

⁹ Em carta, a propósito de um dos ensaios submetidos ao *Jornal do Brasil*, Ana Cristina lamenta: “Ele [o editor] acabou por me devolver o artigo que fiz [...]. [Recomendou] Que eu fizesse o texto eliminando o tom pessoal. Não há tom pessoal, argumentei e provei” (Freitas Filho; Holanda, 1999, p. 248). Comentamos o caso mais adiante, no capítulo de análise, ao observar, na prática, a distinção entre os ensaios críticos à luz dos veículos de publicação.

agora composto/a por quarenta coeditores, numa tentativa de abolição de hierarquias e das “panelinhas internas”.

A quebra da seriedade, então, encontra no humor de *Beijo* seu contraste mais exato. E, embora Ana Cristina tenha contribuído apenas com o primeiro número, trabalha de modo efetivo na criação do projeto a ponto de apresentar um documento norteador, com pontos dentre os quais consta a: “*produção alternativa à linguagem da imprensa e à linguagem universitária. Discussão dos ‘conteúdos subjacentes’ às matérias. Explicitação do autoritarismo das articulações discursivas*” (Camargo, 2012, p. 15, grifos nossos).

É sob esta chave – de produção alternativa à grande imprensa e à academia – que pretendemos sistematizar o pensamento crítico da autora, depreendendo uma possível concepção de literatura, ao passo que consideramos a participação em cada periódico como maneira de evidenciar, na prática, a realidade desses projetos antiautoritários.

Pesquisas anteriores, como as dissertações *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio*, de Cristiana Tiradentes Boaventura, de 2007, e *A crítica literária de Ana Cristina Cesar: verdade e máscara*, de Brenda Maria Pereira de Pontes, de 2020, nos ajudam a refletir sobre este objeto ainda pouco discutido. Segundo Boaventura (2007, p. 27):

A importância da negação do autoritarismo se coloca para ela [Ana Cristina] em todas as esferas e pensar as relações hierárquicas também envolve, por exemplo, pensar a consagração ou não de um escritor, pois nessas relações também se revela o entranhamento do autoritarismo na sociedade.

Ao explorar, portanto, recortes temáticos atravessados pelo autoritarismo, Boaventura (2007) reflete como Ana Cristina tece a sua atuação política a partir da sua atuação crítica. Deste modo, portanto, circunscreve critérios de valor estabelecidos pela autora e dispensa o caminho enfático aos veículos de publicação:

A provocação às normas acadêmicas pode ser uma hipótese para tal construção, mas também o próprio tempo e espaço da escrita devem ser hipoteticamente considerados como influenciadores dos resultados textuais. Há que se considerar o veículo de publicação dos textos, jornais considerados na época como alternativos. Deve-se levar em conta também a mudança de comportamento da crítica jornalística e por fim um grande lugar-comum deve ser citado: a descontração carioca. Mesmo com essas possíveis interpretações, ateremos nossa interpretação levando em conta aspectos da teoria adorniana sobre o ensaio (Boaventura, 2007, p. 54).

Pontes (2020), de modo igualmente inventivo, também admite a reflexão adorniana sobre o ensaio¹⁰, e propõe uma leitura contemplando conceitos como “verdade” e “máscara”. Isto é, num amplo domínio de seu arcabouço teórico, reflete as influências – especialmente, as pós-estruturalistas – tanto na crítica quanto nas entrevistas e trabalhos acadêmicos de Ana. Em sua pesquisa, a possível *estetização*¹¹ dos ensaios “[...] sugere que a autora trata com suspeição a crença de que haveria limites entre gêneros textuais nos quais a indecibilidade da ficção e realidade, ou da verdade e máscara, também se apresentam” (Pontes, 2020, p. 47). Desse modo, as concepções teóricas de verdade e máscara misturam-se, de modo interpretativo, às perspectivas críticas reconhecidas em Ana Cristina Cesar.

A somar, a tese *De corpo presente: a crítica jornalística de Ana Cristina Cesar*, de Raquel Machado Galvão, de 2021, nos parece o trabalho mais completo a respeito da crítica até o presente momento, recuperando inéditos – graças a ela – disponíveis ao público. E embora Galvão (2021) resgate uma série de documentos relevantes, prefere analisar a crítica à luz da produção poética, numa relação que discute muito mais os procedimentos internos da produção ficcional. Ainda bem, pois o faz com maestria. Desse modo, a pesquisa passa por discussões que visam tratar de uma performatividade na produção poético-crítica de Ana Cristina Cesar.

Não negamos a possibilidade desses caminhos. Este trabalho, aliás, só é possível graças à densidade dos anteriores. Aqui, no entanto, para pensar o modelo ensaístico utilizado por Ana Cristina, substituímos as reflexões adorniana e poética por outras reflexões dentro dos próprios periódicos alternativos, bem como nos atemos às reflexões críticas de Ana Cristina em detrimento de maior aprofundamento teórico pós-estruturalista. Antes, nos valem os grandes autores em momentos oportunos, e pontuais, para refletir o manejo da própria autora com as suas referências. Tanto quanto possível, também evitamos favorecimentos a textos críticos específicos em prol de recortes temáticos ou de discussões específicas.

Com isso, não queremos, evidentemente, esgotar as reflexões sobre o objeto, mas compreender *quais as linhas programáticas que orientam as análises às obras*, destacando traços recorrentes em sua abordagem, bem como depreender uma possível concepção de literatura subjacente, isto é, quais elementos a autora observa como favoráveis/desfavoráveis às obras e os respectivos porquês por ela apresentados.

¹⁰ Segundo a qual: “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. [...] 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 *apud* Pontes, 2020, p. 47).

¹¹ “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” (Pontes, 2020, p. 41).

Na prática, esse objetivo também nos levou a um distanciamento da percepção de *entrelugares*, consenso entre as pesquisadoras de sua obra, a partir da qual se observa como diários, cartas, intervenções em livros pessoais, produções acadêmicas, poesia, crítica de jornal/revista e tradução se misturam em seus escritos, revelando não só uma escrita em processo, mas a construção de um “olhar estetizante” (Masutti, 1995; Pontes, 2020).

Apenas num primeiro momento, influenciados por Masutti (1995), acessamos alguns arquivos da biblioteca pessoal de Ana, dispostos no acervo do Instituto Moreira Salles/RJ. Em retrato sensível, na dissertação *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução*, de 1995, Masutti utiliza-se de esboços inéditos para acompanhar os processos de escrita da autora em foco. Em nosso caso, porém, de relevante à nossa pesquisa, encontramos apenas um rascunho do texto *Literatura e mulher: esta palavra de luxo*, o que sugere a compreensão de que o experimental do ensaio se dá em leitura imediata à obra poética de Cecília Meireles, na contracapa da qual se encontrava o esboço do texto.

Algumas ferramentas desse processo de construção da escrita são também evidenciadas por Flora Süssekind (2016) e Maria Lucia de Barros Camargo (2003). A primeira, no livro *Até segunda ordem não me risque nada*, debruça-se sobre os papéis inéditos do acervo da autora carioca, apontando, em sua produção poética, uma “arte da conversação”:

É, pois, em meio a um burburinho, e como burburinho, que se apresenta esse “eu” – num primeiro olhar com traços aparentemente tão marcados, tão pessoal, tão confessional – que fala, e se deixa invadir por outras falas, nos seus poemas e nas formas breves da sua prosa. Numa segunda mirada, até que nem tão figurativo assim, crescem as zonas de sombra, despersonalizam-se falas, descentram-se os “eus”, convertidos em conjuntos de tonalidades, vozes, modulações. Assim como a escrita, desdobrada necessariamente em escuta, conversação (Süssekind, 2016, p. 10).

Este *eu* alimenta-se do burburinho, esconde-se e apresenta-se através dele. Assim, este conjunto de vozes, recortadas no texto poético, confirma que a “[...] limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu” (Cesar, 2016, p. 231). Na mesma linha, Camargo nos mostra como os ecos da escrita de Ana Cristina partem de uma concepção de texto “[...] como palimpsesto. Constatação da impossibilidade do ‘novo’, da inexistência da originalidade absoluta. Novo será o modo de desentranhar a própria palavra tecida na palavra alheia” (Camargo, 2003, p. 144).

São leituras sobre a poesia a protagonizar uma preferência durante a leitura da crítica, valorizando textos nos quais essa *escrita em processo* aparece mais evidentemente. No artigo *Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?* de 2015, Andréa Catrópa da Silva observa que: “se a poeta Ana Cristina Cesar recusa – e tensiona – a ideia corrente da associação entre

lírca e eu empírico, não é de se esperar que a ensaísta vá defender uma dicotomia rígida entre sujeito criador e crítico” (Silva, 2011, p. 146).

É sob essa perspectiva que se lê, por exemplo, o já citado *Literatura e mulher: esta palavra de luxo*, e ainda – e principalmente – o ensaio *Notas sobre a decomposição n’Os Lusíadas*, datado de 1973, e publicado na reunião póstuma de seus escritos. Este último, segundo Camargo (2003), formulado para crédito em uma das disciplinas da graduação em Letras, na PUC/RJ, apresenta um jogo visual entre o ensaio propriamente dito e o texto ficcional de Jorge Luís Borges, *O Aleph*.

Assinado sob pseudônimo de Luiza Andrade, *Notas sobre a decomposição n’Os Lusíadas* se “restringiu ao mero cumprimento da tarefa a que se destinava”, observa Camargo (2003, p. 49), “tendo circulado na forma do texto mimeografado ‘para consumo universitário’, conforme se lê no *curriculum vitae* elaborado pela autora em 1983” (Camargo, 2003, p. 49). Esse tipo de ocorrência mais do que justifica, aparentemente, na crítica de Ana Cristina, a leitura de alguns textos como palimpsesto e/ou arte da conversação – como alerta a pesquisadora (2003, p. 53), “ninguém cita Borges ingenuamente” –, mas esse tipo de produção selecionada para análise parece privilegiar uma preferência de Ana Cristina pela ficção, e não pelo texto crítico. Será que isso define, realmente, a gama de seu ensaísmo crítico em jornais e revistas?

É como se, passada uma década ou mais da morte de Ana Cristina, a leitura da crítica se valesse de um sucesso da obra poética – e não nos referimos, com isso, a um sucesso de recepção das obras publicadas, mas à reconhecida qualidade de seus procedimentos internos. Isto quando, na verdade, boa parte da produção crítica dá-se entre 1975-1977, antes de qualquer publicação autoral no terreno poético. O que, então, foi feito neste ínterim?

É possível, ao que nos parece, conversar ensaios não publicados, mimeografados, entregues como crédito a disciplinas acadêmicas, guardados no arquivo pessoal etc. e textos publicados em periódicos, mas fazer isso nos remete à desconsideração deste último como um objeto acabado e atuante em sua época, munido de suas próprias razões jornalísticas, e nos aproxima muito mais de discussões tematizadas pela poesia, como temos visto.

Invertamos o jogo, colocando a crítica à luz da imprensa, fazendo a poesia existir a nível de menção, como parte da compreensão dos conflitos na crítica; e assim, numa atitude ingrata, em “trabalho de acadêmico, de *scholar*, com cuidados de autopsiador” (Cesar, 1977c, p. 41), pensamos qual o desempenho dessa atividade crítica na formulação de seus próprios pressupostos. Entre possíveis coerências e incoerências, o que nela predominaria?

Em nossa pesquisa, portanto, a natureza da percepção de *entrelugares* torna-se distante a partir do momento que dispensamos análise a textos críticos inacabados e/ou não publicados

e optamos por uma busca direta aos originais, em parte disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, como é o caso do *Opinião* e *Jornal do Brasil*. A fim de apurar as publicações, neste vasto acervo de 8.256 periódicos, empreendemos buscas sistemáticas com palavras-chave como “Ana Cristina Cesar” e suas variantes. É desta forma, ainda, que encontramos alguns dos textos que fomentam a discussão presente no capítulo sobre a imprensa alternativa, bem como as discussões adicionais sobre a dita poesia marginal.

Outros acervos, de plataformas privadas, foram visitados, como é o caso da *Folha de S. Paulo* e *Estadão*. Encontramos, ainda, gratuitamente, as edições da revista *Versus*, *Malasartes*, *Jornal Dobrabil* e outros periódicos alternativos onde apenas certificamos a inexistência de ensaios críticos de Ana Cristina. Em acesso ao público, digitalmente, também está a *Revista Colóquio Letras*, em que consta o único artigo acadêmico analisado. Já no formato físico, em barganha aos sebos, acessamos as revistas *José*, *Almanaque – Cadernos de Literatura e Ensaio*, *Veja*, *IstoÉ* e o jornal *Leia Livros*. Também encontramos, desta vez digitalmente, e gratuitamente, na plataforma *Memórias da Ditadura*, os números 3, 4 e 5 de *Beijo*. No entanto, não acessamos o número 1, raro justamente pela característica efêmera do projeto, ou seja, raro como o são muitos jornais alternativos e livrinhos mimeografados da década de 1970. Esta é a única exceção que nos fez recorrer às edições, já mencionadas, que reúnem crítica e tradução em livro póstumo, as quais cotejamos a fim de observar quaisquer diferenças de edição.

Este percurso empírico à imprensa é guiado, em partes, pela cronologia disposta por Waldo Cesar ao *Correspondência incompleta*, em que menciona os periódicos nos quais a autora colaborou. Nela, Waldo cita, por exemplo, *IstoÉ* e *Veja*. Nos demais jornais citados por Waldo, como, por exemplo, o *Correio Braziliense*, constam apenas brevíssimas contribuições de poesia e/ou prosa. Afirmamos, desse modo, a totalidade no acesso à crítica que se conhece.

Em nosso domínio, então, em referência à chamada “imprensa alternativa”, no subitem *Opinião (1975-1977) e Beijo (1977): a “opção marginal”*, analisamos os textos: *Um rito de passagem*; *Quatro posições para ler*; *Nove bocas da nova musa*; *Para conseguir suportar essa tonteira – entrevista com Carlos Sussekind*; *Um livro cinematográfico e um filme literário*; *A face oculta de Dalí*; *De suspensório e dentadura*; *O poeta fora da república: o escritor e o mercado*; e, por fim, *Malditos, marginais, hereges*. Na segunda parte da análise, subitem *Periódicos acadêmicos (1977 e 1979) e grande imprensa (1976-1983)*, analisamos os textos: *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*; *Riocorrente, depois de Eva e Adão...*; *Excesso inquietante*; *Como um álbum de velhos retratos*; *O poeta é fingidor*; *O narrador fracassa e pede perdão*; *O rosto o corpo e a voz*; *Romance e história*; *O bobo e o poder em Poe e*

*Herculano; Mestre amigo; Anarquia feliz; Só para homens; Brinquedo fatal; Pura gamação; Contos como terapêutica; e Romance com sabor de vício*¹².

À guisa da divisão supracitada, o percurso teórico-metodológico considera a obra crítica de uma “primeira fase” de Ana Cristina Cesar, em periódicos alternativos, para leitura da obra crítica de uma possível “segunda fase”, em periódicos de maior prestígio, organizando e testando os limites dessa divisão. Verificamos, desse modo, o veículo não como um elemento definidor dos textos, mas espécie de coadjuvante a protagonizar a cena. Ao que parece, considerá-los nos possibilita situar a crítica, compreendendo suas motivações, percebendo – concomitante ao destaque dado aos pressupostos – a *quem* ou *ao que* ela se destina. É nossa parcela judicativa a mediar criticamente as análises.

Nossa hipótese é de que, nessa primeira fase, os textos se alimentam de uma proposta política mais evidente, instigante, o que também possibilita um maior espaço para elaboração de seus pressupostos e para uso criativo quanto ao tom e à forma do texto. A postura que problematiza as hegemonias do espaço literário, nesse primeiro momento, faria do texto algo como “essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao *Pai Político*” (Barthes, 2015, p. 63). Já a grande imprensa, na segunda fase, reduziria a crítica à estrutura padrão de resenhas cada vez mais neutras, o que não corrompe de todo a elaboração de pressupostos, mas, por focar demasiadamente o formato resenha, tende a comprometer seu espaço criativo/propositivo.

Entendemos, então, o contexto da imprensa alternativa não apenas como aquele que demonstra uma específica proposta antiautoritária, característica ao período, mas como aquele que permite, no caso específico de Ana Cristina, a revitalização de uma crítica afeita às tensões fundamentais, sobretudo valendo-se da polêmica enquanto processo de emulação. É por isso, aliás, que ao tratar de crítica propriamente dita não nos detivemos à década de 1970. Em virtude de melhor explanar o assunto, dedicamos o segundo capítulo *Aspectos da crítica literária* a um panorama no qual pensamos definições de crítica através de aspectos pinçados durante leituras às obras de Rocha (2011), Araújo (2016) e Süsskind (2003). O fio quase originário, *riocorrente* na crítica, passa por autores do final do século XIX a fim de fazer perceber que tais procedimentos são mais antigos do que se pode imaginar.

¹² Dentro dessa seleção, outros critérios foram instituídos. Não analisamos, por exemplo, *Professores contra a parede*, publicado no *Opinião* (n. 162, de 1975), por se tratar de transcrição de debate, ou seja, fala de outros alunos a respeito da teoria literária. Em vez disso, neste capítulo introdutório, mencionamos a parte escrita por Ana. Ademais, não analisamos *Bonito demais*, publicado no jornal *Leia Livros* (n. 58, de 1983), pois trata-se de breve avaliação à tradução de Augusto de Campos, sem muitos comentários a respeito da produção artística. Foge, portanto, a nosso intuito de identificar pressupostos na avaliação de obras literárias, e inaugura um momento incompleto, interrompido bruscamente por sua morte precoce, em que passaria, ao que parece, a se dedicar à área de Estudos de Tradução. Teria sido seu caminho de retorno à academia, já encabeçado pelo Mestrado na Universidade de Essex, em *Theory and Practice of Literary Translation*, entre 1979-1981.

No mesmo capítulo, denotamos o suposto rompimento da crítica de jornal em virtude de uma crítica catedrática, repensando essa transição a partir da institucionalização dos cursos de Letras. Isto nos leva à atuação dos intelectuais da década de 1970, insertos num regime ditatorial, optando pelo terreno dos jornais para mover uma crítica, por assim dizer, já especializada a respeito de produções contemporâneas à época. É disto que se trata o terceiro capítulo, *Os jornais alternativos (e/ou nanicos) e o jornalismo cultural*, recorte feito a respeito deste tipo – distinto em que termos? – de imprensa.

Discutir a crítica nos jornais/revistas, por meio de resgate aos veículos, nos permitiu a suspeição, ainda que momentânea, e por vezes complexa, de habitar o instante de publicação. Embora parcimonioso, e falso, esse sentimento nos levou à tão desejada instabilidade de muitos debates, ali ainda quentes, não cristalizados, propondo assim um quase natural efeito de dessacralização de seus autores, em especial, da própria Ana Cristina Cesar.

À luz da imprensa, portanto, propomos a leitura deste trabalho crítico, considerando o prazer do texto, isto é, sob a condição de *voyeur*, de observar “clandestinamente o prazer do outro”, e de também adentrar a perversão, pois o comentário crítico reserva a “perversidade do escritor (seu prazer de escrever não tem função), dupla e tripla perversidade do crítico e do seu leitor, até ao infinito” (Barthes, 2015, p. 25). *Ad infinitum*.

2 ASPECTOS DA CRÍTICA LITERÁRIA

O quadro da crítica literária no Brasil da década de 1970 ocupa – também – uma dimensão alternativa, em veículos produzidos às margens da grande imprensa e das revistas acadêmicas. Isto porque, além dos diversos trabalhos defendidos no âmbito da academia, a profusão de veículos alternativos distintos oferece à crítica um espaço para a movimentação de suas polêmicas. Neste capítulo, atentamos aos aspectos gerais da crítica literária, perscrutando uma discussão teórica a seu respeito, para, com isso, ressaltarmos os aspectos da fase que nos interessa, isto é, a década de 1970 já mencionada. Ademais, tomamos por base este capítulo para, no posterior, avaliarmos de que forma a transição entre os veículos distintos alterariam critérios e valores acerca da literatura e, concomitantemente, como considerá-los nos ajudaria a compreender a obra crítica em foco.

2.1 DA POLÊMICA À TENSÃO FUNDAMENTAL

A priori, destacamos a *polêmica como estrutura* da crítica literária. Trata-se de aspecto levantado como uma hipótese por João Cezar de Castro Rocha, em *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* segundo a qual: “a modernidade da vida intelectual do país dependeu de uma sucessão de disputas que criou um *sistema interno de emulação*, responsável pela vitalidade identificada nas décadas iniciais da segunda metade do século XX” (2011, p. 73, grifo nosso). Por este caminho, o autor pretende evidenciar os conflitos que, segundo afirma, agiram como propulsores da vida intelectual no Brasil.

Demonstra, ao elencar alguns desses conflitos, a vitalidade proporcionada pela polêmica: “[...] recupero conscientemente o *éthos* polêmico em sua capacidade de estruturação sistêmica” (Rocha, 2011, p. 79). E não está sozinho. Serve-lhe de base, por exemplo, a sugestiva antologia *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil - 1850-1950*, organizada por Alexei Bueno e George Ermakoff, em 2005; bem como as análises de Marcelo Coelho quanto às polêmicas consideradas relevantes para a vida cultural, em *Crítica cultural: teoria e prática*, de 2006. Essas e outras obras e declarações compõem um panorama intuitivo para o destaque agora dado à polêmica, “com o objetivo de propor interpretações alternativas da história cultural recente” (Rocha, 2011, p. 74).

Vamos aos exemplos de Rocha (2011). Em contexto oitocentista, no âmago do que ficou conhecido como indianismo, o autor recupera as discussões envolvendo José de Alencar e Gonçalves de Magalhães. Este último, autor do poema épico *A confederação dos Tamoios*,

recebe os louros de admiradores secretos, que vão aos jornais defender-lhe a obra; dentre eles estão Manuel de Araújo Porto-Alegre e o Imperador Pedro II, ambos utilizando pseudônimos de: “o amigo do poeta” e “o outro amigo do poeta”, respectivamente.

À contracorrente, José de Alencar vê na obra de Magalhães a carência de uma narrativa possível somente sob a forma do romance, e não do poema épico escolhido. E assim, segundo Rocha (2011), em posição de discordância às escolhas do poeta e aos elogios de seus amigos, Alencar desfere críticas que parecem dar corpo ao projeto que desembocará, posteriormente, em seu romance *O Guarani* – publicado no ano seguinte. Isto é, “o que demonstra como o sistema interno de emulação estimula a estruturação da vida literária” (Rocha, 2011, p. 79).

A história apenas começa, pois Alencar é também alvo de polêmicas ao tornar-se nome conhecido. “Franklin Távora, José Feliciano de Castilho e Joaquim Nabuco homenagearam o mestre atacando-o sem trégua” (Rocha, 2011, p. 80). Nisto, abundam os argumentos *ad hominem* em que Alencar, quando não ataca um suposto nepotismo de Nabuco¹³, a este refere-se de cima, chamando-o pejorativamente de estudante: “É um estudo curioso e divertido o que eu faço todos os domingos, durante a calma, ao ler os artigos do meu *estudante*” (Alencar, 1978, p. 155 *apud* Rocha, 2011, p. 81, grifo do autor).

Conflito maior dá-se, ainda, com membro ímpar – e bem mais esquentado – da conhecida “Geração de 1870”, o crítico Sílvio Romero (1851-1914). Neste caso, o parêntese de Rocha (2011) nos faz perceber a autopromoção e uma busca por notoriedade como conteúdos subjacentes às polêmicas, sendo esta uma faceta noturna de seu aspecto solar – como coloca o autor, que prefere concentrar-se na vitalidade da polêmica, no seu viés produtivo, sem, no entanto, desconsiderar o seu lado cobiçoso e negativo.

A ressalva cabe, principalmente, ao exemplo de Sílvio Romero por haver interesse, por parte do sergipano, e da geração proveniente da Escola do Recife, na disputa por uma notoriedade intelectual então concentrada no eixo Rio-São Paulo:

No caso da Escola do Recife, posso dizê-lo sem diplomacia (e bem ao gosto de seu estilo): as periferias regionais disputavam a centralidade da vida literária localizada no Rio de Janeiro – problema que ainda hoje não foi de todo resolvido, pois a vida cultural segue concentrada no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. A questão era ainda mais urgente no período imperial, pois Dom Pedro II criou um influente sistema de mecenato, que concedia bolsas generosas de pesquisa, possibilitava viagens e financiava publicações de livros – por exemplo, a primeira e luxuosa edição de *A*

¹³ Segundo Rocha (2011), a nota em que publicaria a alfinetada em que relaciona Joaquim Nabuco a seu pai não chegou a ser publicada. Alencar refere-se a Nabuco como: “um projeto de candidato, ou como se diz em gíria eleitoral, [...] um filhote” (Alencar, 1978, p. 219 *apud* Rocha, 2011, p. 82). Sendo ele mesmo, aliás, filho do senador José Martiniano Pereira de Alencar.

Confederação dos Tamoios. Os membros da Escola do Recife contestavam esse modelo, talvez, pelo menos em parte, porque dele não se beneficiavam. Sob esse ângulo de análise, não surpreende a virulência de Sílvio Romero, seu porta-voz mais inflamado (Rocha, 2011, p. 83).

Se por um lado a descentralização intelectual é bem-vinda, ou até mesmo necessária, por outro acaba por instigar numa defesa descabida de Sílvio Romero a Tobias Barreto, que a todo custo tenta desclassificar a produção de Machado de Assis em detrimento da obra de seu conterrâneo. No entanto, e aqui voltamos ao aspecto solar da polêmica, a disputa contra a hegemonia de intelectuais da Corte de Dom Pedro II, envolvendo Sílvio Romero, encontra ressonância numa outra disputa específica, e de grande reverberação: a polarização entre as perspectivas de *crítica sociológica* e *crítica estética*. A primeira, representada pelo sergipano em foco; a segunda, sustentada pelo crítico José Veríssimo (1857-1916).

Nos interessa, neste trabalho, não o aprofundamento da discussão indianista ou mesmo as investidas inflamadas de uma *crítica sociológica*, de Sílvio Romero, contra a *crítica estética*, de Veríssimo, evidentemente, mas a *vitalidade* de cada definição dentro de um debate crítico, definida por Rocha (2011) como produto da polêmica, e que – dado o contexto de embate – exige uma *declaração partidária explícita de cada vertente*¹⁴. Ou seja, um sistema interno de emulação, como mencionou, a partir do qual cada autor opera a leitura atenta do seu adversário de ideias para – em diálogo com o outro, ainda que por vezes a contrafeito – construir seu próprio pensamento.

Assim, portanto, para Rocha (2011):

[...] o que importa é a leitura atenta da obra alheia, mesmo que seja uma leitura reativa, filha de uma hermenêutica entre dentes. Sem essa leitura, o debate se transforma na paralisia que se atribui à vida cultural hoje em dia. Eis, então, mais uma forma de definir o marasmo: aprovação anódina do esforço dos cúmplices e rejeição automática do trabalho dos desafetos – fotografia em preto e branco da vida acadêmica monocromática, com base na epigonia (2011, p. 89).

Mais do que uma briga de senhores ou jogo de interesses, no terreno da crítica:

[...] os argumentos devem ser refinados, a fim de refutar a refutação do outro. Eis o retrato do sistema interno de emulação que teria fortalecido o sistema intelectual brasileiro e cujo motor é a polêmica, que se revela assim instrumento indispensável para a vitalidade do próprio sistema (2011, p. 92, grifo nosso).

¹⁴ De acordo com Rocha: “[...] a iniciativa inusitada de Sílvio Romero suscitou discussões e estimulou o desenvolvimento de argumentos mais sólidos de ambos os lados: tanto os partidários do filósofo e líder da Escola do Recife quanto os defensores do escritor e presidente da Academia Brasileira de Letras precisaram formular em bases novas suas velhas convicções. Em alguma medida, a diferença desses dois métodos ainda hoje repercute e mesmo determina opções teóricas na crítica literária brasileira” (2011, p. 93).

Há uma ressalva importante. Enfocamos o Brasil a nível de recorte, mas a polêmica como parte relevante de um sistema de emulação interno – como refere-se Rocha (2011) – espraia-se por outros países, não sendo, portanto, uma especificidade do cenário crítico brasileiro. Basta pensar, por exemplo, no protagonismo de *Contra Sainte-Beuve* para a obra de Marcel Proust. Quando se opõe publicamente, no ensaio mencionado, ao pensamento do crítico Sainte-Beuve, Proust desenvolve pressupostos que o acompanham, posteriormente, na forja de *Em busca do tempo perdido*. O texto de Proust vai por um caminho diferente, é verdade, tratando-se de uma crítica que flerta com um ensaísmo ficcional, vide interesse particular do autor. Serve, porém, de amostra de que a mesma crítica, em seu viés polêmico, também pode ser reduto criativo.

Para além dos exemplos trazidos por Rocha (2011), se seguirmos uma linha cronológica da produção crítica e literária no Brasil, de fato, como demonstra, encontraremos distintos pontos de difusão de ideias a gerar polêmica, o que fundamenta uma narrativa alternativa da crítica por este foco. O jovem Machado de Assis, às voltas de sua própria produção, também exercitou na crítica sutilmente ácida a Eça de Queiroz o pavimento de sua obra. Comprometendo-se pouco, e assim fazendo valer certa fama diplomática, Machado limita-se a alfinetar o êxito na recepção do autor português:

Certo da vitória, o Sr. Eça de Queirós [*sic*] reincidiu no gênero, trouxe-nos *O Primo Basílio*, cujo êxito é evidentemente maior que o do primeiro romance, sem que, aliás, a ação seja mais intensa, mais interessante ou vivaz nem mais perfeito o estilo. A que atribuir a maior aceitação deste livro? (Assis, 1986, p. 904 *apud* Rocha, 2011, p. 98).

Nem sempre quem critica é aquele que não poderia fazer melhor. Isto porque não há posição exata para o crítico-criador, sendo ele muitas vezes um leitor arguto ou, como aqui observamos, um escritor – também leitor arguto – à coleta de materiais para forja de composição própria. “A crítica dos criadores é muitas vezes programa”, diz Candido, que acrescenta: “[os criadores] examinando outros escritores, procuram ver claro neles mesmos; o que lhes desagrade é o que não fariam, e ao defini-lo são levados a definir as suas próprias intenções, até então meras veleidades ou impulsos subscientes” (Candido, 2023 [1959], p. 690-691). Eis o lado solar da polêmica, fruto do processo de leitura *atenta* do outro.

De todo modo, ressaltamos o aspecto polêmico porque este nos interessa ao tratar da produção ensaística de Ana Cristina Cesar. A autora não dispensou a polêmica em sua crítica e abusou dela o quanto pôde desde as primeiras aparições na imprensa. Como veremos no

capítulo de análise, em 1976, em defesa à antologia *26 Poetas Hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina intenta construir a recepção de seus contemporâneos em oposição à geração de 45, alocando-os e – por extensão – alocando-se numa produção que ela denomina como “anticabralina por excelência” (Cesar, 1976c, p. 27). Em sua crítica, a polêmica repete-se, ainda, na menção aos autores que resenha, indicando pontos dissonantes das obras, e assim reafirmando pressupostos que discutiremos com maior afinco no capítulo de análise.

Com isso, percebe-se que, de modo geral, a polêmica atravessa a crítica. Isto ocorre, principalmente, dentre outras razões, porque os critérios nos quais esta se apoia são mutáveis e é em vias de discutir as transmutações da crítica, utilizando-se da polêmica, que se dá o processo de emulação interno destacado por Rocha (2011). Sobre esse terreno movediço dos critérios, Nabil Araújo (2016) ressalta:

[...] em larga medida, a história da crítica não tem sido mais do que a sucessiva revogação de velhos contratos em nome de novos, cada nova geração instituindo, *por meio dos mesmos procedimentos que a anterior*, seu próprio órganon de métodos com pretensões de universalidade (p. 52, grifos do autor).

Em *O sequestro da crítica na teoria literária (à) brasileira*, Araújo (2016) avalia a prática da crítica literária dentro da discussão sobre Teoria da Literatura no Brasil, tendo como plano de fundo o caráter institucional designado à Teoria quando esta tornou-se disciplina universitária nos cursos de Letras. Para isso, Araújo (2016) destrincha o pensamento do autor brasileiro tido como expoente do estruturalismo nos estudos literários, Luiz Costa Lima. Tal escolha é fundamentada, antes de tudo, pela divisão apresentada por Afrânio Coutinho, que influenciado por uma perspectiva norte americana, o *new criticism*, define a Teoria da Literatura como uma espécie de introdução aos estudos literários, sendo, portanto, uma ferramenta metodológica da crítica; desse modo, diferenciando-se de uma abordagem mais “filosófica”, de influência francesa (Araújo, 2016)¹⁵.

Ao adotar o percurso, como grifado no trecho supracitado, o que o autor intenta é a demonstração dos *procedimentos* recorrentes na eleição de novas concepções relacionadas à Teoria da Literatura e à atividade da crítica, isto é, o modo como as novas ideias surgem, lançando-se como pá de terra sobre as demais, sem questionar, neste processo, a validade de sua própria prática enquanto subjugada a um contexto histórico. Frente à impossibilidade do veredito universal, portanto, Araújo (2016) resgata o trajeto incansável de Costa Lima na tentativa de forjar uma reflexão teórico-crítica dentro de um fazer crítico.

¹⁵ Por “influência francesa”, entende-se, neste momento: o estruturalismo.

Segundo o autor, Costa Lima considera a teoria a partir da “[...] problemática kantiana do juízo como capacidade de subsumir os objetos da percepção (o particular) a regras ou princípios gerais (o universal)” (Araújo, 2016, p. 40). Este salto “facilita a teoria”, afirma L.C.L., isto é, como ele mesmo elucida em seguida, “o conjunto de proposições que declaram a especificidade dos objetos constitutivos de um campo” (Lima, 200, p. 15 *apud* Araújo, 2016, p. 40). Porém, por responder a um objeto distinto como o caso do objeto de arte, o exercício prático dessa apreensão, por meio da crítica, tende a complicar-se, pois: “como podemos saber que a crítica ultrapassa sua mera inscrição subjetiva? Que ela é mais do que apenas arbitrária retórica ou precária aposta? [...] Como podemos justificar a crítica a um objeto inserto em uma experiência estética?” (Lima, 200, p. 15 *apud* Araújo, 2016, p. 40).

Costa Lima então declara que a resposta à questão já estaria em Kant, quando este designa à experiência estética não um *juízo determinante* mas um *juízo de reflexão*, “algo que leva a mente a curvar-se sobre o que ela própria sentira” (Lima, 200, p. 15-16 *apud* Araújo, 2016, p. 40). Nisto, é fundamental a distinção encontrada por L.C.L. na tese de Walter Benjamin: “Foi há quase um século que Walter Benjamin observou, como se de passagem, que a leitura de Kant afetou a própria terminologia com que designamos os que analisam a obra de arte” (Lima, 2013, 401).¹⁶ Nas palavras de Benjamin, destaca o trecho: “Só com os românticos a expressão crítico de arte (*Kunstkritiker*) se contrapôs definitivamente à mais velha expressão de juiz de arte (*Kunstrichter*)” (Benjamin, 1980 [1919], p. 52 *apud* Lima, 2013, p. 401).

Nabil Araújo pontua que, por esse caminho, Luiz Costa Lima “mobiliza conceitos e teorias diversos como ‘ferramentas para o pensar’ em sua tentativa de elaborar uma resposta possível para a pergunta: ‘como a arte pensa?’” (Araújo, 2016, p. 42). No entanto, ainda segundo o autor, esta busca incorre no:

[...] risco de apropriação e/ou obliteração de uma certa dimensão dos Estudos Literários, a qual, se de fato não poderia conformar-se ao horizonte crítico delineado por Costa Lima a partir de Kant, nem por isso haveria de deixar de ser reconhecida e considerada em sua especificidade (Araújo, 2016, p. 42).

Apesar da ressalva, o autor nos mostra como, por este mesmo caminho, o próprio Luiz Costa Lima questiona a natureza normativa da crítica:

O que parece irritar sobremaneira a Costa Lima é que, mesmo diante da implausabilidade dessa hipótese, o crítico, via de regra, não se coloque a pergunta pela legitimidade e pela legitimação de sua atividade. Que o crítico aja, mesmo que

¹⁶ Embora Araújo (2016) esteja tomando por base *Mímesis: desafio ao pensamento*, de 2000, utilizamos outro texto de Luiz Costa Lima, *A crítica literária no Brasil de agora*, de 2013, em que o autor retoma o assunto.

inadvertidamente, ou sobretudo por causa disso, como se a norma crítica com que implicitamente opera se impusesse necessariamente como natural e universal, isso é o que pareceria revestir sua atividade de um caráter a um só tempo arbitrário e autoritário (Araújo, 2016, p. 46).

Pontos relevantes para esta dissertação, visto que, na década de 1970, as trajetórias de Luiz Costa Lima e Ana Cristina Cesar se encontram durante o curso de Letras, na PUC-Rio, em que mantinham relação professor-aluna, e na redação do jornal *Opinião*, onde ambos integravam o corpo de colaboradores na seção de *Tendências e Cultura*. Além disso, encontram-se em outros momentos de uma agitada cena literária carioca, como o debate na revista *José*, do qual trataremos no capítulo quatro, dedicado à análise dos textos críticos.

Da época como professor de Ana Cristina, em 1977, é possível acessar alguns registros, disponíveis no acervo do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Há, por exemplo, um caderno de anotações intitulado *Proposta do Luiz* (Bezerra, 2021). Nele, é possível ler algumas declarações, às vezes, entre aspas, como transcrições da voz direta do teórico em sala de aula: “As minhas dúvidas mostram que eu não vejo o ensino como *reprodução do saber*” e “Eu dou o meu próprio instrumental contra mim” (grifos de Cesar). E, ainda: “Resumir é já interpretar” (Bezerra, 2021).

Entre parênteses, no caderno da aluna, uma observação:

(Obs.: Na hora do aperto – Jorge Wanderley pondera que a análise proposta por L.C.L parece ter a ver com o paradigma de objetividade da ciência normal – L.C.L. apela para a possibilidade do seu método ser questionável, o que prova que o ensino [ininteligível] é reprodutivo mas aberto) (Bezerra, 2021, s.p.).

Por esse registro, antes de tudo, inferimos uma atitude de defesa à autonomia do aluno, supostamente fomentada através de fenda aberta pelo próprio professor em inquisição contra si mesmo. Munir o aluno das ferramentas de reflexão basilar para construção teórica do próprio pensamento parecia interessar-lhe profundamente, e justificar publicações como a organização dos volumes 1 e 2 de *Teoria da literatura em suas fontes*, de 1975.

Apesar da atitude democrática, o aluno que vislumbra a fenda aberta por L.C.L em seus escritos encontra a densidade de um percurso filosófico a gosto do autor, isto é, suplantado demasiadamente por etimologias alemãs. Talvez, por este chiado de comunicação, na mesma época, pela paradoxal porta de vidro, tenha se erguido um discurso ressentido contra a teoria, visível na transcrição do debate sobre o assunto realizado, comentado e publicado sob autoria de Ana Cristina Cesar, no jornal *Opinião*, com o título *Professores contra a parede* – aqui já mencionado no capítulo introdutório.

É, também, pela via densa do discurso filosófico de base germânica que L.C.L. busca abrir fendas na prática crítica, discutindo seu caráter normativo no livro *Dispersa demanda*, de 1981. Nele, o crítico-teórico defende a permanência duma normatividade incontornável, porém, ressalta a necessidade de exposição da uma cadeia demonstrativa que, no ato da crítica, pudesse desfazer seu possível caráter arbitrário:

[...] entre a experiência estética e o juízo que se venha a fazer sobre ela não deveria haver, como se postula até hoje, um espaço transparente, pois esta transparência torna o juízo sucursal de uma área estabelecida sem conceitos, a qual vem a ditar o comportamento do juízo, sendo em última instância a fundadora do valor ou não-valor declarado dos objetos. Em vez desta transparência, o que se propõe é criar obstáculos à passagem da experiência para o juízo, através da ênfase na cadeia demonstrativa com a qual se construa o argumento crítico. Claro que esta por si só não resolve a dificuldade: uma demonstração pode ser sofismática, torcer, consciente ou inconscientemente, sua direção. Ou seja, não suponho que as análises se tornam mais corretas pela obstaculização proposta. Se isso não é esperável, o é pelo menos que o analista assim se obrigue a atingir o máximo de sua capacidade argumentativa (Lima, 1981, p. 205 *apud* Araújo, 2016, p. 47).

A aposta não perdura, como avalia Nabil Araújo (2016), e L.C.L., posteriormente, admite as pedras no caminho antes sugerido:

[...] antes pensava que o risco de autoritarismo do analista era compatível pela exigência prévia de ênfase na cadeia demonstrativa, sustentadora de sua argumentação, porque tal cuidado daria a outrem condições de descobrir as falhas e as inclinações que a moviam. Hoje percebo que esta prevenção é insuficiente. [...] A maneira portanto como justificávamos uma modalidade analítica que se propunha romper com o espelhismo estético era apenas bem-intencionada, na verdade, ingênua e inútil, perpetuadora do mesmo impasse (Lima, 1981, p. 205 *apud* Araújo, 2016, p. 47).

Diante disso, Araújo (2016) reflete a impossibilidade de crítica à crítica por ela mesma, reavendo que, para tal empreitada, mesmo um instrumento externo à crítica incorreria numa aporia, o que leva, como observa Costa Lima, ao desembocar da atividade crítica em uma “atividade do pensar”. Isto é, nesse contexto, o próximo passo de L.C.L seria: “a supressão da crítica literária como atividade judicativa – já não importa se em versão ‘normativa’ ou ‘argumentativa’ – em nome da crítica exclusivamente *Kritik*, ‘atividade do pensar’; e o crítico exclusivamente como *Kritiker* (ao invés de *Kunstrichter*)” (Araújo, 2016, p. 49-50).

Por fim, apesar de reconhecer a ingenuidade da própria idealização, Luiz Costa Lima ressalta, em entrevista também destacada por Araújo (2016), que um dos pontos positivos da influência estruturalista no Brasil seria a tentativa de explicitação dos caminhos de análise que compõem um corpo teórico. Assim:

[...] o que se convencionou chamar de Teoria da Literatura, seja como campo de conhecimento acadêmico, seja como disciplina integrante do currículo de Letras voltada para a formação do futuro crítico profissional e do futuro professor de literatura, emergiu e se institucionalizou justamente em vista da demanda por *explicitação e sistematização*, tão rigorosa quanto possível, da teoria bem como dos procedimentos em jogo na leitura crítica de um texto literário (Araújo, 2016, p. 50, grifos nossos).

Segundo Araújo (2016), neste âmbito de explicitação e sistematização da teoria, insere-se a proposta de *Theory of Literature* (1949), de René Wellek e Austin Warren – obra referencial no discurso de especialização da crítica intuído por Afrânio Coutinho a partir da década de 1940, e que acompanhou sobremaneira a formação dos primeiros cursos de Letras no país. No entanto, a universalidade com que a proposta teórica dos autores parece ocupar e orientar as análises ditas “especializadas” acaba por dirimir um debate considerado relevante sobre a inserção dessa perspectiva num mar de outras abordagens, isto é, em contexto histórico mais amplo da crítica. Por essa razão, em 1975, em prefácio a uma das edições da *Theory* no Brasil, intitulado *O labirinto e a esfinge*, Luiz Costa Lima situa a obra, afirmando que:

Contra a ênfase nas indagações psicológicas, sociológicas e biográficas haviam se levantado, com maior ou menor êxito, a estilística, o formalismo, o *New Criticism*. Os autores simplesmente assumem esta crítica e, conseqüentemente, este roteiro, sem entretanto terem o cuidado de aprofundar a questão e se perguntarem o que haveria de se entender por interioridade do texto. Para fazê-lo, necessitavam de um efetivo descolamento entre a teoria que propunha e as correntes críticas que, na verdade, apenas glosavam de maneira didaticamente sistemática. [...] Em nenhum instante, porém, a teoria dos autores questiona o questionável. A priori, os autores já conhecem a resposta às questões que colocam (Lima, 1975, p. 22-23 *apud* Araújo, 2016, p. 51).

Em reconhecimento às indagações levantadas por L.C.L no prefácio mencionado, Araújo (2016) percebe que, ao construir uma *History of Modern Criticism*, entre 1955 e 1992, René Wellek impõe régua de sua própria teoria para compreensão da chamada “crítica moderna”; sendo a *Theory*, como destaca o autor, “a base da composição da *History*” (Araújo, 2016, p. 53):

[...] se Wellek faz derivar de sua *Theory* os “critérios e valores” que presidem sua *History*, ele converte arbitrariamente sua própria doutrina crítica em baliza meta-histórica a partir da qual se julga as demais doutrinas que compõem a história da crítica, bem como em telos do próprio percurso então narrado (Araújo, 2016, p. 53).

A observação principal de Araújo (2016) concerne ao fato de que a historiografia da crítica comumente recalca a historicidade de sua instituição, isto é, a historiografia da crítica “[...] tende antes a ocultar do que a tornar visível essa lógica contratual no alicerce da teoria da literatura” (p. 52). Assim, portanto, Araújo (2016) sugere o caminho contrário ao adotado por

Wellek. Em vez de partir da *Theory* para a *History*, por que não “indagar-se pela historicidade da própria teoria, fazer subsumir a *Theory* na *History*?” (p. 53). Com isso, pensa a *tensão fundamental*, aspecto que acompanha o movimento histórico das diversas perspectivas que envolvem a leitura crítica dos textos: “não seria possível escrever reler/reescrever a *History* wellekiana em termos da *tensão fundamental* entre os diversos sistemas de leitura que compõem a história da crítica ocidental, sem que nenhum deles fosse arbitrariamente privilegiado de antemão?” (Araújo, 2016, p. 53, grifo nosso). Logo, para maior compreensão, o autor especifica as tensões a que se refere:

(Tensão, antes de mais nada, entre o paradigma clássico e o romântico, no próprio bojo do que se convencionou chamar o “advento da crítica”; tensão, além do mais, entre os diversos e distintos paradigmas que se desenvolvem ao longo dessa “modernidade” de que vem a se ocupar Wellek: (a) seja entre as diferentes vertentes que se desdobraram a partir do próprio alicerce romântico, focadas em concepções diversas de “autor”, “autoria”, “intenção autoral”; (b) seja entre tais vertentes, agora concebidas em conjunto, e as tendências críticas antirromânticas, anti-intencionalistas, de feição neorretórica, surgidas ao longo do século XX, entre as quais inclui, aliás, a própria doutrina crítica wellekana; (c) seja, enfim, entre tais tendências, ditas “formalistas”, e as novas perspectivas “culturalistas” em voga desde meados dos anos 1980) (Araújo, 2016, p. 53).

Consideramos a exposição de Araújo (2016) no que ela oferece enquanto panorama para compreensão de uma tensão fundamental presente na prática crítica, e que, a nosso ver, dialoga com a dimensão polêmica que destacamos; sendo esses os aspectos que mais nos interessam como alicerce, pois servem de base para leitura das disputas empreendidas no campo da crítica desde o Romantismo. Não por acaso – relembramos – o título de seu texto é *O sequestro da crítica na teoria literária (à) brasileira*, numa referência ao embate entre Haroldo de Campos e Antonio Candido, ou, em escala maior, entre Concretistas e Grupo Clima, respectivamente.

Em menção direta à *Formação da literatura brasileira*, de Candido, Haroldo de Campos publica seu contraponto sob o título *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. A tese intenta lançar novos pontos sobre uma formação literária canônica no país, corrompendo alguns pressupostos pinçados pelo sociólogo e, assim, convocando uma verdadeira divisão de águas nas pesquisas filiadas a partir de cada corrente. É uma polêmica que, por seu desdobramento dogmático no âmbito acadêmico, incorre num cenário amorfo, semelhante a times de futebol.

Esta crítica que se desenvolve apenas como reforço às ideias de seus mestres não parece valorizada por Rocha (2011), que interpõe: “o marasmo de nossos dias [como produto dessa e de outras polêmicas que regem o meio acadêmico] só será superado quando uma nova geração criar suas próprias polêmicas, em lugar de herdar passivamente afinidades eletivas e antipatias

doutrinárias”¹⁷ (2011, p. 116). Assim, com este subitem, recobramos *a polêmica* e *as tensões fundamentais* não apenas enquanto aspectos que buscamos destacar no exercício e na história da crítica, mas as entranhas de sua própria vitalidade enquanto sistema de leitura. São esses os aspectos que – defendemos, diante do exposto – possibilitam o “*sempre por vir*” aludido por Araújo, “em função de uma vigília permanente em relação ao constante movimento de institucionalização e naturalização dos procedimentos de leitura crítica” (2016, p. 54).

Com isso, consideramos as aporias em que nos metemos quando falamos de crítica; portanto, percebendo que é “de uma *performance* crítica, de uma *normatividade performada criticamente* que seria preciso falar” (Araújo, 2016, p. 55), agora adentramos algumas polêmicas definidoras de narrativas no âmbito acadêmico sobre o desenrolar da crítica no século XX; ou seja, agora consideremos a crítica sob o efeito da institucionalização, com o evento de formação dos cursos de Letras no Brasil.

2.2 A DISPUTA ENTRE A CÁTEDRA E O RODAPÉ

Em 2 de abril de 1976, no jornal *Opinião*, n. 187, Ferreira Gullar levanta a questão: “O ideal seria, portanto, uma crítica capaz de demonstrar que em determinado aglomerado de palavras há poesia. Consegue isso a crítica científica?” (Gullar, 1976, p. 21). Provocativo, o poeta refere-se aos desdobramentos de tensão específica no âmbito da crítica literária, que passou a dividi-la entre *científica* e *impressionista*. No meio universitário, a narrativa vexatória contra a “crítica impressionista” apregouou uma coexistência impossível, acusando urgência no combate ao amadorismo e defendendo uma postura de “crítica científica” – isto é, especializada. Hoje, o antigo cenário nos leva a perceber com mais cuidado as razões e os resultados dessa suposta transição, creditada como as raízes do processo de especialização dos estudos literários no Brasil.

Os jornais são espaços privilegiados em nosso debate. Boa parte das polêmicas referidas no subitem anterior ocuparam a vida pública dos periódicos, salvo momentos em que são publicadas ou reunidas em livro, ou discursadas em ambiente catedrático. Mas, é sobretudo na

¹⁷ Sobre este ponto, reforçamos a hipótese de Rocha (2011): “Afim, se a forma mais proveitosa de afiar os próprios argumentos consiste em enfrentar logicamente suas possíveis contradições, nada melhor para aprimorar a argumentação do que uma polêmica [...] Nas últimas décadas, no entanto, o predomínio da epigonia não tem permitido o desenvolvimento dessa dinâmica” (2011, p. 115). Ou seja, “o marasmo principiou a tomar conta da vida cultural brasileira a partir do momento em que os grupos endogâmicos deixaram de dialogar com interpretações concorrentes” (2011, p. 115). Isso ocorre pois: “A epigonia atual alimenta-se parcial e paradoxalmente da vitalidade do sistema intelectual, que alcançou nas últimas décadas um alto nível de institucionalização. [...] Os grupos endogâmicos convertem-se, assim, numa espécie de ‘*autopúblico*, num país sem públicos’, para recordar a perfeita caracterização de Antonio Candido” (2011, p. 116).

face cotidiana dos jornais que as críticas literárias ganham leitores e recebem réplicas. Não por acaso a crítica pejorativamente chamada de “impressionista” também é conhecida como “crítica de rodapé”, por tratar-se de modelo específico a ocupar uma seção em pé de página nos jornais.

Flora Süssekind, em *Rodapés, tratados e ensaios*, datado de 1986, e republicado em 2002, nos explica o antagonismo de dois modelos distintos de crítica nas décadas de 1940/50:

De um lado, os antigos “homens de letras”, que se creem “a consciência de todos”, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo, “aventura da personalidade”. De outro, uma geração de críticos formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934, e interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica (Süssekind, 2003, p. 17)¹⁸.

Segundo a autora, tipos mais diversos ocupavam a crítica nos jornais, pois eram *homens de letras*, sem critérios e valores definidos ou por definir, sendo o prestígio particular algo angariado também nas páginas da imprensa: “Poder literário era em parte sinônimo de uma presença constante nas páginas e no noticiário de jornal, de eloquentes ironias impressas, do frequente envolvimento em polêmica” (Süssekind, 2003, p. 18). A partir da década de 1940, aponta, o cenário mesclava-se à presença de outra prática crítica, que subtrai “o poder deste intelectual sem especialidade, deste ‘leitor-que-sabe-tudo’, que dominavam o jornalismo literário”. Em lugar dos “homens de letras”, portanto, surge “um outro modelo, universitário, de crítico” (Süssekind, 2003, p. 18).

É evidente que um *modelo universitário de crítico* necessita do espaço físico da universidade para assentar-se. Por ora, mesmo com este novo espaço físico destinado à especialização crítica, não é o jornal enquanto veículo que sofre alteração ou que dele precisam migrar os *novos* críticos, pois ambos os modelos de crítico – quer universitários, quer autodidatas – se encontram nas páginas da imprensa. Então, qual a diferença? A autora responde: “O que se inicia é uma *mudança nos critérios de avaliação* daqueles que exercem a crítica literária” (Süssekind, 2003, p. 17, grifos nossos).

Antes de comentarmos a mudança nos critérios de avaliação referidos, observemos o contexto histórico de transição apresentado por Süssekind. Primeiro, à luz de Antonio Candido,

¹⁸ E não só, como vimos, no subitem anterior, há o crítico Silvio Romero, formado pela Faculdade de Direito do Recife (FDR), instituição fundada em Olinda e deslocada para Recife em 1912, de forte protagonismo neste âmbito de formação de críticos literários, como Álvaro Lins, Franklin Távora, Joaquim Nabuco etc. O que não é mero detalhe, visto que se trata da primeira faculdade a formar “intelectuais” no país, os mesmos tais *homens de letras* etc. – os quais Flora Süssekind cita, por exemplo, no nome de Álvaro Lins, mas se detém a relacionar o perfil geral deste *typus* somente ao eixo Rio-São Paulo, nas instituições como as faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo. A respeito desta desconsideração de expressões afora o eixo Rio-São Paulo, comentaremos tangencialmente neste trabalho.

a autora ressalta o papel das classes médias, nos anos 1920 e 1930, na criação das universidades. Num acidente de percurso, a diversificação na formação de pessoal desemboca no alargamento das profissões e consequente conturbação das hierarquias agora sem o “prestígio político das ‘profissões liberais’” (Candido, 1985, *apud* Sússekind, 2003, p. 19). Num contexto sudestino, tal mobilidade dá-se, principalmente, “na década de 1930, [quando] os institutos isolados, as escolas já existentes desde os anos 1920 passaram a se organizar em universidades, centradas nas recém-criadas faculdades de Filosofia, Ciências e Letras” (Sússekind, 2003, p. 19).

Até então, porém, como destaca a autora, não havia rixa declarada entre os grupos – além das polêmicas de praxe entre os críticos. Um reconhecido crítico de rodapé, Álvaro Lins, vê com bons olhos o surgimento da revista *Clima*, formada por egressos das faculdades de Filosofia e Ciências Sociais (Sússekind, 2003, p. 19). Porém, a partir do momento em que, gradativamente, os “críticos-*scholars*” elegem critérios outros para avaliação das obras, surgem desavenças pontuais, vistas como determinantes para o exercício da crítica.

Quanto aos critérios de avaliação, fala-se, especialmente, de um antipersonalismo, assim como das “inevitáveis restrições tanto nos assuntos a serem abordados pelos críticos quanto nos critérios mesmos de reconhecimento de sua qualificação” (Sússekind, 2003, p. 21). São terremotos a infringir uma pangeia antes *supercontinentada* até a nível da ficção, visto que os papéis de romancista e sociólogo se aglutinavam, mas são igualmente erodidos por uma especialização dos discursos (ou, como queira, também, discursos *sobre* a especialização), ressignificando os papéis sociais de um e de outro.

Daí as modernas tendências estetizantes aparecerem ao sociólogo e ao historiador da cultura como reação de defesa e ajustamento às novas condições da vida intelectual; uma delimitação de campo que, para o crítico, é principalmente uma tendência ao formalismo, e por vezes à gratuidade e ao solipsismo literário. Tanto para o crítico quanto para o estudioso da cultura e da sociedade, ela é, contudo, uma elaboração de novos meios expressivos e um desenvolvimento de nova consciência artesanal (Candido, 2006, p. 142).

Exemplo marcante de gratuidade e solipsismo literário são os ataques do catedrático Afrânio Coutinho ao crítico de rodapé Álvaro Lins. Aquele, desconsiderando que haja, no Brasil, uma *verdadeira* crítica literária e, portanto, conclamando a instituição da *crítica científica*; este, um dos mais reconhecidos críticos do jornalismo à época, com alto poder de influência atrelado à sua figura. Como observa Sússekind, o alvo do ataque não era gratuito:

Tratava-se de um dos críticos mais poderosos na época. Atingi-lo era, então, acertar em cheio nos próprios mecanismos de qualificação intelectual vigentes. Era abalar o sistema literário que fizeram dele “imperador”. E, com isso, se abria espaço para um

outro tipo de critério de avaliação profissional, para uma substituição do jornal pela universidade como “tempo da cultura literária” e da figura do crítico enciclopédico e impressionista, com sua habilidade para a crônica, pela do professor universitário, com seu jargão próprio e uma crença inabalável no papel “modernizador” que poderia exercer no campo dos estudos literários. Tratava-se, em suma, de substituir o rodapé pela cátedra. E conquistar o poder até então em mãos de não especialistas para as daqueles dotados de “aprendizado técnico”, nas palavras de Afrânio. Isto é, para os *críticos-professores*¹⁹.

A palavra de ordem parecia ser a caça aos amadores, personagens em parte reais, em parte fantasmas utilizados pelos críticos-professores para justificar que apenas eles fossem considerados donos de um *bom* discurso sobre a literatura (Süssekind, 2003, p. 22, grifos da autora).

A autora nos mostra, ainda, o fator aparentemente sintomático de um período, pois, no final do século XIX, também as faculdades de Medicina no Brasil se opuseram veementemente ao perfil do “charlatão”, isto é, do médico ilegal, sem diploma (Süssekind, 2003, p. 22-23). Portanto, diante disso, conclui que os médicos formados pelas faculdades enxotam os “falsos médicos” na medida em que ratificam seu espaço científico: “Assim como o poder literário dos *scholars* aumenta de modo diretamente proporcional à perda de prestígio dos até então poderosíssimos críticos de rodapé. Daí a necessidade de alguns duelos. Às vezes explícitos, às vezes não” (Süssekind, 2003, p. 23).

Validando-se pelo duelo, Afrânio Coutinho levava sua impugnação aos jornais, declarando que: “Nossa crítica até hoje tem sido dominada pelos fatores extrínsecos ou externos que condicionam a gênese do fenômeno literário” (Coutinho, 1954, p. x *apud* Süssekind, 2003, p. 25).

Apesar do êxito inicial na caça às bruxas, Süssekind (2003) destaca que, nas décadas de 1960/70, houve uma suposta *vingança do rodapé*. Isto porque, em 17 de outubro de 1969, quem passa pelo processo de formalização da profissão são os jornalistas. À luz de Süssekind (2003), é possível perceber a desconfiança agora inversa, descontente com a linguagem pouco flexível e atraente dos acadêmicos que – pouco a pouco, após os imbróglis de rompimento em 1940/50 – já se reaproximavam das redações através de suplementos literários. Nessa reinserção, são supostamente mal-recebidos por seus jargões acadêmicos, que refletem as especificidades de “um outro grupo” que não o corpo de jornalistas formados (Süssekind, 2003, p. 30-31).

Interessante como, apesar de todo discurso de especialização, na prática da crítica literária, trava-se, aparentemente, mais da aplicabilidade de métodos do que de reflexões

¹⁹ Sobre o espaço da cátedra e o destino profissional dos *críticos-professores*: “Não é de estranhar, pois, que à rejeição dos críticos de rodapé Afrânio Coutinho acrescentasse uma exigência acadêmica: o aprendizado nas universidades e, sobretudo, nas faculdades de Letras. Desta maneira não só se definem os que podem falar de literatura na imprensa, mas também aqueles que estão habilitados a ensiná-la nos cursos secundários e faculdades e a formar outros profissionais da área” (Süssekind, 2003, p. 23).

críticas sobre as obras – no sentido de “atividade do pensar”, levantada por Luiz Costa Lima, e comentada no subitem anterior. É como se, por meio da importação teórica, estivesse incutida na crítica uma ideia de progresso, pensamento muito afim à época da Ditadura Civil-Militar, mas também antes, na década de 1950, com a entusiasmada construção de Brasília, e com o discurso de crescimento de 50 anos em 5, do então presidente Juscelino Kubitschek. Coincidentemente, em 1968, Afrânio Coutinho defendia a formação profissional em Letras imbuído de um certo nacionalismo: “Uma Faculdade de Letras hoje é assim um imperativo do próprio desenvolvimento nacional” (Coutinho, 2011[1968], p. 217). Ser brasileiro não era um fato, era uma *necessidade*.

A isso, na crítica literária, juntam-se tantas versões de *brasis*, ou preocupações com o nacional. E, com a criação dos cursos de Letras, e das pós-graduações, juntam-se, também, tantas adesões gratuitas às metodologias importadas:

Alardear especialização e atualização: esta a regra. Porque se a crítica brasileira tem tido na “nacionalidade” o seu paradigma básico de avaliação, isto não tem em geral excluído verdadeira obsessão pela “atualização” metodológica. Vide a “mascarada” de métodos-modas dos anos 1960-1970: *new criticism*, formalismo, estilística, estruturalismo, lukacsianismo. [...] Nem se examinavam pressupostos, convertendo-se, sem maiores preocupações, correntes teóricas em métodos a serem aplicados a qualquer preço (Süssekind, 2003, p. 33).

Os críticos científicos, paradoxalmente, distanciam-se da construção de um pensamento teórico, ausência comumente denunciada por Luiz Costa Lima²⁰. Assim, portanto, argumenta Süssekind:

A referência às correntes estrangeiras servia de prova da “competência” daquele que as citava. Truque retórico. Com frequência tão eficiente quanto os floreios de linguagem, a exibição da própria personalidade e o acúmulo de anedotas biográficas no caso da crítica de rodapé (Süssekind, 2003, p. 33).

²⁰ No caso do *new criticism*, o problema encontrava-se não apenas na importação da metodologia, mas na própria metodologia que se impunha universal, elegendo a si mesma como encabeçamento da crítica moderna. Por esse motivo, realçando trecho destacado no subitem anterior, em prefácio à *Theory of Literature*, de Wellek e Warren, L.C.L. destaca a mecanicidade da proposta: “*A priori*, os autores já conhecem a resposta às questões que colocam” (Lima, 1975, p. 22-23 *apud* Araújo, 2016, p. 51). Tal obra seria um divisor de águas importante, pois é norteadora do pensamento de Afrânio Coutinho em seus discursos de especialização da crítica. *Theory of Literature* é como a bíblia para a crítica que se propunha científica no Brasil, sendo o cientificismo – ironicamente – uma quase profissão de fé. No entanto, consideramos este um marco histórico importante para as pesquisas em estudos literários, pois, como bem destaca o próprio L.C.L., não é possível livrar-se de certa normatividade na crítica, e pelo visto nem a aderir cegamente. É preciso, portanto, adotar o *equilíbrio* a partir de algum critério, definir pressupostos e demonstrar a sua cadeia argumentativa. No fim, nada é definitivo, porém também não é *solto*.

Agora podemos compreender um pouco melhor o contexto da provocação do poeta Ferreira Gullar à *crítica científica*, citada no início deste subitem. Acertadamente, Gullar (1976) pinça o critério científico de oposição a um certo *impressionismo* dos rodapés. Com isso, revela que, oculta sob atividade judicativa, a *crítica científica* também parte da *impressão* sobre o que seria a poesia. Talvez porque, como diria Cecília Meirelles em prefácio às cartas de Rainer Maria Rilke: “Sobre um poema quase nunca há nada a dizer. Deseja-se que seja amado, se for possível” (2013 [1953], p. 12). E o convite passional não parece encontrar lugar no discurso especializado, embora, como observa Gullar (1976), seja um dos sentimentos que impulsiona a leitura das obras. Por isso, em seu texto, o poeta questiona:

[...] por que razão uma pessoa decide ler um livro de poesia ou um romance? Na maioria dos casos, não é para estudar, não é para se informar. Acredito que seja para “sonhar”, se se atribui a essa palavra um sentido bem amplo, inclusive o de aproximar-se da dimensão comovida da existência humana. E também, claro, para deliciar-se com o modo de dizer do escritor, sua ironia ou sua paixão. [...] Que sei eu, há muitas razões pelas quais uma pessoa lê um poema ou um romance. Mas, sem dúvida alguma, é imprescindível que o fundamental das intenções do autor passe ao leitor pela simples leitura (1976, p. 21).

Em outras palavras, solicita ao crítico a revisão do próprio ego enquanto mediador das obras, para que este não transborde e incorra no erro de impor sua atividade de leitura para além da “atividade do pensar”. Percebe-se que, com o discurso especializado, e evidentemente considerando o crítico também um leitor, desembocamos em perspectiva capaz de desqualificar não apenas o suposto impressionismo dos rodapés, mas, de modo geral, o leitor médio, ou o *common reader*. Contra isso, o poeta se insurge lembrando que o crítico, ainda que científico, não é imprescindível à leitura das obras. Ademais, declara truque retórico, principalmente no que concerne à ocupação em torno de obras já consagradas:

Mas essas obras foram consagradas por quem? Pelo leitor comum que as lê através das décadas ou pela tradição crítica não científica? Ora, se a crítica científica não se ocupa dos novos autores que estão agora publicando seus primeiros livros, quem se ocupará deles? A crítica e o leitor não científicos, os quais, desse modo, determinarão a matéria futura da crítica que se quer científica. É uma espécie de oportunismo (Gullar, 1976, p. 21).

Desfeito o esquema, o poeta explica não ser contra a utilização de métodos no estudo da literatura, apenas pretende apontar o equívoco de oposição massiva ao que se convencionou chamar, pejorativamente, de *impressionismo*:

Não pretendo com isso negar a possibilidade de utilização de métodos objetivos no estudo da literatura e da arte. Pretendo simplesmente chamar a atenção para o fato de que esses métodos poderão ocultar mas nunca eliminar o *caráter opinativo próprio da atividade crítica* (Gullar, 1976, p. 21, grifos nossos).

Em contraponto à narrativa sobre o “rigor” da cátedra e o “impressionismo” do rodapé, João Cezar de Castro Rocha (2011) parte da hipótese de que a academia precisou lidar com um esquema de origem capaz de fomentar um binarismo superficial, inexistente na prática. Isto porque, antes de tudo, a cátedra demorou para alcançar a formação defendida por Afrânio Coutinho, havendo descompasso entre o *discurso de formação de pessoal* e a formação de pessoal propriamente dita: “se o presente não era exatamente promissor, por sua vez, o futuro demorou a chegar” (2011, p. 219).

Como demonstra o autor, o processo de formação foi gradativo. Aliás, recupera declaração, de 1978, do próprio Afrânio Coutinho quanto ao “atraso”:

Muitos denotam uma mentalidade de professor secundário, sem espírito universitário. Esse defeito deverá perdurar por algum tempo, mas a correção é a experiência, a renovação das gerações novas, imunes dos vícios da improvisação e da superficialidade, da falta de gosto pelo estudo, pela pesquisa, pela informação e documentação atualizadas (Coutinho, 1983a, p. 214 *apud* Rocha 2011, p. 220).

Ao recuperar a declaração de Coutinho, Rocha (2011) expressa um outro anacronismo presente no discurso que credita o saldo da polêmica entre o autor e Álvaro Lins, nas décadas de 1940/50, como triunfo da cátedra. Se em 1978, duas décadas após o conflito, o corpo de especialistas ainda não era significativo, de que modo este viria a substituir um corpo de críticos autodidatas? Além disso, coloca que: “A campanha de Afrânio Coutinho enfrentou muito mais resistência do que a narrativa dominante reconhece” (2011, p. 209).

Por qual motivo, então, temos tão bem definido o antagonismo crítica de rodapé *versus* crítica científica? A hipótese do autor é de que tudo faz parte do próprio processo de solidificação dos departamentos universitários. “Como legitimar sua atividade, se respeitados críticos já exerciam o mesmo ofício com grande êxito e inegável brilho?” (2011, p. 232). Às *incorespondências* presentes numa transição forçada, como observa Rocha (2011), caberia, portanto, a narrativa em prol da fundamentação da crítica acadêmica.

Em verdade, portanto, vê-se que há muitas formas de relatar o percurso da crítica literária no Brasil do século XX. Nenhuma delas, porém, fará jus às transições se considerar apenas os discursos de caracterização das múltiplas formas de leitura em si mesmos. Como vimos, cada defesa serve a um propósito, a um contexto histórico específico, e é à luz desse contexto que podemos comentar seus critérios de valor.

3 OS JORNAIS ALTERNATIVOS (E/OU NANICOS) E O JORNALISMO CULTURAL

Como vimos, o debate em torno dos critérios de crítica literária acompanha o processo de institucionalização, e consequente especialização, na área de Letras. Isto, porém, ocorre de modo gradativo, lento, e não impõe rompimento com a atuação nos jornais. Pelo contrário, em cenário bem mais diversificado culturalmente, e já dotados de uma formação acadêmica especializada, os críticos-*scholars* da década de 1970, como é o caso de Ana Cristina Cesar, passam a ocupar os jornais alternativos, ou nanicos, na prática de um jornalismo cultural. Neste capítulo, nos debruçamos sobre os jornais alternativos para depreender motivos contextuais que parecem engajar a postura crítica da autora em foco.

A priori, segundo Bernardo Kucinski (2001, p. 5, grifo nosso), os jornais alternativos surgem em contraponto ao “discurso triunfalista do governo ecoado pela grande imprensa”, portanto, “gerando todo um *discurso alternativo*”. Desse modo, pode-se dizer, “opunham-se por princípio ao *discurso oficial*” (2001, p. 5, grifo nosso). Também conhecida como imprensa nanica, pelo formato tabloide adotado por alguns jornais, a *imprensa alternativa* romperia o coro dos contentes ao não se comprometer com políticas dominantes, angariando formas também alternativas de formatação, custeio e autogerenciamento (Kucinski, 2001).

Apesar de tais características sugerirem um margeamento à situação da imprensa, uma quase-clandestinidade, por assim dizer, a verdade é que alguns não escaparam à mesma censura prévia que atingiu os grandes jornais. Isto sugere uma visibilidade dessas produções, o que é correto. À frente destes projetos, por mais curta que, às vezes, fosse sua atividade, estavam nomes já familiares à imprensa ou à política, como é o caso de Millôr Fernandes, que transformou sua seção *Pif-Paf*, em *O Cruzeiro*, num jornal custeado por empréstimo e desenhado em sua própria casa. Posteriormente, o jornalista também faria parte de outro jornal alternativo, *O Pasquim*, junto a Ziraldo, Sérgio Cabral, Jaguar, dentre outros. Fernando Gasparian, outro exemplo, antes de fundar o alternativo *Opinião*, integrava a segunda fase do *Jornal de Debates*, ao lado de figuras como o deputado Rubens Paiva.

O jornal *Opinião*, aliás, como menciona Kucinski (2001), “nasceu como se já tivesse cem anos de tradição”, provando o protagonismo de um rigor que combinava “a feição clássica com uma linha editorial crítica” (2001, p. 171). Nele, funcionava um reduto de intelectuais, angariando colaboradores como Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Fernando Henrique Cardoso, Antonio Candido, Luiz Costa Lima, Nelson Werneck Sodré etc. Com isso, Kucinski (2001) observa, ainda, que a qualidade do jornal “derrubou o preconceito do jornalista convencional em relação à imprensa alternativa, vista, até então, como artesanal e dogmática” (2001, p. 172).

Além disso, um segundo paradigma quebrado tanto pelo *Opinião* quanto pelo *Pasquim* é a longevidade, incomum aos nanicos: sendo quase cinco anos daquele, e vinte um anos deste. Como destacado por Braga (1991):

A maioria desses jornais têm uma vida relativamente curta – um ano, dois anos – quando não ficam no primeiro número, como o *Mais Um*. O *Politika*, de Sebastião Nery e Oliveira Bastos, durara, no período Médici, dois anos e meio. Mas representam uma experiência jornalística preciosa. *E incomodam o regime* (1991, p. 74, grifos nossos).

Aliás, o incômodo revela-se, principalmente, na atuação do aparelho do Estado, sob olhar do Serviço Nacional de Informações (SNI), que acompanhava de perto as atividades de publicação alternativa, construindo dossiê sobre o fluxo de periódicos que surgiam e desapareciam anualmente ao longo da década de 1970. Documentos desse tipo, antes confidenciais, podem hoje ser acessados através do acervo *on-line* do Arquivo Nacional. Eles confirmam que, ao final da década mencionada, os periódicos eram vistos – pelo próprio Estado – como alternativas sobretudo à censura prévia, estabelecida em algumas redações da mídia convencional²¹. Em sua definição, o documento do SNI, de 28 de agosto de 1979²², destaca que: “A finalidade de tais veículos foi servir de alternativa (uma de suas designações) aos articulistas que passaram a ter seus trabalhos vetados para divulgação na denominada grande imprensa” (p. 1). E completa: “A principal linha de atuação desses órgãos é a contestação ao Governo e ao regime” (p. 1). Atentos, portanto, às atividades da imprensa alternativa, certificavam, com o dossiê mencionado, a imposição de um silêncio.

José Luiz Braga (1991) avalia que as proibições à imprensa sempre foram latentes no meio jornalístico, mesmo antes de 1964, porém estas variam de redação para redação, assim garantindo certa liberdade opinativa. No entanto, no período pós-64, os “controles tornam-se *impessoais e normalizados*” (1991, p. 227, grifos nossos), e visam estender-se a toda imprensa. A isto, segundo o autor, soma-se o desaparecimento do jornalismo político e partidário, o que mina sobremaneira o influxo de ideias (Braga, 1991).

A citada normalização e consequente impessoalização da censura é tema abordado por Beatriz Kushnir (2012), em *Cães de Guarda - Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, que perscruta as entranhas da atividade técnica da censura. Em sua análise, institui, para fins de compreensão do controle de publicação, o recorte do período republicano brasileiro

²¹ “A chamada imprensa ‘alternativa’ ou ‘nanica’ constituída por periódicos, em sua maioria semanários, surgidos no País após a Revolução de 1964, quando os jornais tradicionais (diários) foram submetidos à censura prévia, principalmente quanto aos aspectos ideológicos de seus editoriais, artigos assinados e notícias” (SNI, 1979, p. 1).

²² Dentro do órgão, o documento tem por identificação: Informação n. 0418/19/AC/79.

como um todo, e não somente o período da Ditadura Civil-Militar. A essa consideração, revela uma outra: “os períodos de exceção, no Brasil, têm a preocupação, *talvez singular*, de legislar e assim dar aos atos de arbítrio aparência e conteúdo de legalidade” (2012, p. 77, grifo nosso).²³

Vale perguntar-se, portanto, em destaque à possível singularidade do aparelho censório da década de 1970, em que se apoiaria a censura em voga? Kushnir (2012), tentando responder à pergunta, traz a sugestão de um *tripé legislativo*, colocado por Pompeu de Souza, e aponta que o descompasso na formalização de cada documento constitui um percurso não uniforme, mas paradoxalmente capaz de um todo eficaz ao fim da década de 1960. Este aparelho burocrático, no entanto, seria forjado e introjetado lentamente, provando de uma série de rupturas e continuidades.

No cenário, há também forte arbitrariedade, característica da atuação policial; no entanto, a importância de se eleger um percurso legislativo visa ressaltar uma preocupação da própria ditadura em construir aparência de legalidade (Kushnir, 2012, p. 110). Nisto, a autora compreende, “com hipótese de reflexão, [que] o AI-5 pode ser considerado a imposição, não declarada, de um estado de sítio” (2012, p. 110), visto que “nunca foi assim nomeado pelo governo que o concebeu, o qual, embora sempre tenha sido tão preocupado em legalizar desmandos, não deu ao seu mais duro ato o seu verdadeiro caráter” (2012, p. 110).

Corroborando, portanto, com a força do estado de sítio, com a qual o AI-5 recai sobre o corpo social em 13 de dezembro de 1968, recupera-se, como parte do tripé da atividade censória, o Decreto n. 20.493, de 1946, que apesar da origem remota, é visto como protagonista dessa nova configuração estabelecida para os censores. Desse modo, o decreto:

[...] perfilava condutas e dispunha sobre o funcionamento interno do SCDP [Serviço de Censura de Diversões Públicas], a censura prévia, o cinema, o teatro e as diversões públicas, a radiofonia, os programas, as empresas, os artistas, o trabalho de menores, o que justificou a maioria dos pareceres dos censores, tanto para autorizar como para vetar, até 1988. Enorme e tentacular, era capaz de dar conta de cada diferente veto. Todos os censores que entrevistei o sabiam de cor e o citavam no artigo ou parágrafo adequado a cada situação. Difícil lidar com o fato de que, feito em um período de redemocratização, justificou proibições ditatoriais (Kushnir, 2012, p. 101).

Além disso, segundo a autora, pouco antes do AI-5, há destaque para a Lei n. 5.536, de 21 de novembro de 1968, que: “Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas,

²³ Com isso, em referência à censura prévia, a autora nos mostra, que: “[...] elaborou-se uma série de normas, no fim de 1920, estatuinto um novo regulamento para as casas de diversão e espetáculos públicos (Decreto n. 14.529, de 9/12/1920). Foi nesse conjunto de regras que, pela primeira vez, o termo ‘censura prévia’ apareceu na legislação republicana” (Kushnir, 2012, p. 87).

cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências”. E, por fim, há o Decreto-lei n. 1.077, de janeiro de 1970, que no artigo primeiro expõe: “Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”. Reforçando, sob o jugo moral, um elo que justificaria boa parte da censura ao longo do período republicano.

A interpretação do Decreto-lei n. 1.077/70, em *Censura Federal – leis, decretos-lei, decretos e regulamentos*, de 1971, formulado por três censores federais, quais sejam: Carlos Rodrigues, Vicente de Alencar e Wilson Q. Garcia, e utilizado como guia para os censores, ressalta o jugo moral mencionado:

[...] o governo considerou, ao baixar o Decreto n. 1077/70, que o emprego desses meios de comunicação [imprensa escrita e cinema] obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional e que tais publicações estimulam a licença, insinuando o amor livre, e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira (Rodrigues; Monteiro; Garcia, 1971, p. 143 *apud* Kushnir, 2012, p. 117).

Segundo Kushnir (2012), alguns ajustes foram feitos ao tripé²⁴, constituindo robusto arcabouço censório. Este arcabouço, no entanto, era apaziguado pela perspectiva dos três censores, que avaliavam os decretos como:

[...] perfeitamente constitucionais, segundo declarações do próprio ministro da Justiça, professor Alfredo Buzaid, e constituem um serviço do Estado, *não se podendo, jamais, considerá-los como uma nova forma de autoritarismo*, que repugnaria a formação democrática do povo brasileiro (Rodrigues; Monteiro; Garcia, 1971, p. 143 *apud* Kushnir, 2012, p. 117, grifos nossos).

A conclusão principal a que se chega diante deste conglomerado de decretos é a organização interna da censura como algo devidamente orquestrado e sobretudo constitucional. Também depreendemos, como nos mostra Kushnir (2012), como o aparato burocrático da censura, ao longo da década de 1970, é ditado pela palavra final do Ministro da Justiça. A corroborar com este fato, presente no Decreto n. 1077/70, já mencionado, o extraordinário decreto secreto n. 165-B/71 comprova a atuação central do Ministro da Justiça na edição de mais dez pontos proibitivos para a imprensa (Kushnir, 2012, p. 119-120). No entanto, como se disse, *jamais podemos considerá-los como nova forma de autoritarismo*.

²⁴ “Para completar o arcabouço, foram editadas duas portarias (a de n. 11-B, de 6/2/1970, e a de n. 219, de 17/3/1970) e uma instrução (a de n. 1-70, de 24/2/1970, do ministro da Justiça). Todas se baseiam na legalidade que o parágrafo 8 do artigo 153 da Constituição Federal de 1967 permitia” (Kushnir, 2012, p. 117).

Longe de enfadar propositalmente o leitor e/ou apenas robustecer esta dissertação, resgatar o aparato legislativo tem por intuito reforçar uma memória palpável, por vezes negligenciada no Brasil, e cada vez mais revisada historicamente por grupos que visam minimizar sua existência e impacto. Não nos parece suficiente, diante disso, mencionar a censura sem explicitá-la em sua complexidade.

A própria impossibilidade de acesso a esse material, até os anos 2000, nos leva a impressões de época sobre uma desorganização e inconstitucionalidade dos atos de censura contra a imprensa, como vemos no relato de José Antônio Pinheiro Machado (1978), editor do *Opinião*: “Naquela época [em 1972, nas vésperas de lançamento do jornal], não existia um serviço de censura política formalmente estabelecido. Apenas um serviço de censura de diversões públicas, que era o único tipo de censura legal existente” (1978, p. 23). Havia, portanto, uma constante articulação por parte do regime vigente, mão à época invisível, que pesava sobre o corpo social de modo autoritário.

Esta aparente onipresença fantasmagórica nos faz compreender que lidar com a censura – do ponto de vista da imprensa – era como jogar um jogo desconhecendo suas regras. O peão, em amplo tabuleiro, move-se no escuro, traçando penosamente suas estratégias. Em carta ao presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o diretor do alternativo *Opinião*, Fernando Gasparian, em 3 de fev. de 1975, teria tateado os critérios de censura, tomando por base as experiências de veto ao jornal:

Para apreciar as mudanças havidas nesse panorama, especialmente nos últimos meses desse primeiro ano do governo Geisel, poderíamos, nos arriscando à temerária tarefa de ordenar os sombrios desígnios da censura, dividi-la em dois tipos: a) uma *censura caótica*, aparentemente sem sentido algum, atingindo qualquer manifestação que contivesse críticas, mesmo por analogia, tanto a aspectos secundários do regime vigente como a aspectos do que parecia ser um esdrúxulo padrão de pensamento cultural, econômico e político dos órgãos de repressão; b) uma *censura previsível*, que impedia tanto uma posição de crítica aberta a certos atos do governo no campo econômico, político e cultural, como quaisquer críticas aos mecanismos estruturais de funcionamento do regime, o AI-5, o decreto 477, a política salarial, a política de favorecimento ao capital estrangeiro, a institucionalização do autoritarismo militar, e evidentemente, a censura, as torturas e outros atos de arbítrio (Machado, 1978, p. 135).

Apesar de reconhecer a censura como um dos assuntos vetados, Gasparian não retrocedeu aos primeiros atos censórios ao jornal, expondo as censuras impostas, o que lhe rendeu forte visibilidade neste campo de lutas contra o sistema vigente, tornando o periódico alternativo *Opinião* num verdadeiro caso exemplar de luta no campo da imprensa²⁵. No entanto,

²⁵ Cf: Machado, José Antonio Pinheiro. *Opinião x censura*. Momentos da luta de um jornal pela liberdade. Porto Alegre: L&PM, 1978.

esse embate admite uma série de subtons, visto que muitos grupos, dentro da oposição, tinham o seu próprio viés ideológico de resistência ao regime.

No debate cultural, por exemplo, essa postura se faz sentir na declaração de Glauber Rocha a respeito da recepção do jornal ao Cinema Novo:

[...] o jornal *Opinião* resolveu atacar o Cinema Novo usando a dupla técnica que é a velha sabotagem de dizer que os cineastas tinham se convertido em fascistas e, ao mesmo tempo, procurar desvalorizar os nossos filmes através de críticas desonestas, leituras atravessadas etc. sem nunca abrir o debate num nível profundo. Veja bem que, no Brasil, todo mundo esculhamba o Cinema Novo mas nunca se escreveu um ensaio criticando o Cinema Novo. Se esculhamba com frases em jornais, e isso todo mundo: a direita, a esquerda... a maior frente ampla do Brasil, o maior lugar comum que existe. É a fuga ao debate. Bom, o jornal *Opinião* encampou isso; inclusive o Fernando Henrique Cardoso criou o primeiro incidente: ele proibiu um artigo do Gustavo Dahl sobre televisão e comunicações de massa no *Opinião*, dizendo que o artigo era geiselista (Freitas Filho; Hollanda, 1980, p. 6).

O trecho da entrevista, concedida em primeiro de março de 1980, para o livro *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*, expõe fragmento das muitas tensões internas, provando um aspecto ordinário ao terreno das redações de qualquer jornal, mas que, neste contexto de oposição ao regime militar, levantou questionamentos quanto ao *modus* de ação política, principalmente no âmbito cultural. Essas e outras tensões marcaram um cenário mais amplo, desde a década de 1960, quando da proeminente discussão sobre o papel do intelectual frente a ação política. Isto porque “o ‘nacional’, o ‘autêntico’, o ‘popular’, a ‘vanguarda’, o ‘ideológico’ e o ‘revolucionário’, no sentido em que eram compreendidos, eram elementos de um campo semântico conturbado para intelectuais e artistas em geral” (Coelho, 2010, p. 65).

Na redação do *Opinião*, a discussão sobre as vias de atuação política tomava vulto mediante relação secreta entre seus dirigentes, Raimundo Pereira e Fernando Gaspari, e personalidades do PCdoB e da Ação Popular (AP) (Kucinski, 1991, p. 162). Neste momento, não nos cabe avaliar a dimensão dessas conexões, mas observar em que medida a nebulosidade dessas atuações pareciam impactar o percurso de Ana Cristina Cesar no jornal. Em carta enviada a Maria Cecília Fonseca, em dezembro de 1976, a autora relata:

Acho muito legal discutir essa história de cultura nacional, esse conceito, e mais o nacionalismo e o populismo. Há como que uma briga se articulando, digamos, nas esquerdas — de um lado a “frente ampla”, partidão, *Movimento*²⁶, nacionalismo, raízes populares, gota d’água, união contra o inimigo real do momento, *vale tudo contra a ditadura, não vale falar mal nem criticar quem tá no mesmo saco*. De outro lado (nem é um lado, estou sendo grossa, me entende, *please*) alguns grupos ou pessoas que não estão aceitando muito essa frente ampla e começam a criticar, *Opinião*, Montenegro, esse artigo do Renato da Silveira, o José Arrabal falando de

²⁶ *Movimento* foi um outro jornal alternativo, dissidente do *Opinião*, encabeçado por Raimundo Pereira.

teatro... Eu acho tão complicado isso, gostaria muito de discutir essas coisas. Em princípio, *acho que não dá essa frente ampla dogmática* (“a censura é o mal do teatro atualmente” é uma das frases lapidares); porra, *não é só a censura*; a censura vira desculpa, vira ponto de união de um saco de gatos onde entram inclusive os maiores filhos da puta. Mas, me argumentam os estrategistas — qual é afinal a diferença entre estratégia e tática? — mas é hora de união, não vale a pena atacar o inimigo errado no momento. *Desconfio, desconfio*. Nesse ponto acho o Adorno ótimo (Hollanda; Freitas Filho, 1999, p. 136-137, grifos nossos).

Vê-se, pelo teor da carta, desconforto gerado por suposta tendência hegemônica de uma frente única de atuação política de esquerda, sob justificativa de resistência à censura, e a determinação de uma postura que seria o viés adotado por Ana em sua crítica: *desconfio, desconfio*. Em permanente desconfiança, portanto, atua como colaboradora, entre os anos de 1975-1977, com nove publicações na seção de Tendências e Cultura, do jornal *Opinião*. Apesar de todos os imbróglios políticos que faziam do *Opinião* um espaço não tão democrático como se supunha *a priori*, a verdade é que a imprensa alternativa resgatou algum tipo de esperança intelectual num pensar crítico:

[...] se a cuca melhora junto vem uma lucidez maior: que o sistema não é uma massa compacta e coerente, aquela história das brechas por onde se pode tentar botar o dedo. Eu me sinto melhor e valorizo pequenas coisas: escrever pro *Opinião* (tão pouco e tão principiante, pouco fôlego, impressão de que ninguém “aproveita”, de que não é “suficientemente político” — mas ao mesmo tempo sensação de um “preparo”, de um treinamento, de um fortalecimento, inclusive para receber críticas, para o contato com o leitor; e de estar colaborando com o jornal mais reprimido do país (Hollanda; Freitas Filho, 1999, p. 130).

Neste outro trecho de carta, Ana Cristina revela uma preocupação ainda possível na imprensa alternativa: o contato com o leitor, escamoteado pela mediação censória. Não bastava sobreviver à censura, como na grande imprensa, seria preciso comprometer-se mais, e o fato de estarmos falando de projetos menores, que, por ausência de recursos e sucateamento da própria repressão, muito mal conseguia pagar a seus funcionários, tornava o terreno alternativo um sustentáculo mais radical, e aberto ao pensamento crítico. Escrevia-se sobretudo por *acreditar* em um projeto, pelo espaço e experiência que este conferia.

Através dessa participação no *Opinião*, portanto, Ana Cristina oferece sua leitura crítica, dispensando a relação político-partidária, especialmente a interpretação mais à ortodoxia, comumente criticada e refletida em correspondência a amigos próximos, para aproveitar de um interesse por debates alicerçantes sobre a linguagem — assunto recorrente na imprensa alternativa. Escrever é ato político, ao que parece, portanto, atenção redobrada ao *como* se escreve. Eis a principal diferença entre esta e a mídia convencional. Este recurso metalinguístico pode ser encontrado em textos como *Da arte de montar um quebra-cabeça*

formal, publicado na edição n. 207, do *Opinião*, em que o autor, Rodrigo F. Naves, atenta para o trabalho com a linguagem como dispositivo de manipulação ideológica.

Segundo Naves, “a imprensa emprega palavras como se estas fossem um reflexo da realidade quando são de fato indicadores de uma prática social determinada” (Naves, 1976, p. 5). E, assim, o autor desenvolve tese²⁷ segundo a qual caberia à imprensa atentar criticamente para o uso de *palavras e proposições de linguagem* que visam modelar a realidade comum, cristalizando-a. Isto é, na mídia convencional, escreve-se como forma de manutenção a uma realidade forjada pela linguagem.

Nesta linha, os recortes do *Jornal da Tarde* servem de exemplo. As matérias, todas de 1976, de um modo ou de outro parecem montar um quebra-cabeça formal, a partir do qual o leitor exerceria mera apreensão passiva. A ideia de Naves, ao que parece, é desarticular tal quebra-cabeça, expondo suas peças a fim de elucidar como a imagem final é resultado de pequenos encaixes, consciente ou inconscientemente dispostos pelo redator, que não representam a realidade, mas a constroem: “Nesta verdadeira brincadeira de esconde-esconde, o que se esquece (ou se lembra?) é que as palavras e proposições de linguagem, nada mais que formalizações de estados de conhecimento, *não são um reflexo especulativo e passivo da realidade*” (Naves, 1976, p. 6, grifos do autor).

Eis o motivo pelo qual, para o autor, parece incômoda a ideia de se dispor, lado a lado, líderes revolucionários das mais distintas posturas na matéria *O fim da era de gigantes*, de 15 de setembro de 1976, do *Jornal da Tarde*. Juntos, na matéria, os retratos de Hitler, Mussolini, Mao, Lênin, dentre outros, reforçam o título ao compor um bloco homogêneo de gigantes já falecidos, enunciativo do fim de uma era. A vulgaridade dessa disposição, segundo Naves, leva a um outro questionamento: quem os inscreve como *gigantes* acima de quaisquer concepções históricas? “[...] mesmo os ‘gigantes’, *se compreendidos*, não poderiam deixar de estar circunscritos historicamente” (Naves, 1976, p. 5, grifo do autor).

Junto aos grandes acontecimentos, o ordinário também teria sua articulada proposição de linguagem, como nos mostram as palavras supostamente cristalizadas na matéria *O progresso contra Vassouras*, de 16 de agosto de 1976, também do *Jornal da Tarde*. Nela, trata-se da “situação de Vassouras (mais especificamente do seu patrimônio histórico e das condições de vida de seus habitantes) frente à chegada de faculdades que, há mais ou menos 5 anos, passaram a se estabelecer por lá” (Naves, 1976, p. 5). Impactos na geografia do município levam a substantivos e predicados predeterminantes, representantes externos à realidade local:

²⁷ Segundo nota do autor, as ideias desenvolvidas baseiam-se na obra *Tempos de Mutação*, de Álvaro de Faria, publicada pela editora Cátedra, em 1976.

“Vassouras, este todo harmônico possibilitado pelo substantivo abrangente, é tão somente uma vítima indefesa deste vírus [o progresso], pois não existem interesses locais ligados ao desenvolvimento que, ao que parece, foi se instaurando” (Naves, 1976, p. 5).

Tal movimento, segundo o autor, ocultaria a visão crítica de interesses internos no desenvolvimento de projetos de lucro máximo, superficializando a relação numa noção de progresso “alienígena”, sem autores. Assim, os que se opõem às mudanças levam, agora, outro predicado: “conservadores”, portanto, reconhecidos como resistentes ao progresso sob as justificativas de encarecimento do custo de vida da cidade, destruição do patrimônio histórico e ausência de retorno financeiro aos locais. No entanto, também diz a matéria, os projetos têm, sim, trazido retorno financeiro a algumas poucas famílias, que aqui passam a representar o todo, suficientemente pondo como obsoleta a declaração dos opositores, já denominados “conservadores” pelo redator. À medida que o progresso vai parecendo cada vez mais inevitável, é determinada a relação simplória progressismo/conservadorismo.

Outras matérias vão sendo recortadas ao longo do texto, mas esperamos que estas sirvam exemplarmente às ideias do autor, que alude, principalmente, à presença do problema na grande imprensa. Segundo Naves, o próprio nome dos periódicos faria uso dessas palavras generalizantes para alcançar uma “harmonização de interesses”: “Ou será que são simples coincidências nomes como *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo* etc.?” (Naves, 1976, p. 6).

Diante disso, consideramos que, pelo avesso, Naves (1976) ressalta o papel da chamada imprensa alternativa, justificando-a frente à Ideia Geral, cristalizada e reforçada em veículos da grande mídia. Ou seja, partindo de sua própria porção na imprensa, ao discutir a “finalidade ideológica não expressa” desses periódicos maiores, sugere, em contraponto, um compromisso autocrítico, de contracorrente, advertindo não somente aos redatores, mas também aos leitores de jornais quanto à presença de um *conteúdo subjacente* (Naves, 1976).

Nessa mesma linha, tensionados pelo contexto, muitos intelectuais viveriam remendando palavras em busca de rompimento com a atmosfera autoritária das coisas, num movimento de autocrítica. Noutro exemplo, as imagens, como as palavras, são ressaltadas em tom de desconfiança por Ronaldo Brito, que questiona a preferência da imprensa por uma “ideologia naturalista”. Em *A imagem da imprensa*, n. 191, do *Opinião*, o crítico de arte sugere um novo lugar à imagem: “Ao que tudo indica, a imprensa nega às linguagens visuais todo poder de significação, apropriando-se delas com fins decorativos” (Brito, 1976, p. 32).

De modo semelhante a Naves, mas, neste caso, atribuindo o autoritarismo à relação imagem-texto, o autor afirma que: “A rede de relações prescritas pelos códigos jornalísticos

vigentes para o par texto-imagem está inextricavelmente presa a um esquema autoritário montado pelos proprietários da palavra, quer dizer, pelos proprietários da verdade” (Brito, 1976, p. 32). Não admite, portanto, um tratamento acessório à imagem²⁸, ressaltando mais um ideal crítico da imprensa alternativa, de revisão ao aspecto visual, diagramação etc., como empreendimento crítico fundamental.

Dentro deste momento, um outro texto, *Jornalismo cultural e imprensa nanica*, de Luiz Costa Lima, ocupando o n. 229 do *Opinião*, convoca mais uma reflexão crítica sobre o próprio veículo em que escreve:

Não nos enganemos: não somos menos repressivos por falarmos de assuntos contrários ao que declara o manual das boas maneiras da repressão instituída. Através deste conflito de assuntos, cria-se, no máximo, *uma superfície temática antagônica*. No fundo, entretanto, ela se alimenta de e *estimula uma mesma sintaxe*: a sintaxe do imperativo peremptório (Lima, 1977, p. 24, grifos nossos).

A *mea culpa* viriam a calhar, pois pavimenta o caminho que vemos sendo percorrido também por Ana Cristina, e é afim às propostas a que esta se filia, repensando a sintaxe da prática de crítica literária. Entender essas matérias nos leva a preocupações do momento. Atentemos, portanto, ao modo como L.C.L. explicita alguns dilemas:

[...] o dilema da *imprensa nanica*: para sobreviver, ela necessita empregar uma linguagem atraente, leve e gratificante; para ser consequente com sua proposta antioficial, necessita de desenvolver uma linguagem não consumista. É ilusão pensar-se que basta uma insistência sobre outros temas que os da grande imprensa. Pois, o que esta de imediato evita logo pode adquirir condições de tornar-se matéria “ilustrada”. O exemplo da guerra do Vietnã é bem recente para que duvidemos. À medida que os horrores da intervenção norte-americana foram oficialmente reconhecidos por seu próprio governo, foi dado o aval para que a matéria se “ilustrasse” e, com passo fácil, atravessasse as mais sisudas censuras. A grande imprensa precisa desta “flexibilidade”, pois do contrário perderá seu mercado. Mas o que ela não pode é se arriscar à mudança de linguagem: arbitrariedades ou inaugurações, terremotos ou grandes descobertas são tratados com o mesmo tom afirmativo (Lima, 1977, p. 24, grifos do autor).

Aludimos a este anseio como elemento capaz de distinguir e assim definir o que se esperava da imprensa alternativa: “*esta pode se arriscar à mudança da linguagem*”. Com isso,

²⁸ Esse tipo de apreensão da imagem como elemento diferenciador na imprensa alternativa pode ser percebido por Ana Cristina Cesar, em correspondência a Ana Candida Perez, em 21 de maio de 1977: “Cheguei à conclusão de que a paginação, a cara toda da revista [cultural/acadêmica *José*], é tão careta que enfraquece o material. Veja como as poesias estão aboletadas. Achei que a minha página era a única que prestava, era a única visualmente interessante, e que se perdia um pouco ali. A revista [alternativa *Beijo*] que estamos transando pretende ter uma parte gráfica tão forte e crítica quanto a parte de texto, ou pelo menos uma integrada com a outra, sem repetir mas atuando também. Como disse o Waltércio Caldas, um cara muito legal e engraçado, *nada que é publicado passa imune e direto para o leitor, mas é modificado pela forma e cara de circulação*” (Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 253, grifos nossos).

o autor declara ser relevante a subversão da sintaxe, visto que repensar posturas “não é tanto [sobre] a escolha dos temas, mas a maneira de abordá-las” (Lima, 1977, p. 24). Em comum, os três ensaios vistos até então representam, cada um a seu modo, legítima preocupação em modelar a “antioficialidade” de seu próprio discurso.

É interessante, ainda, como L.C.L recupera a cisão jornal/universidade e problematiza-os em suas práticas: “Parece-me assim que, para ser eficiente, o jornalismo cultural necessita tanto pôr em questão a linguagem jornalística quanto a dicotomia jornal/universidade, entendidos normalmente como os espaços de difusão e especulação” (Lima, 1977, p. 24). Declara, então, que o jornalismo seria mais palatável, então estaria mais à guisa de mercado; já a universidade recobriria o primeiro, defendendo seus privilégios, ditando seus interesses. “Para o êxito de ambos, entretanto, uma mesma condição se impõe: que se extirpe [sic] a função interrogativa. Pois *interrogar é a primeira maneira de contrariar o estabelecido*” (Lima, 1977, p. 24, grifos nossos).

Ao que parece, segundo o autor, o jornalismo cultural de uma imprensa alternativa estaria – ou deveria estar – entre a cátedra e a grande imprensa, criando uma *terceira via* capaz de exercer a função interrogativa faltante nos dois primeiros.

Diante disso, no entanto, a complexidade está em como se abarca, na imprensa alternativa ou nanica, o “problema” de acesso à cultura *versus* mercado. Como coloca Eduard Marquardt (2001), a propósito da seção de Tendências e Cultura do *Opinião*:

Como pensar os problemas da cultura apenas a partir dos novos produtos em circulação? Como simplificar e resumir a teoria – já que a maior parte das análises padece de referenciais teóricos sólidos –, sem também reduzi-la a mercadoria? Como, em última análise, pensar o mercado de dentro do próprio mercado? Existe um *fora*? (Marquardt, 2001, p. 55, grifo do autor).

Em *Entre os spots e as academias*, de 14 de jan. de 1977, n. 219, do *Opinião*, Ronaldo Brito antecipa a problemática, alegando que “a divisão do mercado em camadas pode se desdobrar ilimitadamente até chegar à chamada imprensa *underground*, mas sempre se está no interior do mercado, é claro” (Brito, 1977, p. 21). No entanto, também permite entrever efeito sintomático ao se ocupar a imprensa alternativa:

A imprensa em geral mediatiza os fenômenos culturais para o mercado abertamente, sem problemas. Para a chamada imprensa alternativa entretanto essa mediação é problemática pois envolve, além do mercado, *um desejo de transformação cultural*. Não se deseja abandonar ao mercado a função exclusiva de montar e dirigir a cena cultural (Brito, 1977, p. 20, grifos nossos).

Se, por um lado, a ideia convoca senso crítico frente às rápidas mudanças no cenário cultural brasileiro da década de 1970, por outro, dispensa a complexidade desse mesmo movimento ao considerar apreendê-lo e modificá-lo no pequeno espaço de uma seção cultural de jornal alternativo, ainda que de um periódico que se lança como mais incisivo politicamente.

A crítica literária, por exemplo, é um reconhecido espaço de disputas, tendo como ringue os jornais – corrobora com este fato as polêmicas vistas desde o século XIX. A especificidade da década de 1970, no entanto, reside no modo como não somente a imprensa, mas a TV atuavam num coordenado projeto de modernização:

A partir dos anos 1970, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha realizando desde a década de 1960 nas áreas da comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente. As grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiam com a programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, respectivamente em 1965 e 1967, e outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e segurança do território brasileiro. Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornal), de agências de publicidade etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 1970, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa (Ridenti, 2014, p. 296).

No ringue deste esforço modernizador, portanto, ao tratar de obras literárias, música ou cinema etc. não comparecem apenas este ou aquele autor/artista/crítico e a sua proposta estética, mas a própria imprensa e o papel do jornalismo cultural como forma de inserção na cena cultural. Não por acaso, na imprensa alternativa, se insurge mais fortemente o debate sobre uma forma alternativa, “marginal”, de publicação de poetas. Marginalidade que se confunde, mais adiante, com a própria poesia, conhecida assim por “poesia marginal”.

Apesar do respaldo recebido na grande mídia, é na imprensa alternativa que a polêmica sobre a suposta “nova poesia” da antologia *26 Poetas Hoje* parece se concentrar, sendo capa da edição n. 190, de 25 de junho de 1976, do jornal *Opinião*, com textos críticos de Ana Cristina e Antonio Carlos de Brito (Cacaso). Este último, aliás, desde 1973, colabora com críticas ao mesmo jornal, tateando um circuito marginal às editoras, de autônoma publicação de poesia (*Sinal dos tempos e dos espaços*, n. 34, p. 21; *A situação marginal*, n. 104, p. 20-21; *Um romantismo com vergonha de si mesmo*, n. 133, p. 20).

Em 1975, antecipando a antologia *26 Poetas Hoje*, a “consciência marginal” está presente no primeiro número da efêmera revista alternativa *Malastartes*, com texto assinado por Eudoro Augusto e Bernardo de Vilhena, e coexiste com uma série de prenúncios sobre o terreno das artes no país da referida década. “Procuramos a poesia que salta da consciência do poeta para um papel qualquer”, afirmam Augusto e Vilhena (1975, p. 34), apresentando uma seleção de vinte poetas do Rio de Janeiro, dentre os quais Ana Cristina Cesar.

A “consciência marginal”, da qual falam os autores, tende a reconhecer, no poeta, a ideia intrínseca de marginalidade, da mesma forma que “cultura” pressupõe “mercado.”

Essa situação de marginalidade da poesia dentro do repertório cultural brasileiro provoca, de imediato, uma primeira pergunta: em que mãos anda a poesia? (Onde se lê “cultural” leia-se “mercantil”, leia-se “oficial”; onde se lê “poeta”, por que não ler “marginal”?) Entende-se, portanto: a poesia não cabe em estantes programadas, que não foi incorporada ao comércio do livro e à conotação periódica dos artefatos consumíveis, que não se abriga num rótulo aceito nem se defende numa escola reconhecida. Já sabemos que a civilização está em boas mãos, que a economia está em boas mãos, que o poder passa de boas em boas mãos. E a poesia, está em boas mãos? Esperamos que não (Augusto; Vilhena, 1975, p. 34).

A luz dessa consciência, ser poeta é, necessariamente, ser marginal às editoras; mas, subentende-se, também marginal ao chamado “milagre econômico”. Nega-se, num só ato, a inserção no meio cultural, “modernizado” pela indústria, e o prestígio das grandes editoras. A sugestão de uma consciência marginal, de modo utópico, e por vezes desorientado, descentraliza um poder conferido a grupos de empresas familiares, que regiam a publicação de obras e a difusão da informação:

As empresas jornalísticas no país podem ser vistas como clãs, feudos, oligarquias. É importante destacar que os quatro principais jornais do eixo Rio/São Paulo – *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, e *O Estado de S. Paulo* – são, ou foram, até bem pouco tempo, empresas familiares. Molde, aliás, copiado também por outros periódicos e por algumas editoras, tanto de livros, como de revistas, como as Editoras Bloch e Abril (Kushnir, 2007, p. 2).

Se dispusermos, paralelamente, a *imprensa nanica* (e, por extensão, o jornalismo cultural nela contido) e a *consciência marginal* da poesia, e nos perguntarmos: a que se propõe a insurgência de tantas ideias alternativas de publicação na década de 1970, teríamos resposta única? Embora cada projeto se apresente – a seu modo – fundamentado por algum manifesto ou crítica em prol da autonomia daquele que escreve, à maioria parece perpassar, em algum momento, o que Costa Lima também nota: o desejo secreto, a aspiração à grande imprensa.

À postura desses projetos, portanto, cabe a capacidade/atitude de não ser apenas um *nanico* em relação à grande imprensa, no sentido pejorativo, mas um *nanico, e/ou marginal*, porque inventivo e combativo em sua sintaxe, no sentido consciente e revolucionário. É sob essa chave inventiva que dividimos a análise dos textos críticos de Ana Cristina Cesar nos periódicos alternativos *Opinião* e *Beijo*, configurando-os como uma primeira fase “pela via marginal”, em suposto contraponto a uma segunda fase, em periódicos de maior prestígio.

4 ANA CRISTINA CESAR: PRESSUPOSTOS DE UM TRABALHO CRÍTICO À LUZ DA IMPRENSA

Em agosto de 1976, um debate sobre a publicação da antologia *26 Poetas Hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda (atualmente, Heloisa Teixeira), abriria o segundo número da revista *José*. De um lado, os escritores e a organizadora; do outro, parte do conselho editorial da revista²⁹ interessado em esclarecer os caminhos da “talvez nova poesia brasileira” (Poesia..., 1976, p. 3). Dentre esses, ao lado dos autores estreantes, encontra-se Ana Cristina Cesar, então aos 24 anos, que rebate ideias sobre a necessidade de ter-se ou não um projeto estético específico para aquele momento. Seria uma de suas primeiras aparições em revista – com foto e tudo (Anexo 1) –, interessante justamente pela postura segura com que afiançava um local ainda por ocupar no contexto literário. Neste capítulo de análise, debruçados sobre os textos críticos da autora, traremos um pouco de seus posicionamentos, considerando este percurso formativo nos jornais e revistas, a fim de destacar *quais pressupostos conseguimos entrever em sua postura enquanto crítica de literatura*.

Neste primeiro momento com que abrimos o capítulo, podemos situar a autora em uma dinâmica geracional, ou, melhor dizendo, em um impasse geracional. À época, deflagrar uma nova poesia no Brasil era matéria de interesse, e o trabalho de reunião de poemas de autores diversos, por parte da profa. Heloisa, favoreceu esse anseio, projetando-o em um grupo a que se convencionou chamar *poesia marginal*. Este projeto, polêmico pelo que tinha de generalizante, definindo os traços da nova poesia, acabou por situar tópicos presentes em futuros textos críticos de Ana Cristina, que parece retomar as questões do período sem, no entanto, restringir-se a elas.

No processo de curadoria, a chamada poesia marginal, segundo a própria Heloisa, em prefácio de 2020, não restringiu a escolha dos autores, embora seja comum a recepção da antologia como um todo marginal. Afirma, então, evitando dar nome aos bois, que a poesia marginal representaria somente parte da antologia. A bem da verdade, muitos dos autores discordam da própria nomenclatura: “Tive o cuidado de não nomear essa poesia porque sabia que a ideia de marginal seria polêmica até entre os próprios poetas que compunham a antologia” (Hollanda, 2021, p. 11).

²⁹ O conselho editorial presente no debate: os pernambucanos Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley, e o maranhense Luiz Costa Lima; mais a organizadora da antologia, Heloisa Buarque de Hollanda, e alguns poetas nela publicados, sendo eles: Ana Cristina Cesar, Geraldo Eduardo Carneiro e Eudoro Augusto.

A investida antológica era considerada generalizante não somente na forma com que congregava autores de diferentes interesses, aspectos e décadas, sem permitir captação da semelhança ou projeto que os relacionasse, mas, também, como pontuado por Luiz Costa Lima no próprio debate, na forma como parecia sugerir a chegada de uma “poesia jovem no Brasil *in totum*” (Poesia..., 1976, p. 4), porém, em realidade, produzida muito localmente no eixo sudestino. Ao acatar essas e outras críticas, a organizadora permanece na defesa da antologia como maneira de registrar a tentativa de “revitalização do fazer poético” (Poesia..., 1976, p. 3), ou mesmo de firmar um retrato geracional dessa primeira metade da década de 1970. Como veremos, a insistência neste ponto de registro e de revitalização da poesia permeiam os argumentos do debate na *José*, em 1976.

Alguns poucos elementos norteadores da suposta nova poesia são colocados, enquanto sugestão da própria Ana Cristina, soprando à complemento das falas dos colegas de antologia: “Há sim, um traço anticabralino, antiformalista...” (Poesia..., 1976, p. 6). Ademais, em um dado momento, Luiz Costa Lima afirma, em tom conclusivo: “Bem, realmente já definimos algumas coisas. Por exemplo, a inexistência de um programa crítico gera a inexistência de uma recepção crítica a essa poesia”, ao que a poeta carioca retruca: “Discordo em que a inexistência do programa tenha a ver com a falta de reflexão da crítica” (Poesia..., 1976, p. 8). E permanece por esse viés defensivo ao retrucar também Jorge Wanderley quando este afirma a existência, na antologia, de produções “abaixo [do nível] da crítica”. Neste último ponto, Ana Cristina toma partido além da própria organizadora da antologia, Heloísa, que por sua vez chega a admitir ter deixado de lado o namoro com a qualidade no processo de seleção dos textos, havendo, segundo ela, poemas dos quais desgosta.

Por breve que seja, o debate em questão nos elucida algumas questões. A primeira delas seria a proposta horizontal no trato entre corpo docente e discente – tanto Heloísa Buarque de Hollanda quanto Luiz Costa Lima foram professores de Ana, e de outros *poetas marginais*, na PUC-Rio, o que por certo não abole a hierarquia, porém a coloca em suspeição; a segunda, a atmosfera propositiva, de escuta atenta, da arguição a partir de um processo de emulação do pensar do outro; por fim, o espaço conferido à movimentação dessas ideias em jornais/revistas.

Existia *algo* acontecendo no âmbito cultural e este *algo* angariava força a partir dos veículos em que se realizava: neste caso, a revista *José*³⁰. Consideramos, nesta análise, que a

³⁰ No caso de revistas como *José*, *Tempo Brasileiro* etc. a perspectiva pela via marginal não se realizaria plenamente, mas a “consciência marginal” visita alguns números enquanto convidada; concluímos, então, que estas são revistas de teor mais acadêmico, pendendo à tentativa de formalização dos discursos experimentais e não ao exercício experimental propriamente dito. Aqui, destacamos os periódicos como próximos à imprensa

relação da crítica literária com o veículo não só confere tom às publicações, preenchendo as seções de cultura, mas é por ele moldado à medida em que se opta por estes meios da imprensa, e não pelos periódicos estritamente acadêmicos. É como se a imprensa, e especialmente a imprensa alternativa, fosse o palco desta cena artística que se desdobrava em cada número, mantendo jornais e revistas em um constante diálogo cruzado, robustecendo a proposta de popularização da “nova poesia” – ainda que o debate fosse quase exclusivamente alimentado por figuras do meio acadêmico, que neste espaço alternativo tentam distender a compressão institucional de suas próprias posições.

4.1 *OPINIÃO* (1975-1977) E *BEIJO* (1977): A “OPÇÃO MARGINAL”

Para acesso ao debate na *José*, antes, convidamos o leitor a caminho difuso por ensaios publicados no jornal alternativo *Opinião*, o qual condensa boa parte dos trabalhos críticos de Ana Cristina. Nele, a autora escreveu entre os anos de 1975 e 1977. A análise deste primeiro momento, portanto, visa a *sistematização dos textos, assim aludindo à construção utópica de uma crítica que se intenta, em alguns momentos, experimental*.

Começemos por *Quatro posições para ler*, publicado no jornal *Opinião*, n. 172, em 27 de fevereiro de 1976. Neste texto, a autora busca explorar uma atividade ampla de revisão crítica de quatro obras distintas. A solução para tal enlace é dividir o texto em quatro posições de leitura: *de pé, sentado, brincando, e de trás para frente*.

Por viés bastante jornalístico de divulgação de obras do momento – todas lançadas em 1975, com preços e informações adicionais no canto superior esquerdo da página –, a autora começa de pé, tendo em mãos o “livrinho exótico” *Gente boa* (1975), de Antônio Houaiss. Como recurso de imersão à leitura, como se fôssemos seus olhos, o ensaio abre-se com trecho do tal livrinho, seguido por comentário seu:

“Não é, rigorosamente, uma antologia, ou florilégio, ou uma crestomatia, ou um analecta, ou um especilégio [sic], ou mesmo uma seleta – no sentido escolar tradicional”. Com essas belas palavras o professor Antônio Houaiss apresenta exótico livrinho que atende pelo codinome de *Gente boa* (Cesar, 1976a, p. 24).

A partir da abertura bem-humorada, percorre as escolhas do tal livrinho para entender a que este se propõe. Destaca, então, a transição atordoante com que se salta entre contos,

alternativa porque ainda não seriam *mass media*, sendo caracterizados por Camargo (2010) como um jornalismo cultural de resistência.

“amáveis crônicas”, ensaios, depoimento, reflexões sobre a guerra, e poemas de Carlos Drummond, dentre eles o antigo *No meio do caminho* – escolha ironizada entre parênteses pela autora: “(lembra-se? Saiu no número 3 da extinta *Revista de Antropofagia*, de 1928)” (Cesar, 1976a, p. 24). *Gente boa* traz, ainda, poemas de João Cabral e Murilo Mendes. “Para terminar, três coluninhas do Castelo. Faltou mais alguém?” (Cesar, 1976a, p. 24).

A ironia nos dá pistas. Mas, o que haveria de tão equivocado na curadoria de *Gente boa*? A resposta está no destaque da autora à apresentação presente no livro: “[...] uma amostragem muito feliz de aspectos importantes do que *se está escrevendo no Brasil nas últimas décadas*, constituindo um convite aliciente para que seus leitores valsem com os autores nos muitos outros universos que cada um deles criou” (Cesar, 1976a, p. 24, grifos da autora).

Discorre, portanto, sobre a ousadia da proposta não ser acompanhada por também ousada execução, pelo contrário:

[...] uma breve consideração sobre os autores selecionados nos indica que são nomes mais do que consagrados e legitimados pela cultura dominante, pelos meios de comunicação, pelo mercado editorial; são autores de vestibular, autores que vendem, escritores que têm o seu espaço garantido nos jornais ou que já “passaram para a história” literária. São parceiros suficientemente disputados nas nossas moderadas contradições culturais. Não parece meio desenhado esse “o que está se escrevendo”? Parece introdução a antologia de novíssimos poetas ou contistas, que, estes sim, ainda justificariam talvez, por sua novidade, a estranha e muitas vezes desorientante edição de florilégios (Cesar, 1976a, p. 24).

Até então, o percurso de análise tem prezado pela afinidade de temas, trabalhando datas próximas, porém, dispensando uma ordem cronológica crescente. Por exemplo, neste trecho, percebemos inquietações particulares que meses depois tomariam forma em *Nove bocas da nova musa*, texto que analisaremos mais adiante. Ao discutir a proposta de *Gente boa*, a autora pavimenta uma necessidade futura que encontraria respostas na antologia dos *26 Poetas Hoje*. Longe de ter poderes sobrenaturais, e possivelmente já ciente do projeto de antologia que Heloisa Buarque de Hollanda publicaria naquele mesmo ano, decide adotar, portanto, postura estratégica.

É evidente, porém, que apesar dos interesses particulares, parece mesmo observar uma verdadeira *necessidade* e mover-se em torno dela, em função dela. Até então, notamos que, para Ana Cristina, é como se o cenário cultural e intelectual brasileiro carecesse de renovação, o que leva a autora a mover as águas desse rio, sacudir a consciência desse corpo que nele se banha, reacendendo a perspectiva heraclitiana. Sem essa força motriz, movida pela crítica, dificilmente há devir.

Entender a estagnação que transparece em obras como *Gente boa* é fundamental para compreender essa preocupação permanente da autora, os motivos que a levam a querer romper com uma estrutura consolidada. Por esse motivo, não suporta o *faz de contas* de uma edição de novíssimos nada novos: “[...] percebo sim o propósito de ‘prestigiar’ os já prestigiados, o que redundaria em investimento seguro para a editora, que dá por certa a venda de tal especilégio [sic]” (Cesar, 1976a, p. 24).

Nisso, chega a citar outro breve ensaio do *Opinião*, de 30 de janeiro de 1976, n. 169, publicado por Marco Aurélio Nogueira: *Os perigos da antologia*. Nele, o autor toma por base a antologia *Os melhores contos brasileiros de 1974*, publicado pela Editora Globo, para pontuar as questões positivas e negativas de uma produção deste porte. Assim, ressalta que a antologia serve como relevante meio de divulgação dos autores, lançando-os a uma projeção nacional, porém, por outro lado, incorre em alguns riscos: “a antologia pode tornar-se num sutil convite para que o leitor se contente com os fragmentos selecionados de um escritor, e chegue assim a apreciações apressadas ou superficiais” (Nogueira, 1976, p. 22). Então, depreende-se que a antologia, qualquer que seja ela, não substitui a necessidade posterior de publicação autônoma. Isso prova como a discussão circundava outros meios, afetando outros críticos, e parecia combinar com o tom de denúncia do próprio veículo que lhe dava amparo, isto é, o *Opinião*.

Além disso, é importante notar que, apesar de servir como peça publicitária, fica explícita a liberdade com que a autora pode ir além da revisão, construindo críticas que considera pertinentes, a despeito da vendagem do livro. As características de crítica em jornal estariam, sobretudo, na ausência de análise de pares – procedimento comum às revistas acadêmicas –, e no propósito afunilado na seleção dos textos, que certamente privilegia a revisão de obras lançadas em data próxima. Então, naturalmente, o propósito do jornal não seria a crítica pela crítica, como um caminho para os estudos literários, mas a crítica a partir de um compromisso com a atualidade.

Ainda de pé, a autora finaliza a revisão de *Gente boa* com algumas questões: “Que mal pergunte: quem foi o selecionador dos textos? (Não há referência no livro; ao que consta, Houaiss é apenas o prefaciador). E os ilustres escolhidos receberam seus devidos direitos autorais?” (Cesar, 1976a, p. 24). Nisso, vemos a preocupação em colocar os direitos do autor; portanto, uma certa consciência inédita da classe de escritores. Ademais, se é verdade que a seleção de textos de uma antologia pode tornar-se arbitrária, para mensurar o fato, que ao menos haja transparência quanto à comissão organizadora.

Feita as provocações, a autora senta-se, fecha o *Gente boa*, e inaugura o novo tópico “sentado”, agora com *Nas serras e nas furnas* (1975), do contista Valdomiro Silveira, em mãos.

O escritor paulista, nascido em 1873, é examinado sob o viés de sua crítica, anexada em prefácio ao volume. Nele, os críticos Péricles Eugênio da S. Ramos e Júnia S. Gonçalves ressaltam as qualidades do autor em seu pioneirismo regionalista.

Em contraponto, Ana Cristina desloca a atenção do aspecto regionalista, elegendo outras qualidades do autor. Percebe, então, que o ponto alto dos contos reside na capacidade de criação em processo, que denota familiaridade com um autor posterior, também reconhecido regionalista, o escritor João Guimarães Rosa. Como se ambos pudessem representar um efeito de amadurecimento dessa experimentação com a linguagem, assim desvencilhando-se da “já velha noção de gênio e da individualidade isolada do artista que súbito desponta com toda a sua glória” (Cesar, 1976a, p. 24). Se opõe, também, à crítica de Péricles Eugênio quanto à classificação sugerida a Valdomiro enquanto pioneiro ou não do regionalismo, argumentando que este detém uma “pura intenção regionalista”.

Tateando a pureza cunhada por Péricles, que destacaria Valdomiro dentre os demais escritores, a autora pontua que a pura intenção regionalista: “[...] seria talvez a de retratar uma região sem intervenções ideológicas, a fim de ‘refletir’ fielmente a vida do homem do sertão” (Cesar, 1976a, p. 24). Pensar essa sugestão de neutralidade da linguagem lhe parece insustentável:

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

Aqui, temos a declarada noção da autora de escrita literária como *intervenção* na realidade e não mero reflexo desta. Ou seja, *o valor de uma obra é reconhecido por essa capacidade de intervir, e não de ser fiel à realidade*. Desse modo, reconhece o universo de Valdomiro Silveira como um “[...] universo que não ‘corresponde’ ao ‘real’, mas, sim, à sua visão de mundo, à sua visão do homem do sertão” (Cesar, 1976a, p. 24). É o efeito de superação do real a partir do processo de intervenção que o coloca em lugar de destaque. Vale citar o trecho na íntegra:

Valdomiro interessa porque, além de trabalhar a “matéria-prima” da linguagem sertaneja, de certa forma antecipando o trabalho de Rosa, embora não a sua radicalidade, supera o mero mimetismo do regional e parte para a construção de um universo sertanejo – universo que não “corresponde” ao “real”, mas, sim, à sua visão de mundo, à sua visão do homem do sertão (Cesar, 1976a, p. 24).

Neste universo sertanejo forjado pelo autor, o que nos interessa é o sertão que brota a partir do seu manejo da linguagem, isto é, o universo completamente modelado a gosto particular do artista:

Trata-se de um universo limitado pelo pouco alcance dos temas, mas que é construído a partir de uma constante aproximação do narrador ao seu personagem. Em vez de abordar o personagem como um outro distante, diferente, exótico, e escrever a diferença entre o discurso do narrador (privilegiado lugar de verdade) e o discurso do personagem, traçando assim uma relação tensa ou antagônica entre os dois discursos, o narrador, mediante o próprio aproveitamento da linguagem regional, aponta para uma anulação da distância entre os dois discursos (Cesar, 1976a, p. 24).

Esse recurso de aproximação narrativa, utilizado por Valdomiro, seria, então, uma qualidade do labor da escrita; porém, mais do que isso, a observação desse elemento permite depreender o argumento de uma escrita marcada ideologicamente, pois fruto de uma série de escolhas narrativas. Como bem destaca Ana Cristina, o autor consegue aproximar-se discursivamente a partir do aproveitamento da linguagem regional, o que o exime de uma postura distante, totalitária, de narrador; assim, portanto, não se limita a “escrever a diferença” de um ponto alto do discurso – torre de marfim do escritor.

Ainda neste rol da crítica, tece observações acerca do prefácio escrito por Júnia S. Gonçalves, que coloca o autor como um antropólogo que coletaria, com maestria e fidelidade, os artefatos regionais, conservando-os a salvo do processo destrutivo de civilização. Novamente, agora em contraponto às afirmações da crítica, Ana Cristina destaca:

Os contos de Valdomiro não interessam por seus escrúpulos fotográficos, mas pela maneira como o narrador se aproxima do seu personagem por um processo de identificação de linguagem, o que acaba por definir uma tomada de partido do narrador, uma identificação ideológica aos valores do personagem (que é *interna* ao texto, e não “externada” à guisa de comentários “simpáticos” do narrador). E também pela maneira como, nos bons contos, realiza um corte em relação à expectativa do leitor, trazendo um elemento prosaico ou irônico, um anticlímax em relatos em que seria de esperar um desfecho grandiloquente (Cesar, 1976a, p. 24).

Observamos, então, que a autora ressalta em Valdomiro o oposto da celebração crítica que o circunda na edição em questão. Em lugar de fidelidade ao real, observa um processo de invenção, de rompimento, e de quebra de expectativas, ou seja, algo distante da “pura intenção regionalista”, de conferir – passivamente – destaque ao real como única articulação que lhe cabe enquanto narrador. Por fim, diante de tudo, chega a concluir que: “Valdomiro fica é a pedir um estudo crítico mais sério, e não simplesmente introduções biográfico-apologéticas” (Cesar, 1976a, p. 24).

Agora na posição *brincando* – desfazendo-se da seriedade? – abre o livro infanto-juvenil *A menina que busca o sol* (1975), de Maria Helena Kühner. Um dos primeiros destaques atrelados à figura de Kühner seria a postura contestadora assumida diante do local de consumidor passivo relegado ao público infantil. Vemos, de antemão, que a brincadeira na verdade propõe olhar mais sisudo.

Nisso, exalta o trabalho da dramaturga, pois este: “reconhece a necessidade de buscar formas de espetáculo infantil com uma visão mais direta da realidade e com uma estrutura que possibilite a participação da criança, em vez de reafirmar a força dos poderosos” (Cesar, 1976a, p. 24). Em breve consideração, demonstra conhecimento amplo de produções anteriores da mesma autora, e, comparando-as, ressalta qualidades primordiais:

Com exceção da primeira (de 1965), que acaba com lição de moral, punição de bandidos e recuperação das figuras de autoridade, as outras peças são bastante interessantes e honestas, buscam soluções inventivas e procuram escapar dos esquemas narrativos de sempre ou de rígidas marcações para a direção (Cesar, 1976a, p. 24).

Ao não subestimar o público infantil, mas incitá-lo ao pensamento crítico, Kühner tem reconhecimento de Ana Cristina, que, após elogio à produção, ressalta de um modo geral: “Os textos deixam atores e espectadores muito à vontade, são descontraídos e ficam pedindo para ser encenados dentro do nosso pobre panorama teatral infantil” (Cesar, 1976a, p. 24).

Por último, e agora *de trás para frente*, ganha nossa atenção *Monsenhor* (1975), de Antônio Carlos Villaça. Confuso, o romance envolve uma série de elementos sem lhes dar norte, e é tido como: “um derramamento de discurso, uma torrente de dissociações, colagens, frases bobas, exclamações súbitas – enfim, um texto em que entra tudo o que vai aparecendo na cabeça do autor ou que está à mão sobre a sua mesa” (Cesar, 1976a, p. 24).

De acordo com Ana Cristina, o maior problema da obra seria sua visível falta de articulação dos elementos que intenta trabalhar, ficando apenas com a inserção gratuita, amontoada, que coloca o leitor a oscilar entre a tentação psicanalítica de elaborar associações a partir das referências e o estado de tédio. Isto porque *Monsenhor* seria: “muito pouco ‘literatura’ (reinvenção, construção) e muito ‘confissão’” (Cesar, 1976a, p. 24); portanto, exigindo do leitor a escuta paciente de um “padre, amigo ou psicanalista”. E aqui reencontramos a noção de literatura enquanto labor, intenção declarada, e não mero fluxo inventivo sem lapidação.

Pela simples matéria do texto final, é notadamente impossível saber o tratamento realizado por um autor, no sentido de compreender exatamente quais etapas de revisão foram feitas ao longo do processo de escrita. Aqui, discute-se, no entanto, o aspecto visivelmente

inacabado dessas ideias, que formam um todo pouco coeso e repleto de contradições: “É preciso muita paciência para suportar esse caos. Ou muita convivência. Fica, assim, difícil lê-lo se concordarmos com Nélida Piñon, que ‘considera a cultura monástica ultrapassada’ (é o próprio Villaça quem cita, sem comentários)” (Cesar, 1976a, p. 24).

A fim de explicitar suas ideias, a autora recorre à distinção entre *lirismo* e *arte*, de Mário de Andrade. Então, funcionando como uma espécie de argumento de autoridade, a leitura de Mário dá destaque à importância do processo de elaboração estética (arte) como sucessão ao momento de jorro pessoal do artista (lirismo). Assim:

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

A partir disso, esclarece que o caos presente em *Monsenhor* é ausente de projeto estético, organicidade e articulação artística. Afirma, ainda, que, diferente de Murilo Mendes, “tampouco indica a possibilidade de superação da contradição entre desregramento lírico e projeto estético” (Cesar, 1976a, p. 24). Isso implica em redução do alcance da própria obra, que fica inorgânica, reduzida aos elementos que traz consigo, tendo como efeito um valor estético também reduzido: “o livro só interessa se a psicologia e a teologia do autor nos interessam pessoalmente (ou se estamos citados nas suas páginas, repletas como sempre de referências a amigos e conhecidos)” (Cesar, 1976a, p. 24).

Importante saber, como bem mencionado pela autora, que, à época da publicação desta crítica, o livro já era *best-seller* no Rio de Janeiro. E quanto a isso, intrigada com a opinião geral, levanta questionamento: “Me pergunto se entre os leitores há alguém convencido de que esse discurso caótico é uma manifestação literária de vanguarda” (Cesar, 1976a, p. 24). Pensa, portanto, que a série de colagens do livro convergem a um efeito diluidor da História e das suas contradições: “Essa diluição expressa a crença de que afinal todas as diferenças entre os homens se anulam diante da Verdade Religiosa. A diluição do discurso quer corresponder, assim, a uma diluição da própria realidade” (Cesar, 1976a, p. 24).

Portanto, existe, sim, um projeto estético – que é visto, claro, como insuficiente. Ou melhor, existiria um pré-projeto ideológico, apenas desejante de tornar-se projeto estético, e que fracassaria justamente por não refletir criticamente os próprios caminhos e efeitos. Desse modo, porque desconhecido de si mesmo, temos um resultado ingênuo:

E é aqui que toda a grande ingenuidade de Villaça se revela: crer na Verdade, nessa Essência Indizível, corresponde, no plano da literatura, a acreditar na transferência do discurso: basta abrir a boca ou pegar da pena e essa Verdade se manifestará; não é necessária nenhuma mediação artística (a não ser um “bom estilo”), porque o escritor é um arcanjo predestinado, portador de misteriosa revelação (Cesar, 1976a, p. 24).

Em virtude disso, podemos afirmar que, traço comum às análises mencionadas no mesmo texto, a *consciência crítica* do processo de escrita encabeça o pensamento da autora. Não há, como parece crer Villaça, o retrato pleno, puro e limpo através da pena; este seria o pensamento puramente ingênuo. O escritor não se conecta às vozes das musas, mas, enquanto sujeito social, psicológico, reflete verdades pessoais, distantes da Verdade em maiúsculo, isto é, aquela singular, superior e comum a todos os seres. Além do mais, este não é especial só porque escreve, não se encontra acima dos demais, e por isso deve ter a responsabilidade de pensar criticamente o próprio ato da escrita e do ser escritor (no processo propulsor de escolhas, de inserção ideológica, de declarado valor de intenção que embebe este e não aquele elemento inserido). Todas essas atividades, no entanto, e aqui reforçamos, parecem ir de encontro à consciência das verdades possíveis e não absolutas; assim, as atividades articulam-se no que têm de limitante enquanto escolhas, projetos estéticos, e não no que oferecem enquanto face do Fiel e do Verdadeiro, que a nós – leitores – bastaria receber passivamente.

Quando todo este projeto parece ausente, ou quando sua justificativa se mostra insuficiente, a autora intervém com críticas que parecem preencher lacunas muito específicas. Aliás, colocar-se na posição de ler de trás para frente o *Monsenhor* é uma forma de atravessar criticamente as escolhas ideológicas às quais o autor parece dispensar reflexão; e, de alguma forma, nesse sentido, de trás para frente foram também lidas todas as outras obras analisadas neste *Quatro posições para ler*. No exercício crítico, entendemos que ler de trás para frente é como ler a contrapelo, para utilizar a expressão de Walter Benjamin³¹.

Pensar a seleção de uma antologia, o teor crítico de uma peça infantil, as escolhas de posicionamento de um narrador e os fins de um projeto de colagens em obra de cunho religioso são formas de descortinar as estruturas que sustentam o produto final (isto é, o livro), questionando aquilo que normalmente não é questionado, rompendo criticamente, às vezes, como penetra, um convite que a edição fica por fazer (e dificilmente o faz). É colocar o leitor do jornal *Opinião*, que passeia pela seção de Tendências e Cultura, para pensar que ele pode, sim, questionar mesmo as edições de maior prestígio, repletas de nomes considerados

³¹ “O momento destruidor: demolição da história universal, eliminação do elemento épico, nenhuma identificação com o vencedor. A história deve ser escovada a contrapelo. A história da cultura como tal é abandonada: ela deve ser integrada à história da luta de classes” (Benjamin, 1981, p. 1240 *apud* Löwy, 2011, p. 21).

importantes. Diante disso, seria possível, quem sabe, pensar num projeto didático de crítica que visa uma espécie de empoderamento do leitor?

Por ora, o que podemos ressaltar é este equilíbrio empreendido entre breve análise da obra e a análise da estrutura livro, da fortuna crítica que o acompanha etc. Por sinal, a crítica às críticas, feitas por Ana Cristina, tomam parte relevante neste cenário, pois provam que muitas vezes o valor de um texto está atrelado a outros elementos, que formam uma combinação de fatores. Então, criticar a crítica possibilita cotejar obra e recepção, recuperando parte da autonomia do leitor, que passa a entender a obra dentro de um contexto. É preciso saber o que cada escolha oculta dentro de seu caráter de escolha, e, por este viés, colocar tudo em aberto, desfazendo-se do *veredito final* e pondo a escrita – tanto da crítica em si quanto da obra que se analisa – em perpétuo movimento.

Continuemos: nosso próximo texto de análise, *Para conseguir suportar essa tonteira*, publicado em 10 de setembro de 1976, n. 201, trata-se de uma entrevista com o escritor Carlos Sussekind. Livro inédito, lançamento daquele mesmo ano, *Armadilha para Lamartine* é fruto de curiosa articulação: “[...] 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, 1976d, p. 19). Com prefácio do psicanalista Hélio Pellegrino, o romance vale-se desse complexo entrecruzamento discursivo, que permite abarcar crítica social, com registros sobre o momento político brasileiro, e, ainda, conta com argúcia do leitor. O trecho do prefácio de Pellegrino, destacado por Ana Cristina, diz o seguinte:

Armadilha para Lamartine é também uma armadilha – ou quebra-cabeça – oferecido à argúcia do leitor, e esse oferecimento vem revestido de uma tão alta gentileza que o desafio nele implícito jamais se explicita, agressivo ou premente, em nenhuma parte do texto [...]. O caráter labiríntico de *Armadilha para Lamartine* não é óbvio, muito pelo contrário. O dédalo é propositalmente disfarçado, as fusões – e confusões – de identidade entre os personagens se constroem a partir de uma tão lenta arquitetura que o módulo desorientador, que lhe é intrínseco, só emerge para quem consiga suportar a tonteira leve que provoca, e o esforço inevitável de reflexão que dessa tonteira decorre (Pellegrino, 1976, p. 7 *apud* Cesar, 1976d, p. 19).

Aqui, nos interessa perceber o destaque dado à estrutura dessa justaposição, pois a autora dá enfoque às tensões biográficas da obra de Carlos Sussekind, pois os diários do pai ficcional são elaborados a partir de diários do pai do autor. Há, então, choque entre o relato do filho, “altamente elaborado e tenso, escrito sob o signo da máscara e da representação” e o texto do pai, que “não traz nenhuma *intenção* literária, [e que] parece escapar dos limites da própria literatura de tão cotidiano, parece ser ‘cópia do real’” (Cesar, 1976d, p. 19, grifo da autora).

Segundo Ana Cristina, essas dimensões contrastam – à primeira vista – a sobriedade e a loucura, ponto que Pellegrino desfaz em seu prefácio, alegando que ambos os movimentos se complementam estruturalmente e clinicamente – isto é, um relato recobrindo o recalque do outro. Além disso, e talvez mais importante, é a tensão entre *literatura* e *não literatura*:

Nesse depoimento Carlos Sussekind (filho) mostra que também é falsa no seu livro a oposição literatura x não literatura, ao traçar o seu paciente trabalho de invenção e elaboração sobre o diário original de seu pai e ao desfazer a ilusão de cópia: estamos em pleno terreno do literário, que, “está provado, supera em realidade os documentos”, afirma o autor (Cesar, 1976d, p. 19, grifo nosso).

O processo de elaboração do romance e a perspectiva literária que dele podemos depreender é o que guia a conversa entre os dois, Ana Cristina Cesar (enquanto porta-voz do *Opinião*) e Carlos Sussekind (autor entrevistado). A priori, para *colocar os pingos nos is*, o autor começa falando da confusão ocasionada pela suposta dupla autoria do livro, Carlos & Carlos Sussekind, e justifica a escolha pela grande fatia dos diários do pai utilizados como base de elaboração, porém, também declara: “a segunda parte [dos diários] é bastante trabalhada, bastante inventada” (Cesar, 1976d, p. 19), negando o *ipsis litteris*.

Sussekind fala, então, do processo de fôlego de visitar as 30 mil páginas dos diários, escritas em trinta anos, detalhe logo aproveitado por Ana Cristina na próxima pergunta, redirecionando esse processo de elaboração sugerido pelo próprio autor: “Fala da maneira como você trabalhou essa matéria-prima, essas 30 mil páginas originais do diário do seu pai. Como surgiu a ideia de aproveitar o diário literariamente?” (Cesar, 1976d, p. 20). Ao que o autor responde relatando fascínio pela atividade do pai:

[...] a base disso era a vontade de fazer um livro com o diário dele, que é em si apaixonante, tem coisas absurdas – é impressionante que alguém, durante trinta anos, todos os dias, várias vezes por dia, se sente para escrever um diário. *Era um diário íntimo, um diário de uso pessoal, mas não de confidências* (Cesar, 1976d, p. 20, grifo nosso).

Entendemos que seu interesse inicial não era, portanto, o romance que surgiria depois. Porém, utilizar o diário em seu estado bruto acarretaria problemas técnicos:

[...] como pegar aquelas páginas completamente sem unidade, porque aquilo é o registro do dia a dia mesmo, corre em todas as direções, não tem um critério. Isso para mim interessava de mil maneiras, mas para um leitor dificilmente interessaria tal como estava, abarcando tudo como ele abarca: ele anota tudo, remédios que tomava, preços, horas, todos os detalhes, o que ficaria pesado para o leitor (Cesar, 1976d, p. 20).

Em busca de unidade, surge o processo de elaboração dos diários, que por mais detalhados que sejam, revelam ausência do aspecto de confidência. É íntimo porque revela sequências de acontecimentos, detalhadamente, mas ainda não parece confidente por ocultar um estado de afetação diante do mundo. Os diários vão de 1939 a 1968, e os relatos ficariam “mais densos” e sem estilo após um ano de exercício, pois, no primeiro ano escrevendo, o pai “tinha deixado o jornalismo para ser magistrado, então ficou com uma certa saudade de escrever” (Cesar, 1976d, p. 20), e, em tese, isso o levou a elaborar mais o próprio registro.

O autor então destaca que o livro compreende muitas situações de bonde e eventos corriqueiros de uma vida pacata, rompidos por um evento dramático: o internamento do filho em um sanatório. A ideia inicial do autor, recortando os anos de 1954 e 1955, era construir uma narrativa sobre como o diário protagonizava o delírio do filho, que comentava a sua existência para os colegas de internação, até que um deles percebe no diário uma possível chave de leitura da crise, instigando-o a levar o assunto para os médicos. A memória do filho – do próprio Carlos –, afetada pelos eletrochoques, não consegue distinguir se esse conselho de fato ocorreu, mas declara que a insistência no assunto do diário com os médicos adiantou o recebimento de alta médica. “Naquela época não se cogitaria jamais de chamar papai ao banco dos réus para depor, e saber o que o diário estava causando” (Cesar, 1976d, p. 20).

A reviravolta está no momento de bater o texto do diário à máquina, sem tanta cerimônia, alterando-o: “Eu comecei a trabalhar no diário, a mudar o nome das pessoas, as situações, as referências, as profissões, e à medida que fui mudando, eu comecei a me sentir mais livre” (Cesar, 1976d, p. 20). Esse processo desencadeia uma série de outros, que dão vida à primeira parte. Isso criaria um ritmo aparente, uma duplicidade observada por Hélio Pellegrino, que fixa o olhar no aspecto ficcional e não biográfico da obra. A escolha pela supressão dos documentos originais e substituição de tudo pela forja ficcional leva Carlos Sussekind a admitir que, neste caso, “[...] está provado que a literatura supera em realidade os documentos” (Cesar, 1976d, p. 20). E complementa: “Às vezes eu dizia o contrário do que estava dito nos diários, no entanto eu tenho a certeza de que estava sendo mais fiel à personalidade dele como um todo do que em detalhes, em comentários que me pareciam soar falsos” (Cesar, 1976d, p. 20).

É possível imaginar o sorriso de canto de boca que tais afirmações possam ter esboçado em Ana Cristina Cesar, pois é evidente como o relato do autor corrobora com noções vistas previamente, assim como é deste lugar aparentemente íntimo que a autora parece forjar a sua poesia. Por ora, observemos que o foco do trabalho de Carlos Sussekind está na criação, na inventividade, no processo de elaboração a partir de um tipo de documento íntimo: os diários.

E isso chega a alcançar um ponto de descarte total do documento para realçar o valor do processo de criação mencionado. É como se, sem grandes pretensões, Sussekind estivesse justificando essa concepção de literatura enquanto ficção que a autora tem carregado consigo até aqui, e a qual continuará levando adiante.

Relevante ressaltar, também, que o autor deixa claro ter um projeto bem definido para o livro, que seria o estabelecimento do “[...] vínculo da crise com o pai, e não a cobertura mística do filho” (Cesar, 1976d, p. 20). Essa artimanha, destacada no título e percebida por Pellegrino no prefácio, leva muitas críticas – segundo relato do próprio autor – que observam no paratexto uma interpretação imposta pela edição, ponto que o autor discorda: “Tem gente que acha que o prefácio atrapalha, que força uma interpretação, mas eu acho que não. Acho que realmente sem aquilo [prefácio de Pellegrino] o encadeamento ficaria difícil. Eu mesmo não tinha feito tão declaradamente” (Cesar, 1976d, p. 20). Segundo o autor, o encadeamento também seria difícil pela improbabilidade do pensamento da época colocar o pai no banco dos réus, como já mencionado. Apesar das preocupações do autor, a estrutura do texto não impõe leitura alguma. Pelo contrário, aparentemente, a leitura do psicanalista revela o complexo imbróglgio social no qual o livro se insere, mostrando sua vitalidade crítica.

O mais interessante de tudo, e acreditamos ser onde reside, também, o interesse de Ana Cristina, é essa declaração de partido pela via ficcional, a condição de máscara levantada pelo próprio autor diante da crítica que considera em demasia o trato biográfico:

Quem me faz essa crítica achava que eu devia tornar o livro mais convincente dramaticamente, que devia haver um outro ponto de vista que não está no livro, pois a própria narração de Lamartine é supostamente do ponto de vista do colega, do outro louco. Mas essa própria ideia de máscara, do disfarce que ele usou, faz parte do personagem. E faz parte também do livro, que anda por aí se disfarçando de documento, *pondo a máscara da realidade*. [...] Nestas e noutras entrevistas, ao falar de mim, do meu pai, da minha vida, é como se eu estivesse reforçando essa máscara. Como se o romance fosse uma cópia. Como se esta própria entrevista, quando publicada, fosse também uma transcrição exata do que eu disse. [...] *Não sei mais se eu estou a fim de tirar ou deixar a máscara. Acho que não depende mais de mim* (Cesar, 1976d, p. 20, grifo nosso).

Em todo o relato, há a potência do efeito mimético não como cópia inferior do real, mas como representação do efeito criador da natureza. Quão curiosa é a afirmação de que a criação de determinados trechos, sob a máscara do pai, imitando seus diários, aproxima-se mais do real que o próprio real (textos de fato escritos pelo pai)? Além disso, neste último trecho citado, percebemos a sugestão de abismo entre a escrita e o real, isto é, a consciência crítica do processo de escrita, a não ingenuidade do autor diante do que o texto é capaz de revelar e ocultar, que o

faz questionar a própria entrevista enquanto transcrição exata de sua fala. O corte final, – intervenção da autora – deixando em aberto a provocação do jogo de máscaras, parece colocar de volta a ideia contida na reflexão de Sussekind. A entrevistadora rebate a reflexão do entrevistado sob a forma do texto (da entrevista); e novamente saímos com algo propositalmente posto em movimento. Tonteira insuportável.

Já podemos afirmar que ambos os ensaios críticos de Ana Cristina, vistos até então, parecem reforçar um *pressuposto de escrita enquanto forja, lugar a partir do qual o escritor empreende sua visão de realidade*; no entanto, para que seja efetiva, esta visão depende de um *processo consciente* de trabalho com a linguagem, de captação e ordenamento do real, o que por sua vez constitui – a nível discursivo – *uma intenção*, um projeto, sempre analisada pela autora. Isto posto, um livro seria tão mais ou menos literatura a considerar seu projeto consciente de reinvenção, construção dessa realidade. Exige-se, assim, como citação recuperada de Mário de Andrade, *um projeto e uma coerência*.

Com isso, percebemos, ainda, uma preferência às obras que optam pelo esquema de montagem, fugindo do modelo de narrador onipresente, isto é, distante do universo discursivo de suas personagens. Esses projetos não só seriam conscientes de si, mas de alguma forma jogariam com a tensão entre realidade e forja literária.

Nisto, entram a análise da curadoria de *Gente boa*, que pincela o papel dos meios de comunicação e do mercado editorial na recepção das obras, e as leituras aos prefácios às edições, observando como tais paratextos imprimem uma visão a respeito das obras, impondo percepções que precisam ser discutidas, questionadas, e não passivamente aceitas.

Aos olhos de Ana Cristina, é possível dizer que tudo corrompe o arco formador das obras e de sua recepção crítica, por isso, talvez, surja a necessidade de repensar seu próprio modo de escrever a crítica, tentando – sempre que possível – pôr o texto em igual movimento, como nos pareceu o final da entrevista com Carlos Sussekind.

Um livro cinematográfico e um filme literário, publicado no *Opinião*, em 22 de outubro de 1976, n. 207, retoma o assunto de *Armadilha para Lamartine*, com foco em discutir uma nova obra: *A festa* (1976), de Ivan Angelo. Assim, Ana Cristina principia refletindo o efeito de justaposição de imagens no cinema e compara este ao esquema de montagem da obra de Carlos Sussekind: “No cinema, a justaposição de duas imagens díspares (a declaração de um general americano e uma cena num cemitério vietnamita, por exemplo) produz um sentido que dispensa o comentário ou a explicação de um narrador” (Cesar, 1976e, p. 20).

Comenta mais abertamente o caminho escolhido em *Armadilha para Lamartine*, coisa que ficou por fazer, já que o último texto foi uma entrevista. Observa, então, a importância das

etapas, da montagem que fala por si, e destaca: “*a impressão de documento* [presente no romance de Sussekind] *é parte do fingimento literário*. Mesmo com conhecimento do processo de elaboração literária empreendido pelo autor, persiste a impressão de que estamos diante de dois documentos” (Cesar, 1976e, p. 20, grifos da autora). A seu modo, a literatura estaria se valendo do recurso cinematográfico de justaposição de imagens.

A autora perscruta, por este caminho, a possibilidade de uma nova modalidade de narração, instituída basicamente por meio da montagem, suprimindo, conseqüentemente, uma postura mais ativa de narrador: “O narrador se cala de propósito, se recolhe de toda onipotência, em contraposição a uma literatura de pendor naturalista em que a voz do narrador sabe tudo e conta tudo. Há como que uma cinematografização do texto literário” (Cesar, 1976e, p. 20). No caso específico de *Armadilha para Lamartine*, teríamos o que a autora passa a chamar de um *arquinarrador*, isto é, um tipo de narrador que estaria posicionado sobre as cartas, embaralhando-as na mesa narrativa, construindo sugestões críticas através dessa montagem.

Neste lugar, estaria também a obra de Ivan Angelo, utilizando de recurso narrativo semelhante:

O romance se compõe de “contos” que aparentemente não têm nenhum vínculo entre si. Mas que têm em comum o fato de serem todos bem datados. Sertão e cidade, 1970. Amor dos anos 1930. Garota dos anos 1950. Triângulo dos anos 1940. Insegurança, 1970. Vidinha, 1970. Angústias, 1968. Vítimas dos anos 1960. Além de bem datados, os episódios se centram em personagens bem determinados socialmente e bem localizados no espaço. No primeiro “conto”, a relação com o cinema fica logo evidente: sucedem-se trechos de jornais, de livros, depoimentos, manifestos e discursos políticos em montagem rápida, reunidos sob o título de “Documentário” e com um *flashback* em letras grandes e alturas tantas. Nos dois últimos episódios – “Antes da festa” e “Depois da festa” – os cortes se aceleram mais uma vez, saltando de um ponto de vista para outro. Essas duas últimas partes do livro funcionam como um painel onde o vínculo entre os personagens vai se fazendo claro. E inevitavelmente acabam por produzir novas relações entre os episódios (Cesar, 1976e, p. 20).

Por trás dessa composição haveria o desejo declarado de Ivan Angelo de “[...] mostrar a festa sendo, entende? não narrar nada” (Angelo, 1976, p. 168 *apud* Cesar, 1976e, p. 20), confissão feita através de voz expressa dentre os tantos narradores que ocupam os contos, a diferentes distâncias narrativas. À vista disso, Ana Cristina reflete criticamente – ao lado das confissões do personagem-escriptor – como esta busca por um modelo de montagem cinematográfico poderia esbarrar em limitações na escrita:

O escritor fica querendo fazer cinema na literatura, ou seja, imitar o jeito de narrar do cinema, que dispensa a voz do narrador e produz continuidade narrativa na montagem. Mas ao mesmo tempo o escritor sabe que esse é um desejo impossível, um projeto frustrado e engavetado: “Tempo perdido”, diz ele das suas tentativas de apenas

mostrar, sem narrar. Na prática de escrever ele sabe que é impossível para o narrador ausentar-se do texto, por mais neutro que seja o seu tom (Cesar, 1976e, p. 20).

Apesar disso, segundo a autora, “[...] o desejo [de Ivan Angelo] se infiltra num projeto” plenamente realizado em *A festa*: “livro de solução cinematográfica” (Cesar, 1976e, p. 20). Nesta mesma linha, cita *Boquinhos pintadas*, do argentino Manuel Puig, também construído a partir do esquema de justaposição, e, assim, pontua o movimento narrativo como quem nota uma tendência moderna, afetada pela sétima arte: “Essa quebra de passividade da leitura é parte do questionamento feito pelo romance moderno às formas tradicionais de narrar” (Cesar, 1976e, p. 20).

A impossibilidade de se pôr ausente, quer no cinema, quer na escrita, vira foco. O movimento radical de um *arquinarrador*, como no caso de *Armadilha para Lamartine*, ou a inserção de vários tipos de narrador, causando a descentralização em *A festa*, não caminharia por vias de neutralidade que o “não narrar nada” pode sugerir. Não narrar não significa eximir-se ideologicamente; pelo contrário, pois assume, conscientemente, uma posição a partir da estrutura de seleção.

A festa é um livro que recusa o paternalismo de um narrador que guia o olhar do leitor estático; que recusa paternalizar tanto o leitor quanto a dramática matéria que narra. O livro recusa o tom onipotente de um narrador que se finge perfeitamente familiar com o real, dono do real e das suas chaves (Cesar, 1976e, p. 20).

Sob o olhar de Ana Cristina, a recusa pelo tipo onipotente de narrador é escolha crítica. Por esse motivo, já no início, aponta o formato como mais oportuno ao trabalho com temas políticos: “[tal modo de narrar] se revela como maneira eficaz e consequente de narrar uma matéria eminentemente política e atual” (Cesar, 1976e, p. 20). Consequente, principalmente, pelo espaço que permite ao leitor, convocando-o a pensar o texto ativamente.

Onde então está a “presença do narrador”, impossível de ser ocultada na literatura? Essa presença – ou marca – está exatamente na organização dessas cenas partidas. E, como no cinema, organizar (montar, titular, pôr epígrafes) é comentar. *A montagem, por mais que se pretenda (e por mais que o cinema pretenda), não é neutra. A ausência da voz direta do narrador não significa ausência de manipulação narrativa, de tomada de posição do narrador ante a matéria narrada* (Cesar, 1976e, p. 20, grifo nosso).

Imprescindível, ao que parece, em ato crítico diante da própria narrativa, o posicionamento responsável do autor. Com isso, até aqui, vale refletir o protagonismo do *como fazer* e não somente as intenções temáticas de um texto. Ou seja, para Ana Cristina Cesar,

pensar a literatura – em seu aspecto inventivo, de forja e de condição de mascaramento – é sobretudo pensar a *estrutura* do texto. E isso fica ainda mais evidente nas observações que faz ao projeto de *A festa*, pondo-o em contraste com outros autores, outros projetos de narrar:

[...] essa recusa não assume a forma de um rompimento da linguagem discursiva, como em Joyce, que fundiu a rebelião literária contra o realismo com uma rebelião em nível do discurso. Nem se faz mediante reflexões explícitas à moda de Machado de Assis, que com gesto irônico comenta a sua própria elocução; em Machado é esse gesto – o comentário metalinguístico – que desprende o relato da pretensão de estar espelhando a realidade e relativiza a posição do narrador. Em Ivan Angelo a crítica às convenções do relato realista é feita no nível da estrutura, mediante dispersão do foco narrativo, o que resulta num *romance sem herói, sem centro e sem pai* (Cesar, 1976e, p. 20, grifo nosso).

Em arremate à discussão, nos últimos minutos do segundo tempo, o ensaio *Um livro cinematográfico e um filme literário* volta-se para o cinema, e observando *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade³², pensa o papel crítico do narrador na montagem cinematográfica, testando a ambivalência da voz narrativa: “A voz do narrador [em *Macunaíma*, mais especificamente no momento de transformação da personagem em príncipe] tem uma função crítica, de desrealizar a imagem e intervir na passividade do espectador, que deseja o ocultamento de qualquer marca narrativa” (Cesar, 1976e, p. 20). De modo mais atento: “A transformação de Macunaíma em príncipe passa a ser vista como parte de uma história contada, e não como uma evidência ratificada pela fotografia. A transformação é truque de narrativa, e não magia da selva misteriosa” (Cesar, 1976e, p. 20).

Porém, antes que possamos depreender o deslocamento de artifícios de uma linguagem a outra como foco dessa crítica, a própria autora desponta conclusões:

Não se trata de uma tendência do cinema para o literário e, no romance, de uma tendência da literatura para o cinematográfico. Acontece que tanto em *Macunaíma* como em *A festa* são utilizadas técnicas que, parecendo pertencer a outro espaço, na verdade são *soluções radicais que funcionam simultaneamente como reviravolta de uma linguagem tradicional e como manipulação consequente de uma matéria política* (Cesar, 1976e, p. 21, grifos nossos).

Ou seja, como matéria de interesse, está não a utilização do recurso ambivalente da narração (em si mesmo), apenas como efeito de transposição, e sim o recurso como *solução radical* diante de um efeito de *manipulação* – que já constituiria parte de sua concepção de literatura enquanto forja. Quais os desdobramentos políticos dessas escolhas, desses projetos

³² Os *insights* sobre a obra cinematográfica são, na verdade, referências à dissertação de Mestrado de Heloisa Buarque de Hollanda, *Herois de nossa gente*, defendida em 1974, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

estéticos? Essas perguntas parecem rondar as produções ensaísticas de modo obsessivo. Se é verdade que construir criativamente passa por caminhos de manipulação do discurso, do modo de narrar, do modelo de montagem das imagens, que pensemos *formas radicais* de fazê-lo, rompendo com uma linguagem tradicional.

Se lhe parecer exagero a frequência com que Ana Cristina atenta às estruturas dos textos ficcionais como modo de *tensionar* a escrita, posicionando-a ante questões autoritárias da época, o que dizer de *Contra a existência distraída*, de Rodrigo F. Naves, que tensiona a própria existência? Nesta produção, por exemplo, publicada no *Opinião*, de 1977, n. 219, o autor declara: “Romper com algo implica colocar-se *de corpo inteiro* numa nova perspectiva de atuação” (Naves, 1977, p. 4, grifo nosso). E apesar de ocupar contexto específico de dissonâncias internas à redação do jornal *Opinião*, nela podemos entrever uma postura convocatória, geracional, muito presente nos ensaios de nossa crítica de literatura; é deste lugar que lhe ocorre romper com uma linguagem tradicional; é deste local, também, que a autora considera os veículos da imprensa para os quais escreve, em negação à produção crítica em contexto acadêmico – é a nossa hipótese. Seguindo essa lógica, ao que parece, é preciso estar atento a *tudo* que naquele momento corrobora a existência e inscrição nos idos de 1970.³³

Ao tratar do que lhe compete e interessa – textos ficcionais –, portanto, vemos uma postura atenta e marcada a mover o que lhe é central e tangencial às análises. Neste caso específico, sobrelevam-se as preocupações consideradas de ordem *técnica*. De modo mais amplo, segundo Octávio Paz:

[...] A técnica é neutra e estéril. Pois bem, a técnica é a natureza do homem moderno: nosso ambiente e nosso horizonte. Certo, toda obra humana é negação da natureza; do mesmo modo, é uma ponte entre ela e nós. A técnica transforma a natureza de uma maneira mais radical e decisiva: desalojando-a. O famoso retorno à natureza é uma prova de que entre ela e nós se interpõe o mundo da técnica: não uma ponte mas uma muralha. Heidegger diz que a técnica é niilista porque é a expressão mais perfeita e ativa da vontade de poder (Paz, 2012, p. 27).

No contexto da prosa, ao mesmo tempo em que se insurge como vontade de poder, a técnica seria indispensável, pois sua ausência implicaria na inocência de utilização do recurso criativo, ou poderia mesmo ser saída conveniente – o que recai de igual modo em escolha política. Neutra é a técnica, não os seus desdobramentos; por esse motivo, caberia pontuar as

³³ Este cenário configuraria resposta sintomática a uma censura que, como vimos no terceiro capítulo, estende sustentáculos invisíveis sobre o corpo social; e, por extensão, de uma luta política de esquerda atuante na clandestinidade, situação que torna complexa a atuação/composição de bloco opositivo à Ditadura Civil-Militar.

escolhas dentro do contexto das obras. Pelo menos é como Ana Cristina, mulher de natureza moderna, parece recuperar o assunto.

Somando-se às obsessões da autora, se neste ensaio crítico não sentimos o sacudir do texto através do rompimento estrutural, a defesa de pôr os textos em movimento comparece enquanto menção: “Na literatura, a técnica de montagem e da multiplicação de enfoques abre estranhos espaços no romance [de Ivan Angelo], em que o grande pai-narrador cala e o leitor é chamado a pôr o livro em *movimento*” (Cesar, 1976e, p. 21, grifo nosso).

Por fim, a atenção conferida à resposta de deslocamento daquele que narra nos possibilita entrever pensamento sensível a quaisquer projetos sustentados por figuras empunhando poder. Há, no movimento referenciado, fixação à fuga de modelos hierárquicos dentro da narrativa, sendo a dobradura interpretativa de um *pai-narrador* reflexo disso. Escolha particular, portanto, relacionar o tipo de narrador onisciente a essa figura paterna/paternalista. Diante disso, uma *primeira interpretação moderna* levada adiante é *a consideração dessa ausência de um pai-narrador, e consequente admissão de esquemas de montagem, enquanto um modelo moderno de narrativa*.

A aposta narrativa moderna não está, portanto, naquilo que ela tem de grandiloquente a respeito de si mesma, de sua carga de notoriedade e abuso adjetival. Não estaria, então, nos excessos da obra do pintor famoso, resenhada em *A face oculta de Dalí*, publicado no *Opinião*, n. 181, em 1976. A resenha descortina a precária relação do surrealista com a narrativa de *background* histórico, onde pouco estaria impressa a consciência crítica de um labor literário, aparentemente ofuscado por “ejaculações narcisistas”. À sombra desta feição, portanto, Ana observa as escolhas do escritor Salvador Dalí, não se permitindo constranger, para essa leitura, de seu sucesso como pintor. “Se na pintura a sua mestria técnica quer ocultar a sua inconsistência, na literatura a sua desastrada *performance* bota tudo à mostra de vez” (Cesar, 1976b, p. 24, grifo da autora).

Antes de adentrar propriamente na narrativa, logo se observa o escudo inventivo, barreiras contra as quais a crítica deve forçar passagem: “a crítica cuidada ao seu livro tem de passar, logo de saída, por cima do recurso mais usado por Dalí para defender-se: a afirmação de que qualquer defeito apontado na sua obra não é defeito mas uma expressão do seu mundo interior, da sua vida e da sua mitologia” (Cesar, 1976b, p. 24). Então, supõe-se, a crítica negativa à obra seria uma delicada crítica à rica trajetória desta pessoa que é o autor, pois este vale-se rapidamente da ideia de que: “escrevo assim porque sou assim” (Cesar, 1976b, p. 24).

Conquanto já fosse suficientemente inibidor este primeiro recurso duplicado a relacionar diretamente autor-obra, há ainda um segundo, mais religioso, visto que, de acordo

com o próprio Dalí, consta nas iluminações de Federico Garcia Lorca a sua missão literária através do *romance puro* – ambos, “profeta” e escritor, denotados por Ana como vítimas de uma “cegueira histórica”. De costas às pretensões de Terceiro Testamento, *A face oculta de Dalí* se vale de outros recursos na observação da pureza do romance *Faces ocultas*.

Observa-se, o projeto de realismo trazido pelo romance, que não abona, na voz do narrador, a reverência ao autor do texto: “Nunca foi tão apropriado, como nesse caso, lembrar a máxima Daliniana [...]” (Dalí, 1974, p. x *apud* Cesar, 1976, p. 24). E segue itinerário por densas e pormenorizadas descrições, entrecruzadas a “tediosas imagens surrealistas de desconcertante banalidade” (Cesar, 1976b, p. 24). Nesse primeiro entrecruzamento, Ana Cristina observa como “em nenhum momento as incursões no repertório surrealista abandonam a direção realista”, e servem mais “para ilustrar o que passa pela cabeça dos personagens; nunca é deixado à solta, nunca escapa do jugo da verossimilhança” (Cesar, 1976b, p. 24).

Estamos diante de um tipo de narrador onipresente, onisciente, daqueles que põem sobre a narrativa as rédeas e o cabresto desta voz relatora, isto é, estamos diante do tipo de narrador cada vez menos apreciado por Ana. E dele não demora a surgir, de modo imperativo, o que parece um dos objetivos principais da trama: “restaurador dos verdadeiros valores corrompidos pela modernidade” (Cesar, 1976b, p. 24). Isto porque o romance atravessa pudicamente o sofrer de um prazer não consumado, assim a desembocar num “moralismo” que o faz desviar “os olhos com falsa pudica quando necessário”, e daí então “joga véus sobre a realidade do desejo; insinua as perversões; e edifica, edifica” (Cesar, 1976b, p. 24).

Ana aponta como essa moral pudica, somada a um “mal gosto proposital e sem vínculos com a narrativa”, não alcança sequer o proposto para um romance realista. “O leitor não consegue nem o seu quinhão de coerência interna, que é o mínimo que se pode pedir de um romance com pretensões realistas” (Cesar, 1976b, p. 24). Lhe ocorre o tal efeito porque, e principalmente, não haveria encadeamentos necessários ao desenrolar do enredo. Figuras e descrições horripilantes brotam para chocar o leitor e, aqui, são interpretadas em consonância à (falta de) perspectiva de Dalí na construção do romance: “essa transformação repentina põe em cena a ideia de que as mudanças individuais ou sociais se fazem pelo concurso de ‘dramáticas e obscuras conspirações’” (Cesar, 1976b, p. 24).

É quando finalmente alcançamos o predado lançado no início, a relacionar autor (Dalí) e Garcia Lorca como vítimas de uma “cegueira histórica”. Mesmo tendo por cenário a Segunda Guerra, o romance *Faces ocultas* muito mal parece assimilar e mover – segundo Ana – o próprio contexto. “Hitler surge sem nenhuma relação interna com o texto ou com os personagens. De repente o texto alucina, passeia pelo quarto de Hitler e depois volta para o seu ritmo habitual

como se nada tivesse acontecido” (Cesar, 1976b, p. 24). Fato este que culmina na revelação de uma face cheia do autor de bigodes exuberantes: “O Inconsciente ou a História são forças misteriosas e sobre humanas cujos segredos talvez só a Demonologia conheça” (Cesar, 1976b, p. 24). E ainda: “A História acontece longinquamente, vista como força inexorável, que em sua essência é incoerente, difusa, misteriosa” (Cesar, 1976b, p. 24).

Essa essência, por sua vez, pontua a atitude de alheamento possível até então, visto que “a guerra só serve como pano de fundo arbitrário para soltar os insetos a voar pelo quarto com suas dilacerantes (e normais) paixões” (Cesar, 1976b, p. 24). Mais um reflexo de que a inconstância do romance se vale de uma desordem externa para justificar suas lacunas:

A concepção de literatura e de História do autor permite mais um truque para impossibilitar a crítica: escrevo assim porque o real é assim – este texto não é incoerente e mal articulado (categorias literárias): é reflexo do real, que, por definição, não tem a menor coerência (irracionalismo abonador) (Cesar, 1976b, p. 24).

Supor um espelhamento do mundo no romance leva à leitura de uma também despreensão da escrita consciente de si enquanto literatura, e, portanto, *responsável* por si enquanto literatura. *A face oculta de Dalí* retoma, assim, a ideia de *literatura enquanto forja*, e o texto crítico não termina sem antes tecer considerações a propósito da escolha editorial por esta publicação:

Como disse outro dia Otto Maria Carpeaux, editar livros inúteis no Brasil de hoje é autocensura. Mas editar a desleixada mercadoria do tão engraçado Dalí é mais que autocensura. É muito desleixo. Alimentado pela certeza do editor de que o produto já chega ao nosso mercado muito bem anunciado, a começar pela notória autopromoção do seu Salvador (Cesar, 1976b, p. 24).

Esse modelo de resenha no *Opinião* sugere uma recepção consciente, a demonstrar rigor ante o que está sendo lançado. De modo complementar, a ilustração da página traz esqueleto de costas, ajoelhado em frente a uma janelinha, livros em volta, aparentemente se confessando ou à espreita do mundo. De repente, os dois.

O questionamento de mercado, bem como o *novo* dentro de esquemas capazes de revelar um projeto moderno nos levam ao próximo texto, no qual Ana Cristina comenta a segunda edição de *Açougue de Almas* (1976), de Abel Silva. *De suspensório e dentadura*, publicado no jornal *Opinião*, em 21 de janeiro de 1977, n. 220, analisa a pretensa subversão do contista: “Tanto no texto e no aspecto gráfico quanto na sua própria cara, o autor pretende subverter a literatura estabelecida brasileira. Será que consegue?” (Cesar, 1977a, p. 21).

A obra, publicada pela primeira vez em 1973, retorna em segunda edição, com prefácio de Antônio Houaiss; e, aqui, cabem questões que transitam pela edição, em seu aspecto paratextual, cruzando informações deixadas por ilustrações, texto de abertura e foto do autor, resgatando, também, o prefácio crítico e, finalmente, indo em direção aos contos.

Inicialmente, Ana Cristina passeia os olhos pelo ilustrado das páginas, que afastariam o texto para um canto, pondo em destaque uma proposta diferente, de tom mais jovial, ilustrada também pela imagem do escritor:

O olhar oblíquo e sedutor do próprio Abel, barba meio crescida, cabelos revoltos, ilustra suas declarações iniciais: a imagem perfeita do antiescritor confirmada pela sua intenção de “fazer uma literatura diferente da já estabelecida, que seja uma alternativa mais eficiente da literatura mimeografada”. Quer dizer, tanto no texto e no aspecto gráfico quanto na sua própria obra, o autor pretende subverter a literatura brasileira estabelecida – definida por ele como “uma literatura de suspensório e dentadura”. É aí que as contradições começam a vir à tona (Cesar, 1977, p. 21).

As contradições giram em torno dessa proposta, supostamente colocada no início do livro, pelo próprio autor, que nega familiaridade com a classe de escritores, declarando cercar-se de amigos músicos. É mais um detalhe dentre tantos que compõem o retrato blasé, do gênio que faz pouco caso. Nisto, segundo Ana Cristina, em tom irônico, reside a primeira contradição: “Logo no início Abel Silva se coloca na posição de escritor famoso dando entrevista: fala da sua biografia, das leituras precoces, das suas influências literárias, das suas obsessões e até do seu círculo de amigos” (Cesar, 1977a, p. 21).

Com prefácio de Houaiss em mãos, parte para a observação de que, após longo ensaio teórico sobre o gênero conto, exibindo pompa retórica, o acadêmico condecora Abel Silva como “novo mestre da contística brasileira”. No desencontro entre a personalidade do convidado que o reverencia no prefácio e a proposta de inovação do livro, uma série de questões consideradas pertinentes são levantadas:

[...] qual será a função de prefácio tão acadêmico num livro tão moderno e infrator de normas? Quem ou o que legitima como “mestre” um jovem contista? Por que buscar essa legitimação nas palavras do profissional Antônio Houaiss, um crítico de “suspensório e dentadura”? Abel Silva se diz a favor de uma nova literatura que constitua uma alternativa tanto à literatura estabelecida quanto à literatura marginal. Gostaria muito justamente de criar com o público uma relação “em termos mais amplos, mais profissionais”. Antônio Houaiss seria um mediador necessário para vitalizar a relação? (Cesar, 1977a, p. 21).

Num passe que visa desmascarar desejo velado de pertencer, Ana Cristina aponta os imbróglios do caminho que levam à inserção no meio literário; assim, denota as incongruências da estratégia utilizada por Abel Silva, que ficaria “a meio caminho” tentando agradar a gregos

e troianos. Isto porque, para além da estrutura da edição e dos apelos à imagem de antiescritor, o autor exploraria pouco de sua proposta inovadora nos contos:

Há entre os dez contos do livro de Abel Silva uma tensão mal acertada entre a originalidade e o lugar-comum, entre a inovação e a obviedade, entre o acadêmico e o lugar-comum. A impaciência que a leitura dos contos desperta parece vir dessa irresolução, que transparece no meio de tanta segurança no escrever. Abel fica insolúvelmente a meio caminho (Cesar, 1977a, p. 21).

Isto é, para Ana Cristina, apesar da vontade declarada de promover um rompimento com o tipo obsoleto de intelectual “de suspensório e dentadura”, faltaria ao autor um equilíbrio maior na entrega da proposta. E vale mencionar, esta não seria a primeira aparição de Abel Silva enquanto entusiasta de uma literatura brasileira contemporânea. Em 9 de abril de 1976, como entrevistado dentre outros sete escritores emergentes, o autor surge no jornal *Opinião*, n. 176, em *Sete autores*³⁴ *contra o beletrismo e as panelinhas literárias*, assinado por Marcos Peri.

Ao que parece, a matéria/entrevista busca enfatizar um *tipo* não consagrado e nem articulado a propostas literárias específicas, os *apenas escritores*: “Eles não são *best-sellers* nem costumam dar entrevistas sobre o *boom* literário que, acreditam alguns, assola o país. São apenas escritores, cientes de que existem polêmicas mais urgentes do que, por exemplo, a divisão entre populistas e vanguardistas” (Peri, 1976, p. 18).

Numa proposta um tanto paradoxal, pois criando novo grupo, agora dos *escritores apenas escritores*, a entrevista conduz cada autor a expor impressões particulares sobre o fazer literário. Desse modo, desarticulados entre si, os autores vão dando lugar às mais variadas opiniões sobre cultura, copulando ao título do jornal uma reafirmação dos sentidos. Neste espaço, Abel Silva defende o descompromisso do escritor brasileiro com uma proposta específica de rompimento:

Acho que toda cultura burguesa vive da obsessão do rompimento. A cultura que *não rompe* e, estranhamente, sempre se renova, é a *popular*. Alguém vê rompimento entre Paulinho da Viola e Cartola? Agora todo escritor jovem que se preza tem de estar provando que mata o romance a punhaladas diariamente, que enforca o conto todas as tardes, que sufoca o poema toda a manhã (Peri, 1976, p. 19, grifos do autor).

Aqui, já deixa entrever seus desconfortos com certos grupos-ideias predefinidos, que mais adiante ficam evidentes:

³⁴ São eles: Aguinaldo Silva, Flávio Moreira da Costa, Abel Silva, Myriam Campello, Caio Fernando de Abreu, Regina Célia Colônia e Sulema Mendes.

O universitário – e também o poder universitário, a crítica universitária – é ao mesmo tempo *desinformado* e *petulante*. Na verdade não tem influência alguma sobre a criação, que corre à sua margem. Enquanto a criação é cada vez menos institucional, a crítica universitária e a informação universitária são cada vez mais compartimentadas, institucionalizadas e, principalmente, colonizadas (Peri, 1976, p. 19).

Se o universitário, ou a crítica universitária, não representa poder sobre a criação, de que modo o autor justificaria a escolha do prefácio grandiloquente de Antonio Houaiss? Não faltaria à sua repugnância quanto ao *tipo erudito* uma dose de coerência? Ou, neste caso, numa compartimentação da repugnância, o desconforto maior recairia sobre um tipo específico de universitário, isto é, àqueles críticos da chamada *literatura marginal*, no qual Ana Cristina se insere, ocupando os jornais?

Abel Silva não é o único a se incomodar com a proposta dos acadêmicos-críticos-poetas, Antônio Risério é mais direto, e ridiculariza a proposta dos “novíssimos poetas”. Segundo Viviana Bosi (2021), a resposta aparece em texto intitulado *A crítica e a “nova musa”*³⁵, publicado na revista *GAM*, em 30 de agosto de 1976, n. 2. Nele, Risério também ridiculariza a postura do crítico-acadêmico Silviano Santiago, pois este, segundo o autor, estaria forçando a invenção de movimentos.

O intuito de Risério, porém, é mais voltado a uma discordância específica, pois, atento às propostas estéticas de cada grupo de vanguarda, “[...] não admitia semelhanças entre concretos e marginais” (Bosi, 2021, p. 401). Por esse motivo, apesar de engrossar o caldo, difere-se da crítica de Abel Silva, supostamente mais direcionada à posição que abarca o grupo dos novíssimos; porém, sem citá-los nominalmente:

Essa geração que se apresenta altissonante, pra mim, é uma espécie de entressafra, é como esta seleção de futebol que estão fazendo aí agora, tem um ou outro bom jogador, mas nenhum *faz chover*, [sic] realmente. Esses novos escritores me dizem menos que os que labutam *pela aí*, [sic] *nas quebradas*: Rubem Fonseca, Clarice, Rawet, pra não falar em Cabral e no velho Drummond. Essa nova literatura não é um passo à frente, nem está à altura de seus colegas de geração latino-americana cujo rastro de sucesso eles estão loucos para acompanhar. Não tem nenhuma obra aí pintando com peso, com cara feia de obra mesmo. Tem uns livros...e livro sempre tem, né? (Peri, 1976, p. 20, grifos do autor).

Essas são deixas lançadas em 1976, mas não recuperadas no texto de Ana Cristina, de 1977, que parece evitar uma polêmica mais direta – não personalista – restringindo-se ao livro *Açougue de Almas*, isto é, à inscrição de Abel Silva na elaboração de seu próprio livro. Havia,

³⁵ Aparente referência a *Nove bocas da nova musa*, ensaio de Ana Cristina Cesar a propósito do que ficaria conhecido como “poesia marginal”, e que trabalharemos mais adiante, ainda neste subitem.

também, é certo, a impossibilidade de levar para o pessoal. Ana Cristina só estreou como poeta com livro próprio – mimeografado – em 1979. Por enquanto, a sua poesia era pública dentro da fatia da antologia de Heloisa Buarque de Hollanda, e trafegava num ou noutro poema curado para a seção cultural das revistas/jornais independentes da época.

Por ora, o que nos cabe pensar, em meio a tudo isso, é que Ana Cristina Cesar resiste às críticas contra os acadêmicos e poetas novíssimos, e mantém firme uma proposta obsessiva de sempre revisar obras analisando-as contextualmente, isto é, comparando aquilo que querem dizer àquilo que *realmente* dizem. Fissurada por uma *proposta estética* consciente do seu poder de dizer, e do lugar em que se insere/busca se inserir.

“A falta de sutileza pode ser fatal para a literatura” (Cesar, 1977a, p. 21), diz sobre a excessiva qualidade descritiva do contista em análise. Como vimos, a seu ver, não havendo nos contos consciência crítica ou coerência na proposta estética, Abel Silva ficaria mesmo a meio caminho – e o autor não negaria, pois aparentemente não está preocupado com isso, quer ser *escritor apenas escritor*, e se para isso precisa da bênção do consagrado Houaiss, que assim seja, naquele momento deve valer a contradição.

Por outro lado, isso poderia indicar desejo velado de Ana Cristina em se manter radical à proposta de autora independente, postura contracultural que, enquanto imagem – e por ironia do destino –, combina tão bem com o retrato de óculos escuros escolhido pelas grandes editoras de sua obra atualmente.

Em oposição a Abel Silva, que não parece levar a fundo o personagem *antiescritor* encarnado na superfície de *Açougue de Almas*, isto é, que não remodela sua escrita dos contos, o *design* do livro, o método de impressão, o prefácio etc. a uma proposta *coerente* de dessacralização da imagem do escritor, Ana Cristina traz consigo o tema da dessacralização da arte como uma espécie de preocupação corrente, mesmo ao tratar de outras linguagens.

O ensaio *Rito de passagem*, com que estreia no *Opinião*, n. 158, por exemplo, aborda a interpretação de Erik Satie pela professora de estética da Pontifícia Universidade Católica, Vera Terra. Desde o caminhar ao piano à finalização da peça, o que mais chama a atenção da crítica seria o efeito de ruptura na execução de tão conhecida composição:

O trajeto de Vera até o piano representava uma ruptura com a noção tradicional do concerto e do concertista, e indicava já um dos caminhos que o seu trabalho iria seguir: a reflexão crítica sobre esse aprendizado, sobre o papel do reprodutor de obras consagradas que o concertista assume [...] (Cesar, 1975a, p. 23).

Do local de pianista, caberia a Vera o exame dos clichês do concerto:

[...] o ritual de sentar ao piano, colocar os dedos de uma certa maneira sobre o traslado, assumir uma certa postura e um certo sorriso para uma plateia que conhece todos esses passos de cor e deseja ver a menina percorrê-los, impecável, executando composições bem familiares (Cesar, 1975a, p. 23).

No entanto, numa atitude *cômica e crítica*, a pianista irrompe o ato principal em vestimenta leve, infantil, grande laço na cabeça, e luta com longo banquinho para alcançar o instrumento; depois, executa certas composições com sons gravados de palmas ao fundo, realiza apresentação de *slides* com registros familiares íntimos, nostálgicos, e finaliza percorrendo a sala silenciosa, com passos surdos e respiração ofegante.

A artista, despida de todas as regras do *bom concertar*, fica extremamente próxima do público, que gostaria, por sua vez, de recuperar a confortável posição de assistente de um concerto e evitar a proximidade da não representação e o contato direto, sem a mediação de um código conhecido (Cesar, 1975a, p. 23).

De pronto, em evidência, um certo interesse em repensar modelos preestabelecidos, buscando maior reflexão crítica nas artes. Com isso, entende-se, também, seu desinteresse por simplesmente escrever admitindo todos os clichês da escrita, ou ficando a meio caminho da ideia, como supostamente ficou Abel Silva. Tais noções encontrariam terreno fértil no debate sobre os *poetas novíssimos*, admitindo, como quer o enviesado superlativo, uma *nova* atitude diante da escrita. E será que conseguem?

Talvez seja um bom momento para retomarmos a discussão sobre a *poesia marginal*, e assim alcançarmos o último viés sobre o qual iremos nos debruçar neste subitem. Poucos meses antes do debate na revista *José*, em 25 de junho de 1976, com o texto crítico *Nove bocas da nova musa*, que ocupou a seção Tendências e Cultura, do jornal *Opinião*, n. 190, Ana Cristina aparece movimentando a recepção e o lançamento de *26 Poetas Hoje*, antologia já mencionada. Em resposta à revista *Tempo Brasileiro*, mais especificamente ao n. 42/43, daquele mesmo ano, a autora desconstrói a proposta do título da edição de pensar a *Poesia brasileira hoje*.

Sob o olhar de Ana Cristina, é como se, à contramão do título, a *Tempo Brasileiro* alcançasse a produção atual com um certo *delay*. Editada desde a década de 1960, por ser uma revista de porte mais acadêmico (Cota, 1998, p. 38), o *furo* de uma poesia “nova” acaba por ficar em segundo plano. No entanto, com a pesquisa de Heloisa Buarque de Hollanda, que resultaria na antologia *26 Poetas Hoje*³⁶, o que confere maior visibilidade a poetas antes

³⁶ O *frisson* em torno de uma *nova poesia* a que se convencionou chamar de marginal não é produto exclusivo da publicação *26 Poetas Hoje*, organizada por Heloísa, mas de várias publicações autorais, mimeografadas; algumas editadas por verdadeiros motins culturais, como Frenesi, Nuvem Cigana, Vida de Artista e Folha de Rosto (Pereira,

mimeografados, o *frisson* que tomava os veículos parecia pressionar uma edição de caráter mais flexível. É assim que, na possível tentativa de articular novos e antigos, a revista distende a lista de poetas consagrados, inserindo, ao final, nomes dos “novíssimos”. A seleção é feita sem realizar, contudo, um posicionamento crítico sobre as características destes, isto é, colocando o parecer final na conta do leitor: “Preferimos deixar que o leitor, em diálogo com os textos que aqui se reúnem, assuma sua posição” (Literatura..., 1975, p. 1).

Em *Nove bocas da nova musa*, Ana Cristina se opõe à resposta dada pela edição, realizando uma revisão dessa poesia na mesma medida em que ressalta a importância de fazê-lo, pois, segundo a autora, não bastaria a inserção de novos nomes sem a *reflexão crítica* sobre o que estes significam no cenário brasileiro.

Resta saber que sentido tem este *recente* para a revista como um todo: ao que parece há uma confusão entre as *últimas novidades* surgidas e o *verdadeiramente novo* como linguagem, evitando assim os perigos da definição própria. Basta dizer que a revista abre com meia dúzia de poemas do último livro de João Cabral, (*Museu de Tudo*), e que, realmente, não pode ser alinhado entre os representantes da nova poesia, anticabralina por excelência (Cesar, 1976c, p. 27, grifos da autora).

Aproveita, ainda, um esclarecimento posto pela edição, que destaca ao menos uma característica da *nova musa*:

Num ponto apenas a revista esboça com unanimidade um pedaço, ainda que pelo negativo, de resposta: a nova musa não tem nada a ver com os “movimentos vanguardistas” (concretismo, neoconcretismo, práxis): ao contrário, distancia-se da não discursividade, da quebra com a sintaxe, dos jogos ótico-verbais. Há consenso neste ponto: *a nova musa proclama a falência das vanguardas*. Mas e a face iluminada, como se apresenta? (Cesar, 1976c, p. 27, grifo nosso).

Por essa via, então, busca o *verdadeiramente novo como linguagem*, divergente da categoria de *últimas novidades*, assim perscrutando a face iluminada. Para isso, apoia-se na análise anterior de José Guilherme Merquior, que, segundo a autora, parte de três oposições elaboradas pela crítica moderna, quais sejam:

[...] estilo puro ou elevado/estilo mesclado ou impuro (de Erich Auerbach), estilo simbólico/estilo alegórico (de Walter Benjamin, [cuja tese *A origem do drama barroco alemão*, onde desenvolve a oposição entre símbolo e alegoria,

1981; Cohn, 2007). Há, ainda, leituras mais abrangentes, como a de José Guilherme Merquior, que, na mesma edição de *Tempo Brasileiro*, vai indicar três caminhos para a leitura da poesia brasileira daquele momento. Em seu ensaio, o autor se atém ao caráter exclusivo dos novos textos, e não a possíveis movimentos.

imperdoavelmente ainda não foi traduzida aqui]³⁷) e ânimo poético de celebração/ânimo poético de conhecimento ou denúncia (Cesar, 1976c, p. 27).

Destaca a reflexão de Merquior segundo a qual, ao retomar a lição moderna, baudelairiana, a poesia recente aboliria “[...] a distinção rígida de estilos, misturando a visão poética problematizante com temas e expressões vulgares, criando assim uma tensão com esse convívio do sério e do coloquial” (Cesar, 1976c, p. 27). Como produto, teremos uma poesia de ressonância incongruente, posto que: “O tom estetizante, muito fino e sempre impecável não é mais a marca definidora e inevitável do verso” (Cesar, 1976c, p. 27).

As definições continuam quase como um manifesto, pois não esqueçamos: aqui, observamos o desvelo de um contexto de produção no qual ela se insere, construindo para si mesma uma recepção crítica. Não quer, no entanto, sucumbir ao desejo narcísico de nomear-se e insere, à nível de ilustração, poemas dos colegas Francisco Alvim, João Carlos Pádua e Eudoro Augusto.

Debruçada sobre esses poemas, percebe que, em consequência à descida do pódio, a poesia se alicerçaria agora numa autoconfiança paradoxal, pois haveria sobretudo a consciência de estar arraigada à palavra: “Esta literatura sabe que não está simbolizando alguma inefável verdade sobre o mundo, que não está abarcando num símbolo inexprimível; é antes uma poesia que não se dá ares, que desconfia dos plenos poderes da sua palavra” (Cesar, 1976c, p. 27).

Optar pela vulgaridade, coloquialidade, esmaecendo a linha que separa os estilos seria, então, uma forma de pontuar que “a verdade não pode ser dita, de que as palavras são ‘apenas’ símbolos”. E então, como efeito desse desdobramento, “[...] haveria por trás da confiança do símbolo a crença de que há afinal uma *distância irre recuperável* entre linguagem e o real” (Cesar, 1976c, p. 27, grifo nosso). Esse destrave importa à medida em que representa certa liberdade criativa: “O poeta pode representar, fingir descaradamente; não tem mais um compromisso com uma Verdade” (Cesar, 1976c, p. 27).

Apesar da autoconfiança aparecer como elemento mediante os limites autoconscientes da palavra, paradoxalmente, o saldo positivo dá-se sobretudo pela nova liberdade mencionada, e isso é reforçado: “Tudo pode ser matéria de poesia. Sem obrigações iconoclastas do modernismo, a poesia ‘pode dizer tudo’, e revela inquietação frente a essa abertura, que se choca com as imposições do momento e requer muitas vezes [...]” – e aqui parece emendar com o título do primeiro verso de Augusto Eudoro – *O Alinhamento do Poeta*, que continua:

³⁷ Destacamos, entre chaves, um adendo de Ana Cristina à citação indireta de José Guilherme Merquior. Neste trecho, Ana Cristina reelabora (resume) o pensamento de Merquior.

“dormindo é que lhe vale a notícia/ de que irrestrito arrepiar de carnes./ Na hora do jantar chega o aviso/ de uma fome remota;/ Com o travo do café engole as letras/ de uma grande devastação./ Não aqui, mais ao norte” (Cesar, 1976c, p. 27).

Nisso, reflete que tais procedimentos só poderiam ser alcançados sob certo “rigor brechtiano”. Porém, o aspecto anticabralino, destacado como mote, estaria, principalmente, na coloquialidade enquanto ordem temática, e proposital desarranjo no retrato final do poema:

Anticabralina, porém, não hesita em introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhos perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica” (Cesar, 1976c, p. 27).

Desse modo, como *segunda interpretação moderna*, nos parece que *liberdade e desalento se combinam numa série paradoxal de rigidez do processo e desobrigações da forma que compõem o novo como linguagem*. E aqui replicamos o poema *Sala de espera*, de João Carlos Pádua, trazido por Ana Cristina para encerrar o ensaio: “Parto/ Aguardo o sinal para entrar na luta/ De um tempo que virá depois/ Nos meus oito anos/ Quando eu já desconhecia por completo a arte da poesia” (Cesar, 1976c, p. 27).

Curioso notar, no entanto, como as reflexões sobre a materialidade e a circulação do objeto livro parecem impulsionar a aprovação dos novíssimos, tornando essa marcação geracional uma via de denúncia. As portas fechadas do mercado editorial, as condições de prestígio a um número reduzido de autores, e assim, portanto, a inviabilidade/invisibilidade que escamoteia os autores novíssimos às suas prensas improvisadas – mimeógrafo – surgem como argumentações deste texto, *Nove bocas da nova musa*, e são abordadas no debate inicial da revista *José*. Tais problemas são sempre levantados em primeiro plano e, em resposta, parece existir uma ode ao desprestígio, que, como vimos, parece percorrer certas escolhas formais, e muitos entusiastas da nova poesia ficam no encalço da questão.

Este é o caso, por exemplo, de Antonio Carlos de Brito (Cacaso) quando afirma: “Um valor da antologia *26 Poetas Hoje*, além do fato simples de existir, é ter reservado espaço suficiente para os poetas, o que possibilita um reconhecimento mais completo do trabalho de cada um e aumenta o seu interesse literário” (Brito, 1976, p. 25). O que nos faz perceber que a via da denúncia é, de modo conveniente, via de divulgação da antologia dos *26 Poetas Hoje*, e com isso podemos inclusive afirmar que este é um dentre os motivos principais que a sustenta. Não queremos, com isso, deslegitimar o argumento, mas colocar que este foi explorado tanto quanto possível na divulgação, e ressaltar suas possíveis contradições.

No próprio debate na *José*, ao discutir-se o caráter provisório da ideia marginal, dos modelos de publicação autônoma, provocações são feitas nesse sentido:

Luiz - Ô Helô, na tentativa de arrumar a casa, eu gostaria de fazer algumas perguntas. Você começou falando que toda essa Antologia era uma espécie de marginalidade em termos de mercado. Que se pretendeu? Furar o mercado editorial?

Heloísa - Criar uma alternativa.

Sebastião - Criar uma alternativa assim como existe uma imprensa alternativa em relação ao *Establishment*.

Luiz - Tipo imprensa nanica...

Eudoro - A poesia nanica.

Luiz - Exato. Mas então me pergunto: Se é essa a intenção, vocês não correm o risco de tomarem como *Establishment* uma série de poetas que pelo simples fato de serem editados pela José Olympio, Aguilar, grandes editoras, são colocados na outra margem, no *Establishment*?

[...]

Sebastião - Acho inteiramente natural que poetas que vêm desenvolvendo uma obra com êxito e repercussão sejam absorvidos pelo mercado tradicional. Então a alternativa que hoje se coloca é provisória (Poesia..., 1976, p. 6).

Segundo Luiz Costa Lima e Sebastião Uchoa Leite, não haveria nada de mais tradicional na literatura do que isto: a insurgência de um movimento de vanguarda que eventualmente é digerido pela tradição, ressaltando o caráter provisório de aversão ao *Establishment*, e sugerindo – nas entrelinhas – que é preciso mais enquanto proposta para avaliação de um projeto poético. Muito depois, em 1980, a própria organizadora da antologia, Heloisa Buarque de Hollanda, fez um balanço do problema:

[...] vejo meu trabalho na 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 [...]. 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 contestatória de sua intervenção crítica (Hollanda, 2004 [1980], p. 111 *apud* Souza, 2022, p. x).

Em Ana Cristina, de acordo com Souza (2022), isso se transforma em matéria de diálogo permanente dentro do próprio poema, local em que se inscreve a reflexão sobre os limites da poesia; portanto, desse modo, não somente experimentando os limites de um símbolo que se reconhece símbolo – como vemos na crítica –, mas pensando o suporte do texto, a página em branco, a impressão e tudo o que envolve sua estrutura. Assim, questionar o suporte seria como questionar todo um sistema que envolve o suporte e dita sobre ele um modo de comportamento.

Luiz - O que eu gostaria de localizar é o vilão da história.

Heloisa - Pra mim o vilão é um *comportamento*...

Cristina - ...elitista.

Heloisa - ...elitista, de “qualidade”, tecnocrático...

Eudoro - uma editora formalista...

Heloisa - ...muito ligada à vida universitária, hoje.

[...]

Luiz - Quando vocês falam em retorno à linguagem discursiva, me parece que a frase compõe com a sua introdução, quando você acusa o intelectualismo da poesia-vilão, digamos assim. Intelectualismo de um lado e do outro formalismo dessa poesia-vilão. Vocês gostariam de dizer o que entendem por isso?

Heloisa - Aquela atitude “limpa”, tecnocrata, muito elitista, sem se preocupar com a divulgação.

Cristina - Edições de luxo...(Poesia..., 1976, p. 6-7).

Pensar o anticabralismo como elemento plástico, grande guarda-chuva que envolve a diversidade de poetas da antologia *26 Poetas Hoje*, é discutível. E dependeria de uma ampla análise da recepção de João Cabral de Melo Neto, sua relação com o público-leitor (Siscar, 2018), para compreender como alguns poetas cariocas da década de 1970 interpretam o *poeta engenheiro*. Há, porém, um outro guarda-chuva circunstancial, inescapável: a repressão política da Ditadura Civil-Militar (1964-1984). A censura do regime impõe circunstâncias que colocam a atitude “anarquista” dos marginais sob outros moldes, complexificando, talvez, o que Luiz Costa Lima, apesar da sobriedade da afirmação, havia colocado de modo simplório, reduzindo sua leitura aos efeitos de um movimento cíclico, lugar-comum da literatura.

Neste movimento, e nas preocupações de Ana Cristina em sua crítica, a relação com o autoritarismo fica sempre subentendida, pois a atenção que dá ao *comportamento*, à atitude “limpa”, ao cabralismo, ao formalismo etc. parece uma forma extremamente pontual de se opor aos efeitos de um evento político mais abrangente, de higienização da cultura e da produção intelectual. Imersos nesse contexto, nem os editores da *José* e nem os poetas da antologia parecem estar conscientes da dimensão de que cada um, a sua maneira, elaborava respostas ao regime vigente. Embora, é claro, o contexto político por si mesmo não explique ou encerre as leituras sobre essas produções, ao menos nos convida a observá-las por outro ângulo; aliás, a isso nos propomos quando destacamos os veículos das publicações.

Tal perspectiva nos ajuda a compreender, ainda, por qual motivo tais poetas e críticos da década de 1970 parecem negar com tanta veemência o sistema acadêmico em que estavam inseridos, e de que modo isso poderia significar estar à margem, visto que todos compunham, de um modo ou de outro, um grupo muito bem situado – social, intelectual e geograficamente (Pereira, 1981). A subversão do signo marginal transmutado em heroísmo já havia sido apregoada pelo artista plástico Hélio Oiticica, em 1968, indicando que os tempos mudaram: *Seja marginal, seja heroi*. Neste passo, num ato político, “sem oferecer um beija-mão ao cânone literário” (Souza, 2022, s.p.), Ana Cristina exerce colaborações críticas no jornal *Opinião*, em

meio a outros tantos intelectuais de prestígio, todos voluntariamente à margem de uma imprensa oficial e oficiosa.

Na mesma linha de ênfase aos processos de publicação do objeto livro, há uma outra colaboração, fruto de coautoria com Ítalo Moriconi, publicada em 25 de março de 1977, n. 229, no *Opinião*, e leva o título *O poeta fora da República: o escritor e o mercado*. Insistimos em mencionar o ensaio, pois, apesar da coautoria diluir a voz da autora, são familiares as perspectivas que moldam o viés alternativo de publicação.

Reoxigenando o debate sobre o mercado editorial, que como vimos tangencia outros ensaios de Ana Cristina, o texto parte de acontecimento relevante: a vitória de processo movido pelos escritores Autran Dourado e Carlos Drummond de Andrade contra a Bloch S.A, por uso indevido de direitos autorais. Em comemoração à causa, a escritora Lygia Fagundes Telles teria convocado os escritores à organização de uma *força coletiva*, citação direta que abre deixa para assunto mais específico: a proposta de sindicalização dos escritores.

O ensaio explora, assim, a fenda aberta pelo processo judicial enquanto evento representativo que aludiria a problemáticas na relação escritor-editor-mercado editorial, o que reverbera em respostas editoriais distintas, como, por exemplo: “No Paraná, escritores menos conhecidos se mobilizam através de uma Editora Cooperativa de Escritores, que, sem fins lucrativos, financia novas edições com a renda de lançamentos anteriores” (Cesar; Moriconi Jr., 1977, p. 19).

No entanto, pensar o problema requer o reordenamento de noções em torno desse escritor. Para discutir os meios de produção na atividade de publicação, é preciso dessacralizar a atividade da escrita, se livrar de estigma incidente:

Caricatura do artista: pouco prático, desajeitado, distraído, vive sonhando, vive duro, mas vive nas alturas. Transar *comércio* é se rebaixar. Muitos escritores não entram nessa ou pra [sic] não *descerem* (a descida só admitida e até aplaudida na trilha do tema, no branco do papel da *criação*) ou então por incerteza quanto ao sentido social do que fazem, o que pode vir a dar no mesmo. O ataque contra o poeta acaba virando sua defesa. À exploração do trabalho do escritor se juntam as insidiosas permanências platônicas com o que o escritor se expulsa do Estado e emigra para um estado de graça qualquer (Cesar; Moriconi Jr., 1977, p. 19, grifos dos autores).

Porquanto conveniente a uma perspectiva moderna da atividade escrita, em contexto de arte na era da reprodutibilidade técnica – e nisto a leitura de Walter Benjamin faz-se sentir –, o texto afirma que: “A intervenção dos autores na circulação dos seus textos vem abalar a concepção do escritor como ser iluminado, a aura da obra escrita, a autoridade do texto impresso, e não apenas o literário” (Cesar; Moriconi Jr., 1977, p. 19).

Desfeito de sua própria aura, é hora deste pôr as mãos na engrenagem, parar as máquinas que moem o seu produto, tornando-o trabalhador alienado. É preciso acertar ponteiros, tornar-se moderno, assalariado, partir para a percepção do impacto da Revolução Industrial sobre atividade de tão romântico tom, ver-se – enquanto escritor – para além do momento solitário, à tardinha, batendo à máquina as emoções do mundo.

Se o escritor tudo produz, a ele tudo pertence? Se tudo ou uma boa porcentagem, a verdade é que se defende, neste ensaio, o poder de sua voz como principal protagonista na mesa de negociações. A ilustração de abertura acompanhando o texto, tomando parte superior à esquerda da página, logo nos dá a causa descrita: retângulo grande fechado por letras do alfabeto e mão misteriosa ao centro, parando roda ou engrenagem. Esta é a mão do escritor.

A autoridade do texto é legitimada por instituições, universidade, suplementos, entrevistas, mas é uma autoridade bastarda, um poder nominal – a literatura que for consagrada terá prestígio e glória, será redimida do seu papel de mercadoria (ou seja, o papel será oculto nas festas ou esquecido nas abordagens críticas³⁸), o escritor consequentemente nunca será visto como mero produtor de mercadorias (ou seja, esqueceremos a questão do mercado) (Cesar; Moriconi Jr., 1977, p. 19).

A ação do toque à engrenagem, empunhando poder e força, desdobra-se numa sugestão política organizada:

A posição legalista e reivindicatória quer regular as relações entre o escritor, o editor e o distribuidor, intervindo a repartição dos lucros (normalmente o escritor fica com 8 a 10% do preço da capa do livro), no controle das tiragens e das edições, na utilização de textos em antologias e livros didáticos (o escritor não era pago por esse uso até incentivava essa *promoção*, na qual embarcavam muitos escritores gratos pela atenção dispensada) (Cesar; Moriconi Jr., 1977, p. 19).

Efeito do deslocamento do ser escritor, dentro da lógica do mercado, a *opção marginal* de publicação parece brotar no texto como tomada dos meios de produção. Isto porque, figura de poder, o editor dá aval à obra, que fica destinada a essa aprovação de terceiros. A questão sindical, de um modo geral restrita no país daquele momento, não aplacaria o problema: “Deste ponto de vista, o sindicato representa mera possibilidade de se aprimorar uma situação em que o editor detém poder sobre a obra escrita. Sem o *nihil obstat* do editor não há livro que chegue à feira, a menos que o escritor entre nela pelos fundos” (Cesar; Moriconi Jr., 1977, p. 19).

³⁸ No que concerne às abordagens críticas da própria Ana Cristina, como vimos até aqui, esses pontos nunca são esquecidos. Nessa declaração, portanto, compreendemos ainda mais a que tais considerações na abordagem crítica dos livros estão veiculadas.

A *opção marginal*, por outro lado, surge no texto de modo mais consistente, representando alguns desdobramentos possíveis no processo de publicação e consagração do escritor:

A opção marginal, traçada principalmente por poetas novos, tem por enquanto mais fôlego que a cooperativa e está alheia à questão do sindicato. Tem também uma dupla face. 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. Seria como que o passo inicial necessário para a criação de um primeiro círculo de leitores, a editora tomando posse do processo na medida do reconhecimento do escritor. Já a outra face do marginal implica a formação de um círculo paralelo de produção e distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor. Nessa perspectiva, através do circuito paralelo, o autor pretende aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção. Recuperar talvez um certo caráter artesanal, a lição do cordel. Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro, a escalada da fama. Isso tudo em âmbito restritíssimo, quem sabe meio nostálgico, onde as iniciativas isoladas se enfraquecem e as coleções e agrupamentos dão mais certo (Cesar; Moriconi Jr., 1977, p. 20, grifos nossos).

Utópico, o duplo movimento de publicação pela via marginal teria mais fôlego pela radicalidade da autonomia conferida ao escritor. Diante da prensa, ele mesmo, o escritor, seria sem pai nem patrão. Estaria aquém da proposta, dispensando os intermediários, perto dos leitores; nisto, a escrita seria um gesto íntimo e direto. Tal atmosfera não é, porém, fato isolado, mas circundava a chamada *imprensa nanica*, principalmente os periódicos voltados para as artes plásticas, configurando proposta estética comum à década de 1970 (Bosi, 2021).

Arriscamos dizer que, diante das preocupações levantadas pelos autores, não eram os direitos autorais que serviam – isoladamente – de interesse em debate, nem mesmo o surgimento ou não de uma proposta sindical; consideramos que esses assuntos surgem mais como pontapé para a discussão sobre a autonomia de publicação, da escrita, de construção de proximidade entre escritor-leitor e quebra de sistemas consolidados. Como mencionamos, no âmbito das artes plásticas, o periódico *Malasartes* (1975-1976) ilustra preocupação semelhante quando apresenta manifesto inaugural sobre o objeto de arte. Assinado por Ferreira Gullar, o manifesto anuncia a crítica ao objeto artístico, que, “tornado bem de consumo, deveria ocupar o centro, de modo a gerar intervenções que alterassem a percepção e, principalmente, modificassem o espaço em que vivemos” (Bosi, 2021, p. 388).

Ainda sobre o periódico, Viviana Bosi (2021) pontua que: “No mesmo passo que outras revistas culturais, também a *Malasartes* questiona as fronteiras estabelecidas pela autonomia da arte e propõe que esta seja uma experiência que amplie a consciência do espectador, com consequências transformadoras em sua vida cotidiana” (2021, p. 388).

Havia, portanto, um movimento mais amplo, para além da Ana Cristina Cesar, e para além dos próprios poetas ditos marginais, reunidos na antologia de Heloísa; quiçá, como vemos na *Malasartes*, havia movimento mais amplo que o próprio circuito literário. É a arte como um todo buscando subsistência em meio à repressão, visto que a atmosfera pós-AI-5, e com a censura prévia, tornou cada vez mais rarefeito o oxigênio respirado por aqueles que trabalhavam com a cultura. De modo consciente ou não, atravessar a dimensão institucional em busca da terceira margem deste rio era recurso adotado por aqueles que sentiam na *opção marginal* uma possibilidade de evasão, desvio, estratégia contra a repressão política.

E não esqueçamos que, como prevê o texto de Ana Cristina e Moriconi Jr. (1977), além de ser um local acolhedor àqueles que ainda não alcançaram a grande imprensa, podemos considerar, também, o veículo alternativo como um caminho contrário de fuga ao *mass media*. No ensaio, a propósito de Francisco Alvim – poeta e professor acadêmico publicado na antologia *26 Poetas Hoje* –, afirmam:

Os autores começam a se juntar, renunciando talvez a difusão da cooperativa. Mas o que se percebe é a emergência da edição marginal como escolha mais consciente. Francisco Alvim, poeta maduro e com suficiente respaldo para ser publicado em editora, vê no entanto na opção marginal maior significado político (Cesar; Moriconi Jr., 1977, p. 20).

Corroborando com a perspectiva, no mesmo número do *Opinião*, em artigo imediatamente posterior, dividindo página, o próprio Francisco Alvim dá sua versão sobre a opção marginal em ensaio intitulado *Diversificamos os padrões*: “Francamente, às vezes sinto uma certa vergonha de estar me tornando um escritor menos desconhecido, não importa que dentro de um círculo ele próprio reduzidíssimo” (Alvim, 1977, p. 20).

Não estaria, nisso, para além de uma forma direta de *transar com o leitor* (Cesar; Moriconi Jr., 1977), uma certa forma de vaidade? Isto é, se considerarmos que *do lado de lá*, na grande imprensa, está o intelectual de suspensório e dentadura a quem nem mesmo Abel Silva gostaria de se filiar, sustentando a pose de antiescritor, aos poetas novíssimos também ficaria a grande preocupação de tornar-se grande demais e, conseqüentemente, não ser mais *descolado*. Ao que parece, ironicamente, e em alguma medida, pairava o mesmo sentimento de se manter *fora*, visto que não é *descolado* dividir espaço com uma atmosfera institucionalizada. Nuance complexa de tudo o que vimos até aqui.

A isso, soma-se uma postura anti-intelectual³⁹ propriamente dita, comum aos poetas ditos marginais e relacionada, por Carlos Alberto Messeder Pereira (1981), à “crise que a vida intelectual brasileira como um todo enfrentou, com vigor redobrado, a partir de [19]68” (p. 196). A despontencialização das instituições acaba desenhando sistemas provisórios de recusa, ou mesmo alimentando outros, como é o caso mais específico do *desbunde*.

Esses são, portanto, alguns elementos contextuais que também sustentariam a escolha do tipo alternativo de publicação. Em referência ao aspecto artesanal, Pereira aponta (1981):

Diante do fechamento institucional, que marcava aquele período, a “opção artesanal”, independente, se colocava como uma alternativa de abertura para a produção cultural; tanto num sentido objetivo – pois permitia a saída para o mercado cultural de produtos que, de outra forma, não chegariam até lá – quanto num sentido simbólico, expressivo: marcava-se uma posição (e isto não necessariamente de modo consciente) contrária àquele fechamento, demonstrava-se um descontentamento diante daquela situação, enfim, era um grito contra o “sufoco” (1981, p. 194).

Observamos, então, que, embora a crítica dos autores construa para si uma justificativa heroica bastante sustentada sobre o aspecto artesanal dos projetos diante do mercado editorial, é o segundo ponto, de caráter mais simbólico do próprio ato que lhes garante algum reconhecimento posterior. Assim como um grito de sufoco, realmente, o ato irrompe desafinado. De que modo justificar os poetas *novíssimos* relacionando-os ao seu método artesanal de prensa? A resposta tão logo caducaria ou ficaria incompreendida dentro da alcunha de “marginal”, o que eventualmente acabou ocorrendo.

Em 1979, a coluna de Vivian Wyler, publicada no *Jornal do Brasil*, já indicava a questão. Intitulado *Marginais? Nem tanto*, o texto aborda o debate a propósito da literatura brasileira [à época] *atual*, ocorrido no Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro. O evento teve Júlio César Montenegro como um de seus organizadores e foi mediado por Heloisa Buarque de Hollanda. Na mesa, constam: Ana Cristina Cesar, Armando Freitas Filho, Suzana Vargas, Maurício Salles Vasconcelos e Patrícia Blower.

Marginais ou não marginais? Qual a posição atual dos novos escritores em face dos velhos problemas, como “a falta de interesse das editoras” pelo seu trabalho? A primeira pergunta colocada pela mesa, a primeira surpresa. Longe da passividade esperada, a plateia se manifestou, quis tudo explicado, esmiuçado. O que deixou os

³⁹ Nota-se: anti-intelectuais, porém não leigos. Muitos, como Roberto Schwarz, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Waly Salomão, Francisco (Chico) Alvim, tinham vasta formação acadêmica ou estavam cursando alguma graduação. Mesmo os de estilo de vida mais anárquico, como Roberto Piva, tinham alto grau de letramento. O que denota a anti-intelectualidade enquanto postura, performance mesmo: “[...] eu acho que a gente leu tudo mas não estudou ninguém”, diz um dos informantes do Nuvem Cigana à pesquisa de Pereira (1981, p. 94). Para alguns, ainda, como Schwarz, a poesia funcionava como “subproduto da vida intelectual”, de alívio à seriedade do trabalho institucional (Pereira, 1981, p. 156).

neo-escritores numa situação mais ou menos difícil. Perdidos num labirinto de conceitos e exemplos do que é ser marginal, terminaram o debate descobrindo que a tão decantada marginalidade, ou o tempo a que estava vinculada, já passou (Wylér, 1979, p. 35).

Os poetas presentes, eventualmente, todos publicados/ou em vias de publicação e/ou ocupando cargos de prestígio, dariam ao público do debate um sentimento esperado de obsolescência e desaprovação às voltas da justificativa de luta heroica ante o mercado editorial; esmaecendo, portanto, a interpretação solar da poesia marginal no que nela tinha de potencial anárquico, utópico, e talvez guarda-chuva de poetas/poesia *com atitude*.

Heloisa Buarque de Hollanda, mediadora do debate e organizadora da antologia 26 *Poetas Hoje*, já mencionada, abre sugestão apaziguadora, o que parece redimir a mesa. Nas palavras de Vivian Wylér:

Foi Heloisa Buarque de Hollanda que, tomando a palavra após alguns minutos de discussão, começou a separar os alhos de bugalhos. Escritor marginal não é o que mata para viver, se bem que “às vezes possa até chegar a esse extremo [...]”. Nem pagar a edição do próprio livro [...] torna ninguém marginal. Esse termo surgiu por volta de 1974, à época do chamado milagre brasileiro. Havia, então, um grupo que *brincava de literatura*, produzia livros em casa, artesanalmente, como forma de oposição ao conceito de produtividade. Era todo o modo de vida deles que era marginal, não só sua poética. Sentindo-se à margem da sociedade, *optaram, como saída, pela brincadeira*” (Wylér, 1979, p. 35, grifos nossos).

Agora, exaltando a descontração como bandeira política, a mediadora do debate e organizadora da antologia, relativiza a principal alcunha dos poetas, fazendo caber a efemeridade da proposta. No entanto, o que ainda impossibilita clara separação de “alhos e bugalhos” é a explicação do que seria, para a organizadora da antologia, estar à margem da sociedade. A verdade é que os predicados “marginal” e “novíssimo”⁴⁰ venderam bem: à época da antologia, 5 mil exemplares – pela editora multinacional Labor (Stycer, 1985), sendo republicada nas décadas seguintes por outras editoras, incluso a Companhia das Letras, em 2021. Não por outro motivo o debate foi polêmico, visto que, com ele, ainda se buscava, ao que parece – três anos depois da antologia –, cavar tais predicados para lançamentos solo dos – agora já velhos – *novíssimos*⁴¹. Naquele mesmo ano, por exemplo, em evento inaugural da

⁴⁰ Na antologia, o termo “marginal” destaca-se muito mais que o segundo, “novíssimos”, visto que este último atenta para uma gama mais ampla de novos escritores, sendo o primeiro um projeto específico contido no segundo. Na crítica, ao tratar da poesia dos autores da antologia, Ana Cristina utiliza apenas o termo “novíssimos”, e destaca “marginal” enquanto “opção marginal”, e não como alcunha do grupo de escritores. Aparentemente, a confusão é estratégia de *marketing* da organizadora da antologia, Heloísa. Os escritores nunca foram marginais, apenas optaram por uma via marginal de publicação; e por breve período, apenas no lançamento da antologia, é que foram “novíssimos” escritores. Ou seja, três anos depois, já não eram mais nem uma coisa e nem outra.

⁴¹ Eis ilustrado o perigo do superlativo.

Livraria Noa Noa, e com participação da Nuvem Cigana, Ana Cristina Cesar publicaria *Cenas de Abril*, e divulgaria *Correspondência Completa*, ambos os livros ainda apostaram no modelo de cópias mimeografadas (Três [...], 1979, p. 7).

Neste contexto, o ensaio *O poeta fora da República: o escritor e o mercado*, de Ana Cristina Cesar e Moriconi Jr., é elucidativo ao apresentar a via artesanal de publicação como uma *opção marginal*, tarefa facultativa lançada aos autores da época. Em balanço, a postura sustentada nos debates e na crítica soa mais como sugestão de *performance do ato de negar*, aparentemente complementar à poética. Na poesia, dentre outros aspectos, forja do coloquial; na publicação, performance de dispensa dos louros, em tese, obtidos por consenso catedrático e materializados pelo mercado, na forma artesanal dos livros e na *transa direta com o leitor* durante a distribuição. A questão é que a publicidade deu aos ditos “poetas marginais” tanto crédito e autonomia, e em realidade já estavam tão próximos das instituições, que não demorou muito até que fossem incorporados pelo mercado.

Com isso, entendemos, também, que a negativa das editoras e o percalço geral das publicações é matéria frequente na carreira de qualquer escritor, em distintas épocas e situações, o que nos leva a reconhecer o diferencial do grupo de “marginais” e/ou “novíssimos” enquanto responsáveis por popularizar o assunto, colocando a poesia ao centro de um debate cultural complexo, e aproximando-se do leitor para, na pessoa do poeta, fazê-lo pensar as etapas de publicação de um livro, ao passo que também redimensionam a pessoa dessacralizada do poeta.⁴²

Este último ponto, aliás, nos leva a destacar o *segundo pressuposto* na crítica de Ana Cristina Cesar: *ao escritor não compete somente a escrita, mas os desdobramentos de sua atividade através da publicação. Isto é, a dessacralização*. Agora cabe ao escritor pensar a própria inserção dentro do mercado editorial, conscientemente atuando enquanto vendedor de um produto de mercado. Isto compreende a perda da aura, mas convida à busca por direitos, e possibilita a autonomia de engajamento político às propostas alternativas de publicação. Ainda, quanto aos novos escritores, sinaliza seu papel ante a crítica, ressaltando o que favorece em suas primeiras edições em livro: o que busca um novo escritor? Parece imperativo para o projeto literário considerar politicamente o próprio contexto de publicação.

⁴² Nos parece suficiente, como sinônimo de sucesso, um debate público levantar a pergunta final: “Descobrimos de repente não marginais, e pior ainda, a ponto de serem rotulados de coniventes com os ideais do Estado, como ficaram os novos escritores do debate em Niterói? Meio assustados. Meio na defensiva. Salvando o debate, alguém na plateia pediu aos escritores que se identificassem, explicassem o que fazem, o que querem. Poucos disseram, apenas revelaram que quase todos eram poetas. O que, concordaram público e mesa, é uma das razões que dificulta a publicação: *quem lê poesia hoje, principalmente de poeta novo, a não ser a família e os outros poetas?*” (Wyler, 1979, p. 35, grifos nossos).

Com isso, relembramos o *primeiro pressuposto* destacado no subitem: *a forja literária*. Também jogando o pêndulo sobre o escritor, a autora observa a escrita como lugar de empreendimento de uma visão de realidade particular, onde os preceitos ideológicos daquele que escreve se realizam; afasta, portanto, a escrita de um compromisso fotográfico da realidade, exaltando a *visão do escritor* a partir da *execução* da obra. Por esse motivo, não observa a escrita literária no que há de valor fidedigno a uma Verdade, como os elogios prestados ao regionalismo de Valdomiro Silveira, ou as confissões de Antônio Carlos Villaça. Prefere o *jogo* consciente dos limites da linguagem e a problematização prática dessa transposição da realidade para a ficção, como é o caso do trabalho minucioso de Carlos Sussekind com as cartas do pai.

A exemplificar os pressupostos, identificamos, na análise crítica das obras, *dois caminhos interpretativos de uma escrita moderna*: na prosa, o reconhecimento do esquema de montagem como estratégia de narrador não autoritário; na poesia, o apenas aparente desregramento no trato coloquial, forjado sobre bases de uma *nova linguagem* “que desconfia dos plenos poderes da sua palavra” (Cesar, 1976c, p. 27).

São essas as considerações apresentadas neste primeiro momento do exercício de crítica literária no jornal *Opinião*, veículo alternativo repleto de intelectuais ansiosos por questionar o próprio jornalismo cultural. Com o fim arbitrário do periódico, em 1977, um grupo se aglutina para pensar uma atitude ainda mais atenta aos meandros de um jornalismo autoconsciente. Algo como uma alternativa ao alternativo *Opinião*.

Nesse contexto, junto ao grupo de intelectuais, caberia agora a Ana Cristina Cesar nivelar seus interesses quanto à proposta alternativa, a fim de mediar o local de publicação de seus textos críticos. Findo o jornal *Opinião*, a autora migra para um outro periódico alternativo: o *Beijo*. Em 26 de março de 1977, por meio de carta a Cecília Lopes, assim descreve o momento:

[...] O *Opinião* fechou. O Gasparian demitiu todo mundo no culminar de uma crise. A princípio ele dava liberdade aos editores mas ninguém tinha carteira assinada. No momento que ele começou a pressionar as editoras e exercer censura interna (especialmente contra-ataques a figuras “de esquerda” – Callado, Houaiss, Werneck etc.) (e assuntos considerados “irrelevantes” como: sexo), o pessoal chiou e chegou-se a um impasse com todo mundo exigindo carteira assinada e direitos trabalhistas (“Já que você quer se impor como PATRÃO, trate-nos então como patrão”). Conclusão: demissão coletiva, e fechamento do jornal (sob desculpa da censura). O nº que está nas bancas (onde eu, Chico [...], Ítalo e até LCL nos despedimos – viste?) é o penúltimo⁴³. Montenegro está articulando uma revista – vou participar das reuniões com vontade de trabalhar e largar a universidade (Cesar, 1999, p. 144-145 *apud* Camargo, 2012, p. 13).

⁴³ O número a que a autora se refere é o n. 229; na verdade, o antepenúltimo do jornal. Nele, constam os ensaios *O poeta fora da república*, de sua coautoria com Moriconi Jr., e *Jornalismo cultural e imprensa nanica*, clara alfinetada de Luiz Costa Lima ao destino do jornal alternativo *Opinião* e, de modo exemplar, a todos os outros projetos que pretendiam somar a um mercado editorial alternativo.

Em colaboração ao primeiro número do jornal/revista⁴⁴ *Beijo*, em novembro de 1977, Ana Cristina Cesar publica o texto *Malditos, marginais, hereges*⁴⁵, ensaio em que destrincha a coletânea de contos intitulada *Malditos escritores*, lançada naquele mesmo ano e organizada por João Antônio. A autora, então, inicia o ensaio discutindo o texto crítico do organizador, publicado – como ela mesma diz – “no falecido *Opinião*”. Segundo Ana, a crítica de João Antônio a propósito do escritor Murilo de Carvalho construiria, pela disposição “melancólica” dos dados biográficos, um tipo de escritor da “realidade brasileira”, isto é, um “escritor do povo”, com este partilhando os percalços e a precariedade do dia a dia. *Malditos, marginais, hereges*, como todos os outros ensaios vistos até então, nos põe a desconfiar do retrato pintado pelo crítico, bem como a analisar criticamente a nova publicação por este organizada.

Antes de tudo, atente-se ao tom *melancólico* dos dados biográficos mencionados. De acordo com Ana Cristina, a melancolia estaria no apelo que João Antônio⁴⁶ faz à precariedade envolvendo vida e obra de escritor, uma como desdobramento da outra. Assim, a autora destaca alguns trechos em que Antônio, em sua crítica, põe a imagem de Murilo de Carvalho, autor premiado, como escritor inédito que larga tudo e parte em viagem pelo Brasil, “num carro em precário estado de conservação” (Antônio, 1977, p. 20 *apud* Cesar, 2016, p. 234). Posto isto, e com ar de ironia, a autora pontua: “Aos trancos e barrancos, o escritor premiado debruça-se sobre as classes populares, dedica-se a escrever sobre personagens que também vivem mal e deslocados dos concursos nacionais” (Cesar, 2016, p. 234).

Como quem desfaz um castelo de areia, a partir daí, Ana Cristina intenta desvelar uma série de imposições que o retrato montado pelo crítico João Antônio anseia construir em torno deste tipo de autor afetado pela realidade difícil da classe trabalhadora e, portanto, supostamente

⁴⁴ A própria Ana Cristina refere-se ao periódico ora como revista, ora como jornal. Em rodapé, a respeito da nomenclatura, Camargo (2012, p. 16) pontua que: “o que caracteriza este periódico como jornal é, basicamente, o tipo de papel utilizado, o formato tabloide, e as folhas soltas; por outro lado, a predominância de ensaios dentre os textos publicados, a existência de capa e a periodização mensal nos permitiriam caracterizá-lo como revista; certamente, é, ao mesmo tempo, as duas coisas”. Neste trabalho, utilizaremos ambas as nomenclaturas para nos referirmos a *Beijo*.

⁴⁵ No sumário da edição n.1 de *Beijo*, é possível ver o título separado por vírgulas. Nas reedições póstumas da crítica, porém, o título ressurgue sem as vírgulas.

⁴⁶ Refere-se ao ensaio *A cidade escapa outra vez* (jornal *Opinião*, n. 224, de 1977). Esta crítica segue a uma primeira, no mesmo número, intitulada *Ave Murilo, os trabalhadores te saúdam*, de Luiz Renato Martins, em que o título irônico flagra, na prosa de Murilo Mendes, o “autoritário impedimento à intervenção do leitor do texto” (Martins, 1977, p. 20). Este observa que os textos de Mendes não são “produto de contínuo e acumulativo pensar [...], que *vemvai* [sic] ao todo social”, mas, isto sim, “montados num universo ideal que prescinde do real histórico contemporâneo, a não ser para um certo verniz de verossimilhança, e que traduz em suas realizações determinada maquete social de sociedade” (Martins, 1977, p. 20).

apto a retratá-la com maior fidelidade. Em primeiro lugar, destaca o movimento de justaposição empreendido por João Antônio:

A justaposição não é casual: miséria do autor/ miserê cultural/ literatura da miséria. A intenção é construir a identidade do escritor com o povo a partir da própria vida do escritor (ou de dados bem selecionados dessa vida). De um escritor que, supostamente, não é consagrado, que ganha concursos mas é esnobado ou explorado pelas editoras. Esse escritor é como o povo; é o povo. Sua mão de obra é desprezada (Cesar, 2016, p. 234).

Desse modo, ao construir tal imagem, garante-se um desdobramento na recepção da obra e, por construto, impõe-se leitura certa – isto é, afim aos princípios políticos estabelecidos pelo crítico e pela edição: “Alienada. Comprada por uma porcária. Antes mesmo devemos estar solidários a esse tipo perseguido, que será certamente solidário aos perseguidos da terra. Produzirá uma literatura de solidariedade” (Cesar, 2016, p. 234). Conclui, então, que: “Num golpe de mestre, ficou construída a identidade de classe entre o ‘nosso povo’ e o ‘escritor típico do miserê cultural’” (Cesar, 2016, p. 235).

Ana Cristina destaca, mais adiante, como o argumento de justaposição acaba por *blindar* a obra de quaisquer críticas, visto que:

Se defeitos há nessa literatura, a culpa será do miserê; a rapidez do trabalho, a angústia do momento, a exiguidade geral, os dias que correm, a pobreza do nosso jornalismo, a censura, a ineficiência dos concursos, e até a falta de intimidade maior entre as pessoas e os lugares, o pouco perambular pelas ruas. São fraquezas contingentes. Haverá talento e honestidade e busca sincera do povo (Cesar, 2016, p. 235).

No ensaio, a recuperação da crítica elogiosa de João Antônio a Murilo de Carvalho logo dá lugar à apresentação de nova obra organizada pelo mesmo crítico: *Malditos escritores*⁴⁷, e entre parênteses a informação “(25 mil exemplares vendidos no primeiro semestre de 1977)” (Cesar, 2016, p. 235). Com livro em mãos, passa a observar os “predicados biográficos” que a edição traz como elemento introdutório aos escritores: “Batalhadores, sofredores, resistentes, contestadores, irreverentes, cáusticos, teimosos, colecionadores de broncas com a censura [...]” e, eventualmente, observa como: “Em cada biografia os adjetivos pesam sobre os substantivos: jornalista, publicitário, redator de propaganda, músico de sucesso [...]” (Cesar, 2016, p. 235).

Sobre todos, porém, pesa o adjetivo maior, garrafal: MALDITOS (Anexo 2). Abaixo do imenso título, a série de fotos 3x4 expõe “caras perigosas como que fichadas na polícia” (Cesar,

⁴⁷ Ao todo, a obra reúne nove escritores, na seguinte ordem: Tânia Faillace, Chico Buarque, Antônio Torres, Marcos Rey, Plínio Marcos, Wander Piroli, o próprio João Antônio, Márcio Souza e Aguinaldo Silva.

2016, p. 235), e, ao lado, uma bronca da edição, também citada pela autora: “ELES NÃO SE EMENDAM: SEMPRE FALANDO NO MISERÊ GERAL, NO DESEMPREGO E NO EMPREGO DA FORÇA; NO FEIJÃO, NA CARNE DOS AMANTES, NO FUTEBOL; HOMOSSEXUALISMO; CADEIAS [...] (Antônio, 1977, p. 1 *apud* Cesar, 2016, p. 235). Em impressão à forte capa, dispara criticamente: “Os adjetivos de maldição e marginalidade, os retratinhos e as feias broncas não foram às bancas para atrair repressão. Mas para embalar ideologicamente o produto a ser vendido” (Cesar, 2016, p. 235).

Eis a grande questão, pois toda embalagem ideológica a que alude a autora seria parte importante na venda dos contos numa fatia específica de mercado: “A embalagem altera e integra o significado da produção” (Cesar, 2016, p. 236). Isto porque, como ela mesma pontua, vende-se a visão heroica dos escritores e a “[...] simpatia automática – ou desesperada – por qualquer que ‘proteste’” (Cesar, 2016, p. 236). Essa cumplicidade estabelecida com o leitor estaria, portanto, na mediação da obra, aceita por seu invólucro político antes mesmo da leitura dos contos. Seria, portanto, um livro de contos em que os contos viriam, curiosamente, em segundo plano. Isto sem mencionar a acidez da informação sobre a vendagem, aqui retomada, pois visa sublinhar a estabelecida: “Simpatia [do leitor] por qualquer produto ‘perseguido’ – mesmo que este venda 25 mil exemplares com espantosa rapidez” (Cesar, 2016, p. 236).

Desse modo, a autora investiga os motivos pelos quais, a seu ver, a leitura por este caminho sugerido por capa, contracapa e apresentação da edição acabam impondo um efeito crítico às avessas: de aceitação passiva, sem construção crítica do material, que se apresenta pronto, impositivo, como um grito de guerra apenas entoado pelas massas. A importância da desconfiança seguida de questionamentos, posta em seus ensaios críticos, encontra aqui terreno fértil, pois reconhece que a edição, se assim deseja subverter um código beletrista, fundando, quem sabe, novo projeto estético, carece de uma espécie de olhar crítico sobre si mesma. Ou seja, a edição que se propõe extremamente ideológica esqueceu-se de problematizar o próprio estandarte no hastear da bandeira. “Haverá maneira mais veladamente violenta de calar leitor e não deixar margem pra dúvida?” (Cesar, 2016, p. 236).

O contato do leitor com o texto é acolchoado pela capa, contracapa, prefácio, epígrafes, biografias panfletárias, fotos, ilustrações – todos os acessórios *violentamente* redundantes e ideológicos, todos repetindo a mesma mensagem. Uma sobrecarga. Uma superproteção. Uma supergarantia de *marketing* (Cesar, 2016, p. 236, grifo nosso).

Na epígrafe da mesma edição, em contraposição ao *maldito* da capa, e sem referência à edição utilizada, vemos citação romântica do poema *O livro e a América*, de Castro Alves

(1847-1871): “Ó *bendito* o que semeia/ livros, livros à mancheia/ e manda o povo pensar [...]”. Deste modo, o canto superior esquerdo, em letras cursivas menores, disfarça o real intuito de subverter os “malditos escritores” garrafaís ao centro. A isto chama a atenção Ana Cristina, que desmembra esquematicamente o fio de raciocínio:

*produtor: semeador
produto: semente, gota,
É germe que faz a palma,
povo: terra, campo a fecundar, tábula rasa*
(Cesar, 2016, p. 237).

Desse modo pontua o conveniente esquema de transmutação de escritor maldito para bendito, assim corroborando com o que parece “missão pedagógica, jesuítica” (Cesar, 2016, p. 237). Desconfortável com o ponto alcançado, declara emergência de outras problemáticas: “O povo é ao mesmo tempo matéria real e adequada para a literatura e seu consumidor real e adequado. Fica estabelecida a (falsa) identidade de classe entre as classes populares e os compradores dessa literatura” (Cesar, 2016, p. 237). E complementa ordem que desvela, talvez, o eixo da problemática:

É muita confusão. Ou antes: tentativa de diluir diferenças e contradições reais entre grupos e classes, expressando conflitos sociais com dualidade: “eles” e “nós”. O inimigo explorador e nós, os explorados. Fica encoberta a distância (a relação) entre os escritores e o povo que retratam...É resolvida num golpe de pena por uma identificação fictícia: basta falar neles para identificar-se com eles. Basta pronunciar a identidade para tê-la, ali, à mão. O intelectual produz discurso (literatura, manifesto, ciência etc.) de apoio verbal (= verbalmente fetichizado: basta falar para instaurar) ao “povo” (Cesar, 2016, p. 238).

Isso nos leva a um imbróglio semelhante, vivido na ficção, em conto carregado de ironia, o *Corações solitários*, de Rubem Fonseca. Em busca de emprego urgente, o personagem principal encontra reduto numa revista destinada à “mulher da classe C”. Intrigado pela proposta, percebe estranho movimento no escritório, algo descompassado entre os jornalistas e o público a que a revista se destina. Na redação, somente homens – sob o uso de pseudônimos femininos – ocupam as pautas da revista. Não há sequer mulheres, muito menos da “classe C”. Peçanha, editor-chefe, fica abismado quando recebe a pesquisa reveladora de que seu público-leitor são, na verdade, “homens da classe B”. Apesar da presunção da revista, portanto, todos são homens da classe B escrevendo para homens da classe B. Decepcionado, Peçanha limita-se a pedir segredo, e então solta “um suspiro que cortaria o coração de qualquer outro que não fosse um ex-repórter de polícia” (Fonseca, 1994, p. 386).

Ao menos no caso do personagem ficcional Peçanha parece haver inocente expectativa quanto a um público-leitor correspondente à proposta da revista. No caso dos *Malditos escritores*, pode-se contar com inocência parecida, ou, de alguma forma, não importam os fins, mas os meios que sustentam ideologicamente um produto, em tese, “destinado” à classe trabalhadora? A quem realmente interessa a embalagem ideológica do produto?

Desconfiada com essas e outras questões, Ana Cristina constrói sua crítica à presunção da edição, ao direcionamento obrigatório que esta impõe ao estabelecer com o leitor uma relação autoritária, numa confusão de interesses que ora parece querer destinar-se à classe trabalhadora, ora parece flertar com a ideia de chocar a elite com o que supõem do realismo dos contos prenhes da “realidade do povo”; isto sem refletir, no entanto, que lugar os escritores ocupam nessa estratificação, quais as relações de poder também os envolvem. “O intelectual de esquerda ainda é o sujeito que tem ideias, opiniões, inclinações revolucionárias, mas que não consegue repensar revolucionariamente o próprio trabalho: sua relação com os meios de produção intelectual, sua técnica, seu poder de dizer” (Cesar, 2016, p. 238).

Segundo a autora, a estrutura saturada dos contos, engolida pela sistematização ideológica da diagramação, parece corroborar não com uma proposta libertária de escrita, mas com o seu avesso impositor. Não sabendo ao certo o inimigo, ainda nessa perspectiva, na simplória distinção “nós/sistema”, “nós/sociedade”, “nós/os homens”, *Malditos escritores* acaba colocando um projeto estético mais autoritário do que aquele com o qual intenta romper: “O escritor se vê como maldito ao engatar-se no antigo projeto realista, mas não percebe o controle que esse projeto e sua técnica exercem hoje sobre a cabeça das pessoas” (Cesar, 2016, p. 238). E complementa:

Intenção do narrador: levar o leitor a compadecer-se das vítimas, revoltar-se contra o inimigo e os carrascos. Comover o leitor, sacudi-lo, identificá-lo à situação. Culpar e chocar, se necessário. Arrancar o leitor de suas frescuras e introduzi-lo a este mundo “mais real”. *Para conseguir seus objetivos, o narrador avança com frequente mão pesada e não sabe disso.* É guloso, retórico, não consegue se retrair dos seus privilégios de manipulador, nem tampouco apontá-los. Prevê e conduz rigidamente a reação do leitor. Não resiste à tentação de encaminhar seus juízos, traçar ostensivamente suas simpatias e antipatias. Explicita demais sua solidariedade aos pobres personagens, como se nunca bastasse. Tem uma intenção esquemática clara e cercada por todos os lados para não deixá-la escapar. *A sua posição não está em xeque.* Tudo isso em nome do “corpo a corpo com a vida”, do “refletir sem floreios” (Cesar, 2016, p. 239, grifos nossos).

Neste trecho, é possível notar certa coerência no pensamento de Ana Cristina, pois há sutil retomada a preocupações colocadas, por exemplo, e de modo mais evidente, na crítica a Antônio Carlos Villaça, no ensaio *Quatro posições para ler*, também analisado neste capítulo⁴⁸.

Recobramos que, na obra de Villaça, a autora pontua certa ingenuidade na desconsideração crítica da própria escrita. Quanto à proposta estética que se coloca em *Monsenhor*, escrevemos que: “[...] existe, sim, um projeto estético – que é visto, claro, como insuficiente. Ou melhor, existiria um pré-projeto ideológico, apenas desejanste de tornar-se projeto estético, e que fracassaria justamente por não refletir criticamente os próprios caminhos e efeitos” (p. 68). Curiosamente, o mesmo parece se aplicar aos *Malditos escritores*, obra que, pelo que vimos até então, também evoca outro juízo, atribuído à obra de Abel Silva, no ensaio *De suspensório e dentadura*⁴⁹: “A falta de sutileza pode ser fatal para a literatura” (Cesar, 1977a, p. 21). Isto é, sob este olhar, parece exigir-se uma concepção de literatura consciente de seus processos de escrita e atenta à sutileza – aqui posta como necessária – da execução. *É preciso, enquanto escritor, colocar-se em xeque*.

Portanto, diante dos autores reunidos em *Malditos escritores*, a autora expõe a preocupação reiterada nos outros ensaios: “A sua posição não está em xeque” (Cesar, 2016, p. 239). Este período que grifamos traz não somente uma preocupação constante em sua crítica, mas uma diretriz da revista *Beijo*, lembrando: veículo em que se encontra o ensaio discutido até então. Isto é importante, pois, além de colaboradora, Ana Cristina foi mente por trás de documento norteador do projeto democrático da revista, a qual anarquicamente ousou inserção de 40 nomes, listados em ordem alfabética, como diretores da redação (Camargo, 2012).

Para maior compreensão dos pressupostos vistos até então e, além disso, para compreensão dos ensaios que analisaremos no próximo capítulo, o documento – redigido e apresentado por Ana Cristina, que distribuiu cópias na reunião de deliberação dos primórdios da revista⁵⁰ – é fundamental para entender o que significa *colocar a própria posição em xeque*. Vale mencionar que a reprodução aqui utilizada é fruto de resgate de Ítalo Moriconi Jr. (1996, p. 47-49), portanto presente no ensaio biográfico de Ana Cristina, e apresentada por Maria Lucia de Barros Camargo (2012, p. 15-16), a quem Moriconi cedeu cópia datilografada:

⁴⁸ Nesta dissertação, a análise mencionada começa na página 62 e o trecho destinado a Antônio Carlos Villaça encontra-se na página 68.

⁴⁹ Ensaio analisado na página 79 desta dissertação.

⁵⁰ Informação disposta em *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, extenso ensaio afetivo-biográfico construído por Moriconi Jr. (1996), e reforçada por Camargo (2012).

PARA O PROJETO DA REVISTA

Nome sugerido: *Gancho, Caso ou Beijo*

1. Dessacralização.
2. Desrecalque.
3. Descentralização.
4. Contradição.
5. Linguagem.
6. Competência.
7. Estratégia.
8. Prática política e vida cotidiana.

1. Dessacralização: descompromisso com nomes ou figuras sagradas ou “aliadas”; descompromisso com os temas em cartaz.
2. Função de desrecalque: fazer falar temas e tons que são recalcados (principalmente pela esquerda encastelada).
3. Descentralização: muito espaço para o leitor, que pode se tornar colaborador. Desconcentração na estrutura de poder. Mobilidade.
4. Emergência de contradições: desmontagem da frente ampla. A seleção de matérias só tem sentido em função de uma estratégia e não de um recalque, de uma intervenção autoritária. Descentralização opinativa.
5. Linguagem: produção alternativa à linguagem da imprensa e à linguagem universitária. Discussão dos “conteúdos subjacentes” às matérias. Explicitação do autoritarismo das articulações discursivas.

O modo como são articulados termos e proposições de linguagem, longe de ser uma simples forma, tem uma intrínseca relação com a chamada mensagem. Aos homens de exclusiva boa vontade deve-se fazer ver que inclusive podem ser surpreendidos por isto que, na ausência de um termo melhor, podemos chamar de conteúdo subjacente.

Rodrigo F. Naves, no *Opinião*, 1976, n. 207, p. 5.

Nós podemos ser surpreendidos.

6. Competência: questionamento do conceito. A seleção de matérias se faz a partir de uma estratégia e não de um conceito pré-fixado de “competência”. Contra a seguinte colocação:

Na minha opinião quem está em “posição privilegiada” é o sr. Leib que ainda cheirando a leite pensa ter competência para julgar e agredir baseado em meias-verdades. Porém ninguém melhor para combater as críticas irresponsáveis do que aqueles profissionais a quem esse jornal deve recorrer.

Eduardo Ebenezer Ofeliano de Almeida, leitor de *Opinião* (eu grifei), em 1977, n. 223, p. 20.

7. Estratégia: possibilidade de constante questionamento da estratégia, que está sempre a um passo do autoritarismo. A estratégia se manifesta muito menos pelo veto do que pela montagem e articulação das matérias. Ex: carta de leitor que interessa vira matéria; carta de leitor que não interessa pode figurar como carta mesmo. O discurso apologético de um Fernando Peixoto por exemplo pode ser denunciado no confronto estratégico com outra matéria.
8. Prática política e vida cotidiana: questionamento da distância ENTRE as propostas que norteiam a prática política e as relações cotidianas.* Que inclusive se manifesta no próprio discurso (ver oposição entre “conteúdo progressista” e articulação autoritária — a certeza do próprio saber, a fala só para iniciados). Cito outra vez Rodrigo Naves e proponho republicação do seu “Contra a existência distraída”.

Ana Cristina Cesar

* Ou: entre o afeto e a estratégia
Ou: entre “subjetivo” e “objetivo”

Consideramos que o presente documento nos leva a uma compreensão mais profunda do que observamos nas análises dos ensaios até então. Primeiro porque, mesmo representando uma fatia das movimentações da época, nos leva a contextualizar as preocupações literárias dentro de um cenário jornalístico específico, comprovando interesse mais extenso de um grupo de intelectuais pela construção de uma via de debate mais democrático, que abarcasse fortemente a autocrítica; segundo, porque, nele, a própria Ana Cristina Cesar desmembra muito de sua própria postura crítica, explicando o que intenta com cada um dos pontos levantados.

A começar pelo ponto número um, vemos a *dessacralização*, e pela descrição oferecida, a dessacralização visaria uma não hierarquização de temas e pessoas, assim, por efeito, dispersando opiniões pré-formuladas. Esse ponto estaria presente nos ensaios em que, sem importar o *status* de reconhecimento do autor, do periódico ou da editora, a autora suspende e desarticula – em olhar de desconfiança – as ideias cristalizadas, convocando o leitor de seu texto crítico à dessacralização de personalidades e temas. E mesmo o elogio, o concordar com algo, carrega aspectos dessacralizados, pois apresenta os porquês, como que construindo o seu próprio ponto de partida, e desse modo livrando-se de certo tom condescendente.

O ponto dois, o *desrecalque*, funciona como complemento do ponto um, pois sugere redirecionamento de temáticas e tons, uma autocrítica, colocando em xeque grupos de esquerda – lê-se: os próprios intelectuais, Ana Cristina inclusa, responsáveis pelo jornal. Assim, abordam-se tons e temas desconfortáveis, possivelmente silenciados sob pretexto ideológico. Poderíamos, aliás, inserir o humor e a ironia como exemplos de tons adotados; e, como exemplo de tema, pensar a sexualidade – ainda um tabu, mesmo entre grupos de esquerda.

Ainda como exemplo de desrecalque, por que não pensar no título do/da jornal/revista? *Beijo* desarticula perspectiva sisuda, de seriedade exacerbada, sendo o momento de vendagem, nas bancas, um dos mais cômicos: “Aceita um *Beijo*?” Se permitir ao riso, ao beijo, às múltiplas possibilidades da Boca Ltda., que por sinal era realmente o título da editora da revista, é redescobrir-se como uma esquerda que não precisa da seriedade para emplacar a relevância da crítica que se intenta fazer, pelo contrário, é fazer do humor sua estratégia política.

Em *descentralização*, terceiro ponto, justifica-se a organização da própria revista; neste caso, administrada horizontalmente por 40 pessoas. Não achando a proposta de edição suficientemente audaciosa, este ponto intenta, como se vê, a colaboração – também – de

leitores, o que descentraliza cada vez mais o poder de decisão por parte de grupos menores, e dificulta quaisquer tentativas de verticalização.

A *contradição*, ou a *emergência de contradições*, quarto ponto, propõe movimento importante na disposição estrutural das matérias, sendo, portanto, esse esquema de montagem uma intervenção não autoritária, funcionando da seguinte forma: em uma página, artigo favorável a determinada questão; no virar de página, texto esquemático em posição de discordância. Às vezes, em um mesmo texto, a disposição contrastante de ideias⁵¹.

Vale mencionar, ainda, a nível de curiosidade, que uma parte dos colaboradores do jornal *Opinião*, após o fechar de portas, migra para o/a jornal/revista *Beijo* (Camargo, 2012). Quem relembra o momento é Marcos Augusto, amigo de Ana Cristina:

A maioria daquelas pessoas [que compunham *Beijo*] era formada por ex-colaboradores da seção de cultura do semanário *Opinião*, que havia sido extinto. [Júlio Cesar] Montenegro era o provocativo e brilhante editor que havia atraído para o jornal uma turma esperta e sofisticada, bem diferente dos padrões da esquerdona cultural (Gonçalves, 1997, p. 1.).

É possível perceber que o jornal *Beijo* incorpora, e até mesmo potencializa, posturas já presentes no jornal *Opinião*. Não esqueçamos a carta pessoal de Ana Cristina Cesar – já mencionada – anunciando o fim do *Opinião* e aludindo a conflitos internos devido à postura do editor, que, segundo ela, passa a “[...] exercer censura interna (especialmente contra-ataques a figuras ‘de esquerda’ – Callado, Houaiss, Werneck etc.) (e assuntos considerados ‘irrelevantes’ como: sexo)” (Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 144-145). É justamente contra esses pontos, como vemos, que a proposta do documento para o novo jornal parece se insurgir.

De modo diferente do *Opinião*, portanto, o jornal *Beijo* teria maior abertura para apresentar-se radicalmente como desrecalque, descentralização e dessacralização; e agora, como quinto ponto, destacamos a subversão da *linguagem*. Neste ponto, depois de discussão sobre *o que se diz*, Ana Cristina preocupa-se com o *como se diz*, sugerindo, diante da linguagem da imprensa e da academia, um entrelugar. Destaca, então, a partir disso, e utilizando expressão de Rodrigo F. Naves, a importância de atentar para os “conteúdos subjacentes”, ou seja, para o produto das articulações sugeridas, e que, aparentemente, permanece em aberto, garantindo surpresas. É como desfazer-se da imposição da mensagem transmitida, permitindo que esta se perca propositalmente no ato de leitura. Dilatada no texto e vista com desconfiança pelo leitor,

⁵¹ Convém dialogar esse esquema de montagem, sugerido no jornalismo, e a já presente interpretação moderna de ausentar o narrador e substituí-lo por uma montagem, como em *A festa*, de Ivan Angelo; ou mesmo, por exemplo, na montagem do relato íntimo feita por Carlos Sussekind. São as interpretações modernas sobre o modo de narrar na ficção permeando, também, a atmosfera do jornal.

a mensagem, dentro de uma estratégia estrutural da edição ou de um esquema de montagem do próprio texto, passaria então das certezas para as interrogações permanentes.

A *competência*, sexto ponto, volta-se contra um argumento de autoridade, do tipo *ad hominem*, em que se desqualificam as colocações feitas por alguém a partir de ataque a aspectos pessoais, como, por exemplo, questionando seu nível de competência, de formação, de idade etc. Neste ponto, Ana Cristina ainda resgata uma carta de leitor do *Opinião*, em que este se opõe à posição do autor – o sr. Leib – por sua suposta inexperiência e falta de profissionalismo, sem, portanto, restringir o debate às ideias do texto. Diante disto, com esse ponto, a autora visa desfazer-se de uma noção posta sobre o que seria a competência, redirecionando a atenção para a estratégia de organização/seleção das matérias.

O penúltimo ponto reitera pontos já defendidos e firma exemplos, trazendo mais explicitamente a *estratégia* do jornal enquanto um norte de questionamento sobre si mesma. A estratégia assume um local de escolhas temáticas, de tom, linguagem, esquema de montagem dos textos, participação dos leitores, como vimos, e assim deixa claro seu desdobramento permanente através desta série de atitudes frente ao *como fazer* do jornal.

Com isso, Ana Cristina Cesar pensa os meandros do próprio projeto, visto que a estratégia, mesmo quando debruçada sobre essas questões, “está sempre a um passo do autoritarismo” (Camargo, 2012, p. 15-16). Eis o que parece ser o seu principal receio. Assim, portanto, reforça a defesa ao esquema de montagem, já posto nos pontos quatro e cinco: “A estratégia se manifesta muito menos pelo veto do que pela montagem e articulação das matérias” (Camargo, 2012, p. 15-16). A solução é colocar para falar, numa mesma edição ou num mesmo texto, vozes dissonantes entre si, construindo repertório por meio da inclusão e diálogo do esquema de montagem e fragmentação do texto. Fragmentar, expor contrastes, é o que lhe parece revolucionário em linguagem da crítica, mas, em certa medida, e salvo as diferenças, da literatura também.

Por último, o ponto oito, *prática política e vida cotidiana*, apesar de soar mais afim às questões políticas daquele momento, em que a construção do novo jornal funcionava como horizonte de estratégias possíveis contra uma postura dita autoritária, parece ter como objetivo central algo também amplo, de reforço a uma perspectiva geral de pôr-se em xeque. Aqui, o colocar-se em xeque, que esteve subjacente a todos os outros pontos, retorna mais claramente para repensar a distância entre “propostas que norteiam a prática política e as relações cotidianas” (Camargo, 2012, p. 15-16), isto é, parece repensar a maneira de lidar com a estratégia na vida cotidiana, sem os abismos que, em tese, dicotomizam: prática política e vida cotidiana; afeto e estratégia; subjetivo e objetivo.

A estreita relação entre política e vida cotidiana, tão marcante nesta década, é presumível, especialmente, em correspondência a Ana Candida Perez, de 21 de maio de 1977. No desabafo à amiga, protestar e namorar se atravessam numa fluidez típica:

Fomos [Ana Cristina e Montenegro] juntos às manifestações na PUC. Você sabe que o país está começando a se sacudir [...]. Quinta houve outra assembleia regional onde por cinco horas se discutiu se era pra sair às ruas ou não. Aparato policial numeroso, mas estacionado. [...] Mal ou bem estou lá, me cagando de medo da hora que se for pra rua, há uma tal bomba de efeito moral que ao explodir descontrola os nervos, o aparelho urinário e digestivo, é um Deus nos acuda. Sentar junto de Montenegro é engraçado, ele goza muito, assume as posições mais radicais sem seriedades, e eu ainda desejo que ali no chão as pernas se encostem, me esquivo porque ele se esquia, ora faço charme ora fico acabrunhada e tão mais importante era agora me deitar aqui do que levantar os punhos com olhos flamejantes [...] (p. 250-251).

As personalidades a quem Ana se refere na carta são as mesmas que encontra na redação de *Beijo*, projeto também mencionado ainda em fase embrionária. De algum modo, a atmosfera caótica levaria a consequente deslocamento de lugar de controle para repensar, dentre outras coisas, “a certeza do próprio saber, a fala só para iniciados” (Camargo, 2012, p. 15-16).

A digressão a respeito deste documento norteador de *Beijo*, redigido e apresentado por Ana Cristina Cesar, nos leva a entender mais a fundo a postura da atividade crítica em jornais alternativos, e, ainda, nos leva a situá-la num cenário de preocupações da época. Comprando o desafio de colocar-se em xeque, portanto, e colocando em xeque a obra analisada, e o jornal em que escreve, a autora abre o primeiro número de *Beijo* com o ensaio crítico *Malditos, marginais, hereges* – com que encerramos a análise deste subitem –, desconfiando do projeto ideológico apresentado pela coletânea de contos organizada por João Antônio.

Em retomada à análise do ensaio, neste momento, é possível perceber o motivo pelo qual um narrador do tipo realista abalaria um olhar como o de Ana Cristina, que investiga projetos estéticos capazes de suscitar o senso crítico do leitor:

No conto “Caramba”, perfeitas descrições realistas à século XIX. Aproximação visual gradativa do centro de interesse. Técnica da metonímia naturalista (Zola é mestre): deslocamento descritivo para um pormenor brutal com sentido simbólico. O narrador é olho mágico, *zoom*. O mendigo morre e aos poucos a câmera vai se aproximando, desvendando tudo. [...] Enquanto isso o narrador já deu muitos toques de que é solidário e íntimo do mendigo, usando linguagem carinhosa, diminutivos, descrição do sofrimento, o Caramba que a gente conhece, torto, tortinho escoraçado, resabiado, enxovalhado e lambido (Cesar, 2016, p. 239).

A posteriori, o resgate da descrição piedosa de alguns contos, feito no ensaio, em observação ao *zoom-in/out* do narrador, visa explicitar o defendido até então: *a literatura é artifício, e este entendimento seria a justificativa para convidar à inspeção da mediação do*

escritor, situado por trás do texto; assim, pôr-se em xeque é detalhe indispensável no esquema de qualquer projeto literário, porque também da escrita como um todo.

Neste caso, o escritor não seria, portanto, semeador de campo a semear, apenas, mas intelectual de esquerda, arregimentador do livro. Na coletânea em questão, segundo a autora, a não conscientização deste problema no esquema de edição do livro e na escrita dos contos acaba funcionando como desvio de foco:

Supõe que as classes são lugares, bons ou maus, para onde nos transportamos, conforme formos melhores ou piores, mais ou menos lúcidos. [...] *Situa a briga fora de nós*. O intelectual deve ir às classes populares, lá onde está sua perda pureza. Religiosa maneira de eliminar relações ambíguas, sentimentos divididos, velhas culpas, práticas sociais contraditórias, mistura em mim de explorado e explorador, conflito entre prática e consciência, consciência e vontade, entre a mão pesada que critico, a minha mão pesada, ironia grossa, didatismo, retórica de jornal. Joga-se para debaixo do tapete questões perigosamente próximas. Quem domina quem? Quem controla quem? Só vale em termos gerais e amplos que a literatura da luta de classes já explicou. O resto é minúcia. A realidade vira um grande esquema em que já estão definidas as prioridades, as contradições primárias, a última instância. *Segurar o real. Escapar da multiplicidade dos usos e abusos do poder*. A questão volta: Quem controla quem? Quem diz qual é a prioridade de luta? A literatura mais correta? O campo a semear? As plagas virgens?

Se é para fazer literatura “maldita” ou “marginal”, não há que desafiar as normas reais ou sentimentais dominantes que catalogam os sujeitos merecedores da nossa PENA? Ou pelo menos não disfarçar que também nos rebolamos de piedade por nós mesmos, que somos outros, e não iguais, em relação à chamada “gente humilde”? (Cesar, 2016, p. 239, grifos nossos).

Na prática, *Malditos, marginais, hereges* representa um exame com base no primeiro pressuposto destacado, segundo o qual a escrita é produto da visão do escritor e não mero reflexo da realidade em que caberia ao escritor raso talento na transposição passiva do mundo externo: “[...] esses operários banguelas, mendigos desdentados [...] são aqui mal ou bem pessoas sociais dos novelistas, e não as pessoas reais da sociedade” (Cesar, 2016, p. 243).

Sendo, portanto, outro o caminho escolhido, torna-se relevante a análise da execução dos contos e das intenções que modulam a edição do livro e, conseqüentemente, super orientam a leitura dos textos. Nisto, o ensaio de Ana Cristina dialoga com a proposta da revista *Beijo*, visto que, em pleno regime militar, desfaz da condescendência ao pavimentar uma crítica à esquerda, demonstrando compromisso maior com observação assídua dos usos e abusos da linguagem no contexto da literatura.

4.2 PERIÓDICOS ACADÊMICOS (1977 e 1979) E GRANDE IMPRENSA (1976-1983)

Apesar da abordagem temática sobre o viés ideológico, principalmente na arregimentação do livro e no direcionamento dos contos, o ensaio *Malditos, marginais, hereges* não explora tanto os artifícios do próprio texto crítico, ao menos não como supunha o documento norteador da revista *Beijo*. A discussão teria ficado em veículos alternativos, não fosse por *Literatura e mulher: esta palavra de luxo*, ensaio publicado em *Almanaque – Cadernos de Literatura e Ensaio*, n. 10, em 1979. Fragmentado em onze partes e uma errata, o ensaio conta com uma lista final, intitulada *dramatis personae*, a supostamente referenciar a origem de cada fragmento. Assim desmembrado, o ensaio aborda a temática da mulher na literatura, tomando como objeto de análise, dentre outros, as obras de Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Adélia Prado – sobretudo das duas primeiras.

Em tese, de acordo com o *dramatis personae*, os fragmentos estariam divididos do seguinte modo: trechos do ensaio *Poesia masculina e poesia feminina*, de Roger Bastide; prefácios às edições de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles; entrevista de uma suposta brasilianista da Universidade do Texas, Sylvia Riverrun; trecho de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; suposto panfleto feminista do Instituto de Ação Cultural (IDAC); análise crítica a poema de Adélia Prado; e errata assinada por Sylvia Riverrun, funcionando como adendo à primeira entrevista.

Em permanente discordância entre si, os fragmentos – marcados por travessão – aludem a turnos dentro de um debate, como uma espécie de espetáculo teatral da crítica, o que corrobora com a lista de *dramatis personae*, e não a ordinária e acadêmica lista de referências. As vozes parecem corromper quaisquer atitudes conclusivas sobre uma poesia feminina, mesclando assuntos como a postura da crítica especializada diante de certas autoras e as soluções ofertadas por uma poesia de cunho feminista.

Não chegando a conclusões, afinal, a que se pretende o ensaio? Antes de tudo, a resposta parece imbricada a uma *atitude* crítica distinta. Isto porque, *a priori*, o desconforto não diz respeito à poesia de autoras mulheres em si, mas a sua recepção crítica. Por esse motivo, o ensaio de Ana Cristina parece admitir o desafio de não replicar o fato, mas denunciá-lo; para tanto, recorta alusões a uma visão lugar-comum dispensada às obras de poetisas mulheres, mesmo as mais consagradas.

– Tudo resvala, flui e anda nesta poesia. Em tudo isto é de feminina delicadeza, aflorando as coisas, os seres, com dedos fugidios, tocando-os de encantamento. Já aí começa a fugir. Esses dedos não agarram; intuem para logo transfigurar. As mãos a

que pertencem são de fada. A sensualidade volatiliza-se ou afunda-se em golfos de afetividade tão arguta e dilatada que leva à intelecção do mundo. Como ouvidos de cego que chegam a substituir a vista, o sentimento de Cecília Meireles ganha olhos que ultrapassam os fenômenos até as essências (Cesar, 1979, p. 32, fragmento III).

De fato, na atividade crítica, considerando o fragmento, a fusão autora/obra dá lugar a projeção questionável. No trecho, a descrição é de um eu-lírico capaz de levitar, etéreo mas sensual, enfim fantasmagórico, colhendo do profundo sentimento feminino a intelecção do mundo. Logo, o empreendimento vale a pergunta: haveria tamanho ensimesmamento caso o autor fosse homem? Buscaria o crítico no gênero do autor a formulação de um eu-lírico tão modulado por uma espécie de *pietà*? Deveras condescendente, é o que parece, o tom da crítica em torno da poesia de mulheres.

Nisto, é válido analisar a suposta colagem do trecho, no qual Ana Cristina mescla, num mesmo fragmento, dois ensaios críticos: o de Maria José de Queiroz e Darcy Damasceno⁵². No primeiro, flagra-se uma ideia afim, como se o coletado fosse não uma junção de trechos do próprio ensaio, mas uma generalização deste. Já no segundo, essa relação é ainda mais sutil. Em outras palavras, *não há citação direta de nenhum dos dois textos*, mas uma diluição dessas ideias na formação de um terceiro texto, reelaborado por Ana Cristina Cesar e, no *dramatis personae*, atribuído aos prefácios dos críticos, apenas como indicativo da origem.

A denúncia fica mais evidente, então, em outros fragmentos, como a citação – esta, sim, direta – do ensaio *Canções de Cecília Meireles*, de José Paulo Moreira da Fonseca, inserido como prefácio à *Obra poética*:

– Terminemos frisando mais uma das excepcionalidades de C.M – a construção, retifiquemos, a composição de uma poesia demasiadamente feminina, não apenas feita por alguém que é mulher, mas obra de mulher, de um sem-número de perspectivas sobre as coisas que os homens não teriam, poesia na qual uma das grandes forças é a delicadeza, e delicadeza de poeta, que transfigura a vida em canto... (Cesar, 1979, p. 32, fragmento V).

Este seria, portanto, segundo recorte operado por Ana Cristina, o retrato da crítica especializada sobre a *poesia feminina*. Aqui, José Paulo Moreira não é nada sutil ao relacionar a disposição de C.M. com a – supostamente – feminina construção de sua obra. O crítico chega mesmo a beirar o caricato em sua leitura, destoando dos primeiros autores, que constroem tais

⁵² Respectivamente: *Henriqueta Lisboa: do real ao inefável*, publicado em *Miradouro e outros poemas*, 2. ed., pela editora Nova Fronteira, em 1976; e *Poesia do sensível e do imaginário*, publicado em *Flor de poetas*, 3. ed., também pela Nova Fronteira, em 1972.

relações de modo bem mais sutil; aliás, talvez na caricatura seja possível sentir a obsolescência do texto, escrito em 1957, em oposição aos dois primeiros, ambos escritos na década de 1970.

Quando o assunto é mulher, importa saber em que época estamos. Em sua contemporaneidade, portanto, o que Ana Cristina parece denunciar é justamente uma crítica que, ao referir-se às poetisas H.L. e C.L., em menor ou maior grau, adotou a imagem caricatural já presente em José Paulo Moreira: “C.M., como mulher, *sente mais* do que afirma” (Fonseca, 1972 [1957], p. 44, grifo nosso). E o cenário não parece ter evoluído muito a partir daí.

Irrompendo a expectativa criada, o fragmento VI traz um ensaio ainda mais antigo (de 1945), intitulado *Poesia masculina e poesia feminina*, de Roger Bastide. Nele, o sociólogo dispensa quaisquer caricaturas, e reconhece o forte intermédio social sobre tais leituras:

No fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que *as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças físicas*. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, *abandonemo-nos ao prazer* (Bastide, 2010 [1945], p. 497, grifos nossos).

Este trecho é incorporado, na íntegra, e faz parte de citação mais longa; no entanto, parte dos parágrafos anteriores – que lhe servem de contexto – é alterada:

Quadro 1 – Comparação entre os trechos do texto original de Roger Bastide e os trechos do fragmento de Ana Cristina Cesar

Bastide (2010 [1945], p. 496-499)	Cesar (1979, p. 33)
Em Cecília Meireles tudo é antes de tudo a imagem de um sentimento, de uma existência psíquica. Mas encontro também esse sentimento nos romancistas fenomenologistas, desde Kafka até Camus, e por isso não posso considerá-lo um elemento puramente feminino [...].	Em Cecília Meireles tudo é oceano, a terra, a vida, tudo é uma vaga que joga pra cá, pra lá, sem direção e sem velas, o poeta. O mar torna-se antes de tudo a imagem de um sentimento, de uma experiência psíquica. Mas encontro também esse sentimento nos romancistas fenomenologistas, desde Kafka até Camus, e por isso não posso considerá-lo um elemento puramente feminino.
[...] Cecília conhece muito bem os poderes encantadores da rima – o terceiro motivo da rosa o prova; em geral, a rima só aparece nos seus versos em raros momentos, como conchas iguais balouçadas pelas ondas entre conchas de formas variadas. A poesia também não ignora a doçura dos versos iguais, mas ela prefere o verso livre que lhe parece mais apropriado para dar a impressão de vagas, de um fluxo e refluxo do mar sobre a praia. [...]	Idem.

Fonte: Bernardino, 2022.

Em *Literatura e mulher: esta palavra de luxo*, a autora também transforma em seu o texto de Roger Bastide, operando como lhe convém as questões do autor, em prol de maior aprofundamento na questão. A simplificação das imagens visa ao retrato senso comum do feminino, reiterado na leitura crítica das poetisas. Socrática, Ana pretende tatear a mulher-poeta no imaginário social a partir dos vários ensaios recortados.

Nesse contexto, apesar de ponderado, Roger Bastide traria uma espécie de desamparo: “abandonemo-nos ao prazer”. Em termos de análise, a resposta parece insuficiente. Afinal de contas, como afirma Sylvia Riverrun, num cacoete academicista, “[...] estamos diante de escritoras mulheres. Mesmo sem o dizer, a crítica assim as acolhe e julga. Diante de uma determinada leitura que ‘feminiza’ a produção feminina” (Cesar, 1979, p. 34, fragmento VII).

Apresentada como “brasilianista do Texas”, Sylvia Riverrun é uma personagem ficcional de Ana Cristina, *riocorrente* a resgatar, dentro do texto, o que Bastide dispensa: “Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa? Estamos falando de escritoras mulheres. Acho imprescindível considerarmos esse fato” (Cesar, 1979, p. 33, fragmento VII) etc.

É desse modo, perturbadora do mero prazer, que a personagem soma ao debate:

O que é interessante é que Cecília, e Henriqueta atrás, acabaram definindo a “poesia de mulher” no Brasil. [...] Cecília é virtuose, tem belos poemas, e é *toujours une femme bien élevée*. As duas figuras consagradas e que nunca inquietaram ninguém. Mas não é a consagração que critico, nem a marca nobre. Apenas acho importante pensar a marca feminina que elas deixaram, sem no entanto jamais se colocarem como mulheres. Marcaram não presença de mulher, mas a dicção que se deve ter, a nobreza e o lirismo e o pudor que devem caracterizar a escrita de mulher. É claro que há homens que também fazem poesia assim. O próprio Drummond acabou se nobilitando para não mais voltar. *O que eu quero saber é por que as poetisas brasileiras têm optado por essa via, e não por outra. Por que mulher quando escreve se atrela a esse tipo de produção?* (Cesar, 1979, p. 34, grifos nossos, fragmento VII).

Em movimento cíclico, Riverrun exercita pensar uma fatia específica, não de escritores, mas de escritoras, visibilizando-as dentro do debate sobre literatura e especificando a possível ou impossível *natureza* de suas produções. Por ora, optando por cotejar a leitura das obras e da fortuna crítica, a brasilianista pontua descompassos:

Acrescente aí: minha posição não é defender o cotidianismo, nem o prosaísmo, nem o escracho, nem o realismo em poesia, contra as “abstrações” em geral e a geração de 1945 em particular. Noto na crítica brasileira uma certa confusão entre nobilitação e universalização, ou entre local e nacional. Na ótica de país colonizado e dependente, “universal” e “local” são conceitos não tão fáceis, como já mostraram Schwarz e Candido: são elementos da dura dialética da dependência e da tentativa de “construção da nacionalidade”. O universal pode ser elemento dessa construção. Já o local pode esvaziá-la, como um certo regionalismo. Mas, enfim, essas já são outras questões. Com tudo isso, não vejo sentido em valorizar Cecília por ser “universal” a sua poesia, em oposição ao modernismo, tão “local”. Ou, ao contrário, acusá-la de nobilizante e desnacionalizante, em oposição a um modernismo prosaico e nacional (Cesar, 1979, p. 34, fragmento VII).

Entendemos que, por ora, não se trata de sugerir uma outra poética, mas de observar atentamente as temáticas já adotadas, bem como a recepção que circunda as obras. Essa realocização do problema, no entanto, carece de maiores explicações. De que modo essas recepções estariam imbricadas? Afinal, considerar valores universais e/ou locais na poesia de Cecília seria distinto, em que termos, de considerar o gênero da autora? Nobilitação, cotidianismo, prosaísmo, feminilidade...se relacionam de que modo nesse contexto? Ainda, sobre as discordâncias postas logo de início, a que “abstrações” se refere Sylvia? E mais, quais características atribui à geração de 1945 – considerada tão particularmente? Será que através da vaguidão de Sylvia, Ana Cristina realmente não pretende sugerir outra poética?

Se por um lado há a genialidade – tantas vezes reconhecida sob o signo do mascaramento e do frágil limiar entre crítica e ficção na obra de Ana – de atribuir a uma personagem, e a um texto tão experimental, o bastão de crítica alternativa, por outro, se escapa, desse modo, de uma maior profundidade na definição dos termos trabalhados. Joga-se, convencionalmente, a crítica formal para o alto.

E o que dizer da pergunta: “O que eu quero saber é por que as poetisas brasileiras têm optado por essa via, e não por outra. Por que mulher quando escreve se atrela a esse tipo de produção?” (Cesar, 1979, p. 34, fragmento VII) senão que esta forja uma poesia feminina *in totum*, desconsiderando autoras que fogem à tendenciosa pergunta?

Isso para não dizer da semelhança entre essa entrevista com a pesquisadora ficcional Sylvia, em texto de 1979, e a entrevista feita em 1976, com os poetas da antologia *26 Poetas Hoje* – Ana Cristina inclusa. Aliás, se o leitor estiver atento, *poesia brasileira in totum* foi a observação feita por L.C.L. na segunda ocasião, o que nos leva a reconhecer uma tendência, nesta fatia da crítica carioca, a querer furar, a qualquer custo, um bloqueio dentro do prestigioso cenário cultural. Se primeiro *não foi* como produção alternativa ao mercado, agora será como produção alternativa de mulher?

Literatura e mulher... prossegue, agora, a nível de exemplo, com o fragmento X. Nele, está a tensão ocasionada por um possível *feminino* na poesia de Carlos Drummond, e incorporado por Henriqueta Lisboa – especificamente no poema *Saudação a Drummond*. Segundo a voz não identificada do fragmento, no poema de Henriqueta, haveria “um movimento muito *feminino*, em que a pureza e a delicadeza e a boa educação são definidas como femininas” (Cesar, 1979, p. 34, grifo da autora, fragmento X). Isto implica afirmar não um feminino propriamente dito, ou cristalizado, na poesia, mas uma relação estabelecida entre a dicção nobre de Drummond e os valores com os quais Henriqueta tece, por cima deste, um feminino que lhe cabe. Mais justificado este fragmento, pois mais Ana Cristina crítica de literatura e menos Ana Cristina poeta e acadêmica recalçadas na voz de Riverrun.

Em contrapartida à poesia de Henriqueta, no mesmo fragmento X, Adélia Prado é mencionada como dinâmica alternativa. Em sua poesia, em lugar de admissão mais passiva dessa apreensão sublime, nobilíssima, do mineiro, reconhece inveja a Drummond e assim transforma o *ser mulher* “em tema e motivo de sua produção, que passará com *artifícios narrativos* pela inveja incontornável ao Irmão. Inveja explicitada, tematizada, *literariamente produzida*” (Cesar, 1979, p. 35, grifo nosso, fragmento X).

Em outras palavras, o que Ana Cristina parece colocar, neste fragmento X, é que, enquanto escritora, na coleta de influências, é relevante a consciência do próprio engajamento. *Escrita é artifício*, nosso primeiro pressuposto destacado, e por mais complexo que seja o tema, como neste caso, não seria diferente – a colocação só admite direcionamento oportuno, como um ponto cego, quando tenta forjar para si mesma uma recepção crítica. Nesta breve análise, portanto, a autora exemplifica não uma relação intrínseca entre o *feminino* e a poesia, mas formas de *projetar* e *corroborar* uma apreensão crítica, social, sobre o que seria esse feminino na escrita; com isso, a partir de Drummond, verifica distintos procedimentos em Henriqueta Lisboa e Adélia Prado.

Vemos, portanto, a ordem de interesse: a abordagem, *literariamente produzida*, isto é, consciente de si e do próprio artifício, do ser mulher. E nisto surge trecho de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector:

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descobro eu agora – também eu não faço falta a ninguém, e até o que escrevo outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas (Cesar, 1979, p. 34, fragmento VIII).

Livre de quaisquer comentários, o trecho sozinho compõe o fragmento VIII, funcionando como via alternativa de elaboração deste *ser mulher* – desta vez, na prosa. Lembremos que, em *A hora da estrela*, Clarice vale-se de um narrador masculino, Rodrigo S.M. Com isso, a autora funda local privilegiado, sarcástico, dentro da narrativa, e a partir dele pode tecer comentários às expectativas de gênero, como parte da própria escrita.

A estes, ainda sobre apreensões do feminino, vem a somar um outro tipo de procedimento mais relacionado à crítica feminista:

Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência em papas na língua. Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade. A operação toda me parece uma virada inócua da cara em direção à coroa, uma proeza militante de troca em que importam menos os poemas do que uma poética da nova “poesia da mulher”: a lama no terno branco, o soco na cara, o corpo a corpo com a vida, e outras joia da ideologia da literatura que reflete uma causa e espelha uma realidade. A nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linhagem feminina e fez da inversão sua bandeira. Mulher não lacrimeja mais piegas: conta aos brados que se masturbou ontem na cama, e desafiante, e faiscante, e de perna aberta. A escrita de mulher é agora aquela que desfralda a bandeira feminista, depois de costurar o velho código pelo avesso? A poesia feminina é agora aquela que berra na sua cara tudo que você jamais poderia esperar da senhora sua tia? A produção de mulher fica novamente problemática. Marcada pela ideologia do desrecalque e pela aflição *hiteana* de dizer tudo, sem deixar escapar os “detalhes mais chocantes” (Cesar, 1979, p. 35, errata).

Neste trecho, em formato de errata à entrevista que compõe o fragmento VII, Sylvia Riverrun retorna para admitir a obsolescência de pensar a dicção nobre em Cecília e Henriqueta, quando no dobrar da esquina já teríamos, em tese, uma *nova poética*. A resolução, no entanto, mostra-se novamente insuficiente, visto que se limita a “costurar o velho código pelo avesso”, fazendo-nos voltar às considerações de partida: “E está dado novamente o lugar preciso que a mulher tem de ocupar para se reconhecer como mulher” (Cesar, 1979, p. 35, errata). Logo, percebe Sylvia, *não ser obsoleta* suas considerações iniciais. Evidentemente, pois, neste mesmo ano, há motivo nobre para não ser: teríamos a poeta estreante Ana Cristina, nos mostrando, quem sabe, *como deve ser*. Entendemos a personagem Sylvia Riverrun como a acadêmica que Ana Cristina não foi⁵³, dentro de sua própria crítica, anunciando a poeta que se tornaria.

Encontramos rascunho de *Literatura e mulher: esta palavra de luxo* na contracapa da edição de *Obra poética*, de Cecília Meireles, disponível no acervo particular de Ana Cristina Cesar, no Instituto Moreira Salles/RJ (Anexo 3). Ao receber o exemplar para resenha, e checar atentamente a fortuna crítica, logo constatou o movimento suspeito, definidor de uma *poesia*

⁵³ A carreira acadêmica que, até então, num desbunde carioca anos 1970, desdenhava. Daí a atitude também vexatória de satirizar o academicismo de Sylvia: os cacoetes em francês, a permanente instituição do óbvio etc.

de mulher. A própria autora quem reconhece o fato, em ensaio posterior, publicado no *Folhetim*, suplemento dominical da *Folha de S. Paulo*, em 12 de setembro de 1982, e intitulado *Riocorrente, depois de Eva e Adão...*

Alguém me pedira uma resenha sobre as antologias de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa editadas pela Nova Fronteira. Quando recebi os dois livros, não pude deixar de pensar que estava recebendo para o chá duas senhoras. Anfitriã nervosa, me vi rodeada de convivas variados (e um penetra) num *mad tea-party* em que a questão era sobretudo o que fazer com as duas senhoras. Evidentemente que a resenha dançou (Cesar, 1982d, p. 4).

Modo de explicar o ensaio *Literatura e mulher: esta palavra de luxo*, resumindo sua organização fragmentária como “diversas personas que se contradiziam entre si” (Cesar, 1982d, p. 4), algo, portanto, já compreendido. No entanto, mesmo neste novo ensaio, não abre mão do jogo ficcional, e continua o assunto sobre literatura e mulher, com nova menção a Sylvia Riverrun. Junto ao penetra, que subentende ser Roger Bastide, a brasilianista está entre os convidados do *mad tea-party*. Ana, então, constrói o ensaio em cenas, destacando as problemáticas envoltas, como a narrar os causos da reunião:

“O que é escrever como mulher?” Desculpabilizava-se [Sylvia Riverrun] aceitando que essa era uma pergunta legítima do seu imaginário. Quando a pergunta não passa, ela é contrabandeada. As damas da poesia não têm nada a declarar na alfândega, passam direto, e *acabam dando uma resposta sem saber*, contrabando involuntário. Adélia Prado é uma que aponta para outra via: a pergunta passa para dentro do texto. E cada vez mais quem parece chamar a atenção para o fato de ser mulher são as próprias mulheres, nos seus textos. Tenho a impressão de que toda mulher que escreve tem de se haver com essa pergunta de alguma forma (Cesar, 1982d, p. 5, grifos nossos).

Adotando, portanto, Sylvia Riverrun como personagem interessada em assuntos de uma crítica feminista, relata uma série de impertinências dessa mesma escolha:

Em suma: foi difícil desculpabilizar o rótulo de “literatura feminina”. Em nome de que a gente chama a atenção o fato de que esta autora é mulher? Por que a gente não esquece que Cecília Meireles, Clarice Lispector, Adélia Prado ou Angela Melim são mulheres? Agrupá-las não é um ato de preconceito – ou um zelo feminista inconsciente – ou uma violência para com o texto, um pretexto para falar de outra coisa? Como falar de mulheres se estamos lidando com texto, e não com a pessoa do autor – categoria fugidia que o texto escamoteia, com razão? Foi a partir dessas dúvidas que Sylvia se viu inevitavelmente – de uma forma que o feminismo não lhe havia possibilitado – frente ao “texto” (Cesar, 1982d, p. 5).

Sylvia Riverrun retorna em menção, agora mais pendular do que nunca, porque próxima e distante de concluir algo, como a reear a afirmativa de que mulheres escrevem, sim,

diferentemente. Uma breve biografia, dentro do ensaio, descreve seu afastamento da militância e a crença numa via intercambiável entre as atividades social e acadêmica. Ela recua, estagna, depois avança demasiadamente e enfim sugere: “Por que não usar escritoras mulheres como pista, não importa que meio falsa? Pista do feminino [...]” (Cesar, 1982d, p. 5). E chega mesmo a sumir de cena, não sem antes ponderar recepção plausível: “Mulher raramente deixa de escrever ‘como mulher’, e mesmo quando isso ocorre vem uma outra mulher por cima, uma leitora enfurecida, anos depois e estranhamente a lê como mulher” (Cesar, 1982d, p. 5).

Frente ao texto, mas sobretudo *dentro* dele, é o lugar sofisticado ocupado pela personagem. Neste *mad tea-party*, Ana escuta a brasilianista pacientemente, permite o fluxo em seu texto, e chega mesmo a ficar melancólica observando Riverrun andar em círculos. A referência é evidente, e ressaltada em rodapé: “Riverrun, past Eve and Adam” são as primeiras palavras de *Finnegans Wake*, de James Joyce. É, também, na tradução dos irmãos Campos, o título deste segundo ensaio, *Riocorrente, depois de Eva e Adão*:

Com *riverrun* (riocorrente), em letra minúscula, irrompe o *Finnegans Wake*, no meio de uma sentença iniciada na última linha do volume. Joyce imaginou para o seu livro uma estrutura aberta: a derradeira palavra prossegue na primeira, num “*continuum*” circular: continuarrração, rio-romance (A., CAMPOS; H., CAMPOS, 1971, p. 81).

Trazendo para si o permanente mal-estar provocado pelas questões de Sylvia, Ana prefere deixá-las em aberto, *ad continuum* – como sugere a alcunha. Este encerramento do ensaio com o desaparecimento da brasilianista nos leva a interpretar que, apesar de aberta às múltiplas questões que circundam a autoria de mulheres – e talvez justamente por isso –, Ana Cristina opta pela permanência crítica “frente ao texto”, corroborando o pressuposto de forja literária. Em frente ao texto, sobretudo, porque Sylvia Riverrun, numa continuarrração, é *através* de/por meio de texto. “A tempo: por onde andaré Sylvia (*riverrun, past Eve and Adam...*)? Tenho saudades” (Cesar, 1982d, p. 5).

Publicado três anos depois do primeiro texto em que Sylvia aparece, *Riocorrente, depois de Eva e Adão* coincide à estreia de Ana Cristina Cesar poeta pela grande editora Brasiliense. Ou seja, a situação-problema de seu projeto poético inicial, pontapé de uma possível recepção crítica, já tinha sido definida. Nesse segundo ensaio, então, Sylvia pode vagar e circundar mais do que nunca, mais evidentemente perdida, mais à ironia de ocupar local acadêmico, pendendo à literatura como parte do problema literário. Ausente de função exata, não surpreende que desapareça da crítica e, assim como a carreira poética de Ana, sua autora, independa dos

problemas que a própria autora define para si no momento de recepção da sua obra poética, sendo lida literariamente.

Significante a puxar muitos significados, Sylvia Riverrun se desdobra, inclusive, numa tradição crítica de mulheres no Brasil. Ou lhe parece gratuito o predicado “brasilianista”? Riverrun é nome caro de brasilianista à Schwarz e Carpeaux. E, hoje, nos remete à notável e profícua presença de nomes majoritariamente femininos protagonizando os estudos sobre Ana Cristina Cesar. Em retrospecto, é como se algo tivesse sido misteriosamente alcançado.

Em *Excesso inquietante*, publicado no jornal *Leia Livros*, na edição n. 50, de 1982, podemos ver mais um exemplo prático de análise sobre o assunto literatura e mulher. Nele, Ana Cristina aborda *Mulheres de Tejucoapapo*, livro de estreia de Marilene Felinto. “É um livro que conta, *femininamente*, a história de um retorno às origens: um retorno mítico de São Paulo para o Recife natal” (Cesar, 1982f, p. 5, grifos nossos). Sem delongas, Ana Cristina define o que toma por feminino: “forma errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto” (1982f, p. 5). A nível narrativo, portanto, o feminino acontece “numa dicção muito oral, atravessada de balbucios, repetições, interrupções, associações súbitas, falas de tonalidade infantil” (1982f, p. 5).

A distinção é que o retrato feminino descrito visa pensar a própria condição literária: “Prefiro acreditar que essa trajetória que ainda não sabe bem de si tem sim uma direção própria: a direção do desejo por (um pouco) mais literatura” (Cesar, 1982f, p. 5). Esta se faria pelo desejo confesso da narradora em relatar toda trajetória em inglês: “Inglês é um material estrangeiro que me fascina e me separa dessa proximidade toda de enviar uma carta de mim na língua de minhas pessoas, a minha língua. *Não quero que saibam de mim assim tão proximamente*” (Cesar, 1982f, p. 5, grifos nossos). Neste momento, com perspicácia narrativa, revela-se a noção de artifício, o distanciamento previsível, quebra do “sentimento bruto”.

É isto aí: literatura é de um material como que estrangeiro, que nos separa dessa proximidade do sentimento bruto, nos descola de nós e da língua das nossas pessoas. Não é preciso atrelar-se a Lampião nem tampouco “androgenizar-se” (como queria Virginia Woolf) para fazer grande literatura. A *trip* de Marilene terá direção: literária (Cesar, 1982f, p. 5).

O desejo de escritoras por esse “a mais” da literatura também está em *Amizade colorida*, publicada na *Leia Livros*, n. 41, de 1981. Debruçada sobre a recém-publicada *Fome de amor*, de Anaïs Nin, a resenha constrói breve narrativa, dando a entender quem é a autora e qual a sua relação com Djuna Barnes. Isto porque Anaïs Nin utiliza o nome de Djuna na construção de

uma de suas personagens, homenagem depois mal-recebida pela musa, porque incompreendida – segundo Ana – no que nela há de inspiração literária.

De acordo com Ana, a obra da autora de *Fome de amor* seria pouco literatura, o que não implica necessariamente numa má escrita, mas, neste caso, indica uma tendência a ponderações de outro tipo: “Não era o fingimento, a perfeição ou a obsessão laboriosa da poesia que mais mobilizava seu trabalho, mas a conversa íntima, a análise psicológica profunda, o exercício confessional da verdade” (Cesar, 1981j, p. 4). Então interpreta surgir daí o fascínio de Anaïs por Djuna, autora “cuja prosa rigorosamente enlouquecida assombrou T.S Eliot na década de 20” (Cesar, 1981j, p. 4). Ao nomeá-la em sua prosa, Anaïs tomaria por influência a radicalidade impronunciável em sua própria escrita, ficção afeita a lugares-comuns, isto é, que “escapa imperceptivelmente da literatura” (Cesar, 1981j, p. 4).

Visto que escrita é forja, neste caso, reflete Ana, o distanciamento da literariedade estaria num desejo particular por alcançar a “nova escrita ‘à feminina’”, que Anaïs reconhecia publicamente em Djuna. “O problema da sua ficção não seria então uma excessiva intencionalidade desse desejo de puxar o fio da feminilidade?” (Cesar, 1981j, p. 4). E faz uma conclusão a nível de mercado editorial: “em tempos de feminismo diluído, o que é problema sutil pode virar combustível para reabastecimento de mercado” (Cesar, 1981j, p. 4).

A ausência de exemplos dessa prosa impossibilita maior interpretação, deixando ao leitor da crítica apenas a impressão fugaz de que, no distanciamento da literariedade, haveria uma “espécie de sobrecarga da palavra dita, de preenchimento loquaz das lacunas que pertencem ao leitor”, o que leva as novelas de Anaïs “à frase que verga sob o peso dos substantivos abstratos, e que acaba fragilizando ainda mais a estrutura aberta do livro” (Cesar, 1981j, p. 4). Sendo tanta a intencionalidade de Anaïs na forja de um feminino na prosa, o intento literário se perde; tanto o é que seu trabalho mais literário, segundo Ana, tende a ser a prosa “de sacanagem”, feita por encomenda.

Apesar de tarefa técnica, consciente, forjar o feminino na escrita depende de um desprendimento quanto às expectativas do que viria a ser esse feminino. Entendemos, ainda, que a técnica dessa presença “feminina” provém da *aparente* ausência de esforços no resultado. Por exemplo, *A cristaleira invisível*, de Rachel Jardim, segundo Ana, no texto *Como álbum de velhos retratos*, publicado na *IstoÉ*, n. 267, em 1982, apresenta os excessos de uma leitura do feminino, algo “com requinte e gosto aristocrático” a constituir “uma escrita da sensibilidade e da evocação, extremamente delicada e cuidadosamente perfeita” (Cesar, 1982a, p. 11). Este seria o produto de uma indesejada noção comum a respeito dos gêneros.

Na leitura do livro de memórias *Uma mulher inacabada*, Ana Cristina coleta respostas não encontradas na ficção. *Apaixonante*, publicado na *Leia Livros*, n. 43, em 1982, entende a devoção das memórias fragmentárias de Lilian Hellman em contraponto “à retórica política” admitida por seu parceiro, Dashiell Hammett. Aqui, não é sobre literariedade, necessariamente, mas sobre a “presença de uma voz feminina” na escrita, descrita como dispersa, e “que sem tirar o corpo fora, se vê constantemente distraída do sentido geral das grandes lutas, distraída por uma atenção muito particular e intensa aos pequenos movimentos que se passam à sua volta – uma atenção de narradora exímia” (Cesar, 1982b, p. 3).

É quiçá matéria-prima de uma Ana Cristina poeta, visando uma apreensão técnica dessas leituras todas. Lilia Hellman revela uma escrita apaixonante e o seu livro alcança “a eficácia da apreciação de uma mulher sobre o seu tempo e a autoridade da sua voz, mesmo que desconfiada de si mesmo” (Cesar, 1982b, p. 3). Agora, como *literatizar* a questão?

Nesses ensaios sobre a presença de uma voz feminina na escrita, Ana pontua distinções no percurso da mulher escritora, subjugada a uma condição de gênero, e por isso submetida pela crítica a um tratamento ímpar; no mesmo passo, nota o engajamento das próprias escritoras na tentativa de rompimento ou na permanência de certas noções sobre o feminino na escrita; por fim, sinaliza reconhecer práticas de forja literária capazes de *produzir* literariamente este local a fim de subvertê-lo.

A análise de *Mulheres de Tejucupapo* é ilustrativa neste percurso, pois, além de nos mostrar na prática o que Ana Cristina intenta com os outros dois primeiros ensaios, também reforça uma interpretação moderna na escrita de mulheres: a admissão dessa separação entre escrita e real, a composição da literatura como material estrangeiro, distante. É como se, num primeiro momento do romance, o feminino fosse performado sob “forma errante, descontínua, desnivelada” etc. apenas para, num segundo momento, dar lugar à consciência dessa linguagem estrangeira, porque literária. Arguto, o romance de Felinto sinaliza a si mesmo durante o processo: “*Não quero que saibam de mim assim tão proximamente*” (Cesar, 1982f, p. 5, grifo nosso). E quem o diz é o texto, disfarçando-se de autora íntima, não a pessoa carne e osso da escritora Marilene Felinto. Portanto, há coerência diante dos pressupostos e das interpretações ressaltadas, sendo – estes últimos exemplos – a realização do que vimos até aqui.

À luz da imprensa, é relevante observar como a personagem Sylvia Riverrun, apesar de próxima ao pressuposto de escrita enquanto forja, defendida por Ana Cristina, também se vale de projetos comuns à imprensa alternativa, como *Beijo*. Observando o protagonismo da crítica literária, praticamente inexistente no curto tempo de publicação do projeto, Camargo (2012) chega

a afirmar que: “[...] se a literatura como a conhecíamos foi desaparecendo do [jornal] *Beijo*, fica a impressão, afinal de contas, de que todo ele é literatura” (p. 36-37).

Ana Cristina já não participava de *Beijo*, mas ainda partilhando das mesmas linhas descritas no documento por ela elaborado, o n. 4 apresenta Sebastiana Feitosa, personagem criada como forma de satirizar os lugares-comuns do discurso acadêmico. *Notas para uma biografia de Sebastiana Feitosa* define a misteriosa sucessão de acontecimentos na vida desta chef de cozinha nascida em Caruaru, num rebobinar de atividades que descambam em perfeito encaixe técnico: “A fase ‘recifense’ constituiu-se principalmente de uma apropriação de processos tradicionais que SF geralmente enriquecia e marcava com toques inconfundivelmente feitosianos [...]” (Bonisson; Montenegro, 1977, p. 16). E ainda: “O corte epistemológico de sua obra coincide com a mudança para o Rio” (1977, p. 16).

Com isso, pensamos a semelhança desta sátira como um dos caminhos que levam à personagem Sylvia Riverrun, criação de Ana Cristina, em *Literatura e Mulher...*, visto que uma de suas características está sobretudo no olhar acadêmico perdido com que intenta sistematizar a escrita de mulheres. E se isso pode parecer um juízo de valor determinado, logo há a experimentação de que, paradoxalmente, a personagem também é produto do texto, dando margem à possível *feminilidade* da proposta, sendo impossível precisar a conclusão alcançada.

De modo geral, cotejando com o documento de *Beijo*, a estrutura fragmentária de *Literatura e Mulher...* pode sugerir uma discussão *descentralizada* a propósito do tema, e isto funda outro princípio de *linguagem*, pois, diante da crítica acadêmica presente nos prefácios às obras reunidas de C.M e H.L., Ana Cristina oferece uma “produção alternativa à linguagem da imprensa e à linguagem universitária”, ocupando um espaço movediço na revista *Almanaque – Cadernos de literatura e ensaio*, local em que o ensaio é publicado. Tal feito tem, como consequência, desarticular uma voz de autoridade engessada, a começar por sua própria voz. Mas, com isso, Ana também disfarça a forja de uma recepção crítica para sua própria poesia.

O ensaio opera, ainda, sob a dissonante presença de vários personagens, a *dessacralização* das vozes de autoridade que correm por ambas as vias: tanto no meio institucional, questionando a crítica consagrada, quanto no meio político, questionando interpretações feministas, o que intui o movimento de *desrecalque*, isto é, o “descompromisso com nomes ou figuras sagradas ou ‘aliadas’”. A tensão presente entre as vozes alude à *contradição*, neste caso, necessária ao deslocamento do conceito de *feminino* na literatura. Os demais pontos do documento também têm forte apelo, sendo estes, porém, os principais.

Quanto ao veículo, neste momento, não se trata mais de periódicos alternativos na sua forma de autofinanciamento e distribuição, porém, algumas características devem ser

observadas. Na revista *Almanaque – Cadernos de literatura e ensaio* (1976-1982), publicada pela Editora Brasiliense, em São Paulo, e organizada por Walnice Nogueira Galvão e Bento Prado Jr., “entremeiam-se paródias a artigos sérios, e são introduzidas reflexões sobre temas mais populares, como a MPB” (Bosi, V., 2021, p. 425). Além disso, fazendo valer o título, a literatura é matéria relevante em boa parte dos quatorze números, o que a torna palco para debates sobre crítica literária. Como observa Telles (2001):

A convivência da matéria perecível da indústria cultural com o valor imperecível da alta cultura, a junção da leitura facilitada e divertida com a escrita reflexiva e crítica, a escolha de um oxímoro como título, mantém presente a tensão entre os opostos contidos no mesmo nome e revela uma percepção aguda das transformações que afetam diretamente o lugar e a função do crítico literário: a de legislar valores e separar o *almanaque* dos cadernos de literatura e ensaio (Telles, 2001, p. 3).

Neste caso, porém, Ana Cristina integra o n. 11 para desfazer o oxímoro do título. Empreendimento válido, visto que, de alguma forma, enquanto crítico de literatura, escrever para a revista *Almanaque* é também *colocar-se em xeque*, não necessariamente como em *Beijo*, que radicaliza a questão, mas estar a par de vieses dentro do debate intelectual/cultural. Nisso, também neste periódico, muitas charadas compõem os números, e o debate toma forma em brincadeiras, como as cartas dos leitores, assinadas por W. Benjamin e Riemann Jakobson, no primeiro número, de 1976, satirizando posturas dicotômicas na crítica. Por esse motivo, supomos, o ensaio de Ana Cristina não parece matéria totalmente estrangeira, pelo menos não entre o público acadêmico da revista.

Outro projeto menor, também editado pela Brasiliense, e organizado por Caio Graco Prado e Cláudio Abramo, o jornal *Leia Livros* (1976-1984) tem por foco o aumento do público leitor e a divulgação de obras recém-publicadas. Na redação, Ana Cristina exerce o papel de *freelancer*, e acaba por conhecer Caio F. Abreu. Segundo relato do escritor:

Foi mesmo amor à primeira vista. Naquela manhã de 1982, pelas escadas que levavam à “Nau dos Insensatos” – como Caio Graco batizara a redação do *Leia Livros*, um mezanino da antiga editora Brasiliense na General Jardim, plena Boca do Lixo em São Paulo – por aquelas escadas de madeira subiu Ana C. feito uma diva. Linda, loura, pescoço de Audrey Hepburn mas “certo ar de Mía Farrow”, como ela mesma se autorretratou em um poema, um único brinco indiano na orelha esquerda. Nervosa, irônica, crispada, inteligentíssima. Atenta demais, quem sabe? (Abreu, 1995, p. 92).

A presença de Caio F. Abreu e Ana Cristina somavam ao momento que o jornal *Leia Livros* tentava inaugurar, de conceder lugar a jovens escritores; dessa vez, dentro de um mercado editorial mais consolidado. Essas conexões são relevantes para a carreira da autora, e

possivelmente explicam a primeira publicação, em 1982, isto é, o rápido deslizar do mimeógrafo, em 1979, para a Editora Brasiliense, três anos depois. Como exemplo, Marcelo Rubens Paiva, à época jovem estudante, explica a importância de Caio Graco, que também comandava a editora Brasiliense, para publicação de seu primeiro livro, *Feliz Ano Velho*:

Naquela época jovens de vinte anos não escreviam livro, quem escrevia os livros eram os grandes sábios da cultura brasileira. O jovem só ia começar a escrever depois de fazer seus quarenta anos, até mesmo fora do Brasil. O Jack Kerouac demorou oito anos pra emplacar o *On The Road*. Imagine eu, que era um moleque, um estudante do 1o ano da ECA. Só que o Caio Graco estava exatamente mudando esse estereótipo, esse paradigma de que a literatura pertencia só a poucas mentes sábias e estava renovando seu leque de escritores, dando apoio a uma nova geração de autores que estava espalhada por aí. Descobriu o Reinaldo Moraes, descobriu o Caio Fernando Abreu, a Ana Cristina Cesar. Ele tinha esse olhar atento com o que estava acontecendo em volta, e sabia que a literatura brasileira estava precisando de uma renovação depois de anos de ditadura militar (Daher, 2020 [2012], p. 52).

A abertura proposta pela editora Brasiliense, e por veículos de publicação a ela conectados, dispensa a necessidade de um projeto mais radical e/ou autônomo de publicação, como o mimeógrafo e a imprensa alternativa. Embora a boa relação com o mercado distensione, em alguns aspectos, o projeto crítico da autora, perdura, porém, a atitude autêntica de reoxigenação de pensamentos/vozes consolidados/as por instituições de prestígio, bem como interessa a descoberta de novos escritores/as que ofereçam respostas distintas ao momento literário da nova década.

Há de se considerar, também, que esses periódicos citados até então, nesta segunda fase, são vistos como relativos diretos dos alternativos, embora patrocinados por grandes empresas. Isso porque, como nos mostra Viviana Bosi (2021):

[...] se pautavam pela informalidade de tom, que conferia a elas um aspecto tribal, de cumplicidade entre leitores e autores dos textos, como se todos integrassem a “patota”. Gírias como “sufoco”, “papos”, “transas”, “desbunde” e “curtição” são abundantemente empregadas. Esse ar de intimidade guarda analogia com o desmonte da distância entre a linguagem intelectualizada e a popular (V., Bosi, 2021, p. 421).

Mesmo sob este selo, portanto, havia um esforço dessas empresas em aproveitar do momento de abertura política, investindo na “renovação do cenário cultural”. Dada as devidas proporções, são como os jornais alternativos, porém com acesso a financiamento e ampla distribuição. *Folhetim*, da *Folha de S. Paulo*, por exemplo, era um suplemento dominical

comandado por Tarso de Castro, um dos criadores do alternativo *Pasquim*⁵⁴. Mais à grande imprensa que à academia, *Folhetim* parecia ter em comum a esses outros projetos alternativos uma preocupação de linguagem: “[...] sem ser puramente descritivo, mas também sem ser acadêmico” (Roschel, s.d., s.p.)⁵⁵.

A moção em torno desse equilíbrio é um ponto de identificação aparentemente ativo em Ana Cristina, especialmente porque nele não se desfaz de todo em suas preferências de leitura, tampouco sacrifica a “realidade viva” em sua linguagem em prol de um “raciocínio morto” acadêmico. Nesse momento, ainda prefere a revisão de obras na imprensa a ter que tomar parte nas revistas acadêmicas. *Tédio Machadiano*, publicado na *Leia Livros*, n. 37, em 1981, demonstra a tensão. Dedicado à reunião em livro da obra crítica do professor João Alexandre Barbosa, o texto adensa uma dicção alternativa à academia, em aparente provocação à seriedade do autor:

Fiquei com o olhinho brilhando quando li a epígrafe cheia de promessas deste livro do João Alexandre: nela, Valery anuncia, de cara, que *não há teoria que não seja um fragmento de autobiografia*. E, nesses dias que correm, autobiografia sempre exercita um certo *frisson*, ainda mais se não esconde que, como de praxe, veste disfarces insuspeitados (Cesar, 1981b, p. 6, grifos nossos).

Em espiral, a crítica a *Opus 60*, de João Alexandre, na experimentação de seu próprio tom, sublinha a ideia de *se colocar em xeque*, visto que o próprio autor parece aludir à possibilidade na epígrafe, não arriscando, porém, sua própria articulação. Em vez de embarcar na proposta, segundo Ana Cristina, o autor sugere “uma secreta identificação com o chamado ‘tédio machadiano!’: um cansaço da controvérsia, um afastamento quase que sistemático da polêmica” (Cesar, 1981b, p. 6). Mesmo nesta ocasião, da reunião de seus escritos de juventude, João Alexandre parece selecionar, num estado já maduro, seus ensaios mais sóbrios, de “uma sobriedade que algumas feministas chamariam de tipicamente masculina” (Cesar, 1981b, p. 6).

Abonar a “parte que lhe cabe”, isto é, “o invejado tom confessional [...], os caminhos da imaginação, da intuição e do sonho”, no contexto de pesquisa acadêmica, surte esse estranhamento constante por parte de Ana. Com isso, tenta perceber o inconfessável dessas

⁵⁴ “O traço mais marcante no início do *Folhetim* foi – seguindo os passos do *Pasquim* – criar o primeiro caderno cultural ‘alternativo’ dentro da grande imprensa no Brasil, recheado de humor, irreverência e uma certa ‘marginalidade’” (Roschel, s.d., s.p.).

⁵⁵ Resta saber se essa preocupação visava atender a um interesse de mercado, de ampliação de público, tornando os textos apenas palatáveis, ou se a atitude também vergava às questões de “colocar-se em xeque”, como na imprensa alternativa. Na balança, acreditamos haver em jogo mais da primeira situação do que da segunda, porque afinal estamos falando de interesses de mercado, o que não deslegitima esse efeito prolongado de influência da imprensa alternativa sobre a nova grande imprensa, nem mesmo desfaz o tom positivo das iniciativas desta última.

pesquisas, assim como analisa a deixa das obras literárias. Em João Alexandre, por exemplo, percebe como o autor parece desviar à leitura que faz de Brito Broca uma atenção que lhe é ausente em seu próprio ensaísmo. Em seu comedimento, o autor não deixaria “de convidar o leitor para a festa do vizinho querido, que ele adora a seu modo – discretamente, sem alarde” (Cesar, 1981b, p. 6).

A crítica a *Retrato de época*, de Carlos Alberto Messeder Pereira, em *Contatos imediatos de 3º grau*, também publicado na *Leia Livros*, n. 37, em 1981, enfrenta dissabor semelhante. Desta vez, não é caso de crítica literária, mas de trabalho antropológico em que o autor, munido do arcabouço teórico que lhe cabe, estuda a chamada poesia marginal a uma distância formal exigida pela pesquisa. Íntimo deste grupo a que agora tenta se distanciar, Carlos Alberto inventaria, metodologicamente, “uma inocência primordial” e então “se pergunta quem são esses poetas que andaram distribuindo, mais ativamente do que nunca, seus livrinhos autoproduzidos [...]” (Cesar, 1981e, p. 5). Essas observações deixam entrever o envolvimento com que a própria Ana Cristina pretende tecer sua contribuição crítica, e endossam a imprensa como este lugar possível para a realização de tal efeito.

Até aqui, podemos considerar que Ana Cristina nutre verdadeira obsessão quanto aos limites da linguagem, pensando sua mediação e construção. Em contraste, porém, nem todo projeto por ela analisado detém interesse por uma literariedade ou por pensar tais questões. Alguns valem-se do trabalho direto com um suposto *sentimento bruto*, e outros vão mesmo na direção diametralmente oposta a uma literariedade, ao menos este é o caso da publicação das cartas de Álvares de Azevedo, comentada em *O poeta é fingidor*, ensaio publicado no *Jornal do Brasil*, em 1977, edição 00022. Na reunião da correspondência, segundo Ana, o organizador das cartas vende uma sinceridade do documento, supostamente inapreensível na poesia:

[...] a publicação das cartas, no seu entender [do organizador], ajuda a compreensão do autor porque nelas, sim, o poeta é sincero, autêntico, verdadeiro, ingênuo; enquanto nas poesias ele finge o que não foi [...]. As cartas viriam a corrigir a falsa imagem que os poemas veiculam. A correspondência é, assim, lida ingenuamente, como reflexo fiel do autor, a ser contrastada com seus insinceros versos...A correspondência passa a funcionar como termômetro de verdade, que os versos encobrem (Cesar, 1977c, p. 41).

Em rodapés repletos de comentários e correções às cartas, “o trabalho de acadêmico, de *scholar*, com cuidados de autopisiador” (Cesar, 1977c, p. 41), não deixaria margens à persona boêmia encontrada na poesia. Através das cartas, a *causa mortis* de Álvares de Azevedo é esclarecida, e fica exposta sua inaptidão para as mulheres. Este último fato, aliás, tem em Mário de Andrade um comentário que Ana Cristina considera proveitoso:

Mário localiza na insistência transgressora de Álvares de Azevedo um instigante problema literário: a poesia fica mais fraca quando o poeta trabalha em cima do que não conhece, e mais forte quando seus medos e pudores recalçados emergem da força do texto, a despeito do seu controle consciente (Cesar, 1977c, p. 41).

Assim, a autora pondera que “o fingimento é próprio da literatura”, não sendo isso empecilho para que se reflita a pertinência dessa construção sobre “bases deveras sentidas”, e explica: “A insinceridade porém não se detecta cotejando o documento com a literatura de um autor, mas *dentro* da própria produção literária, como *problema intrinsecamente literário*, como dado revelador de um jogo de recalques e poderes” (Cesar, 1977c, p. 41).

Essa relação somente reforça a noção de que, para Ana Cristina, a literatura não rompe com uma realidade social, mas é a partir dela *trabalhada* no texto. Cria-se, no eixo da obra, uma dimensão social elaborada pelo autor, portanto, sempre questionável, e nunca cristalina, verdadeira ou pura. Desse modo, por exemplo, é dispensável pensar a superioridade do documento sobre o poema ou romance, pois *fingir é próprio da literatura*; e, nesse terreno, o alvo de análise não são as descobertas movidas pelo princípio dual verdade/mentira, mas por *como se finge*. Este seria o nosso terceiro pressuposto: *enquanto ficção, o texto literário demanda compreensão distinta quanto à ausência ou presença de uma sinceridade, ela é tão somente o texto e não sua relação direta – em cotejo – com o relato documental*. A régua de avaliação da autenticidade/inautenticidade de um texto literário reside, portanto, na apreensão de *problemas intrinsecamente literários*.

Tal visão corrobora a breve leitura que Ana Cristina faz do poeta Walt Whitman, em ocasião de tradução brasileira do livro *Leaves of Grass*, no *Jornal do Brasil*, em 1983, edição 00015, caderno b. No ensaio, intitulado *O rosto, o corpo, a voz*, além de comentar certas escolhas do tradutor, a autora detém-se na leitura moderna de uma poética radical, em que a representação como distanciamento é abolida, dando lugar à outra face da modernidade: “Whitman rompe a metafísica que impõe e chora a *distância entre o mundo e a linguagem*” (Cesar, 1983, p. 39, grifo nosso). Por esse motivo, alega, Whitman expande os limites do público-leitor, não sendo, portanto, coerente a ideia de que a edição brasileira, por tratar-se de uma seleção dos poemas, seria destinada a “um leitor não erudito” (Cesar, 1983, p. 39).

Isso posto, lembra ao leitor, erudito ou não, os efeitos dessa modernidade comentada, e a renúncia do poeta, que se transmuda para a realidade do texto:

O próprio Whitman assinalava que sua vida era apenas “uns poucos traços apagados” sobre os quais ele quase nada sabia. O fascínio pela figura do poeta surge antes de sua

poética radical, que afirma, como verdadeiro inventor, que *a palavra funda o real*, que *o livro é o poeta* (Cesar, 1983, p. 39, grifos nossos).

Exemplo-chave de autor moderno, Whitman se lançaria aos leitores, sendo o caso de amor de muitos deles. A imagem (fotografia) inaugural do poeta abre a primeira edição de *Leaves of Grass*, em 1855. Acredita-se ser ele um dos primeiros poetas a tal feito, ainda mais: o faz não numa pose de poeta-pensador, conformando a tradição de homem de letras, mas forja a imagem da *persona* dos versos ao posar como homem comum. Como quem vai à soleira da porta, surpreendido pelas visitas, Whitman aparece amarfanhado, de barba e chapéu. Não força mastigar um talo de trigo, mas é um quase.

Qual a diferença, então, entre este sujeito e o *antiescritor* barbudo de *Açougue de Almas* (1976), Abel Silva? Não seria o mesmo caso de admitir, forjar, um *tipo* meio desleixado, *escritor apenas escritor*? Estaria Ana Cristina caindo numa contradição ao reconhecer um e não outro, ou mesmo cometendo o deslize de supervalorizar um autor estrangeiro em detrimento de um nacional, visto que ambos assumem “método semelhante”?

Vejamos. Em *Açougue de Almas*, haveria um tipo incoerente, à revelia da própria edição. Retrato de autor atraente, com edição ilustrada, ambos descolados, declaradamente avessos ao tipo erudito *de suspensório e dentadura*. Ao mesmo tempo, prefácio do acadêmico Houaiss, declarando maestria do contista. Quase amador, “nem aí” para o que está rolando, Abel Silva entraria numa segunda contradição ao encarnar, também, o autor famoso, citando referências literárias, amigos, obsessões, mas negando o *status* de escritor.

Segundo Ana Cristina, seus contos, por fim, careceriam de sutileza, sendo demasiadamente descritivos, compostos sob “uma tensão mal acertada entre a originalidade e o lugar-comum, entre a inovação e a obviedade [...]” (Cesar, 1977a, p. 21). Irresoluto, ao que parece, Abel Silva torce pela leitura alternativa, mantendo um procedimento pouco alternativo, e conta com o reconhecimento de sujeitos de autoridade, os mesmos enxotados em seu discurso.

Do outro lado, mais de cem anos antes, *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, com retrato inédito na primeira edição etc. Prefácio do próprio autor, mesclado em terceira pessoa, declarando projeto poético, de proximidade, que se vale de um certo ufanismo no percurso linguístico de resgate da língua inglesa, do “povo estadunidense”. Vai às ruas, reúne vocabulários diversos, do erudito ao popular; “vai ao *kosmos*”, institui o *self* “que se metamorfoseia e se funde com tudo o que experimenta” (Lopes, 2006, p. 251)⁵⁶. Não assina o

⁵⁶ Referimo-nos, principalmente, à noção denominada *merge*: “a fusão e a identificação do ‘eu’ com o ‘outro’, da alma com a natureza. Uma consciência animista do mundo” (Lopes, 2006, p. 251).

livro, mas deixa o nome Walt Whitman, não mais Walt Whitman Jr., pulular junto à relva, na página 29, em meio ao poema *Song of Myself/Canção de Mim Mesmo*.

A maior contribuição de Whitman para a poesia moderna seria o verso livre, isto é, “livre dos padrões métricos, prosódicos e de rima da poesia europeia” (Lopes, 2006, p. 297). Mas também livre “por sua extrema abertura temática e discursiva: absorção do banal ao sublime, do lixo ao luxo, do jornalístico à filosofia, do real ao onírico, do histórico ao atual, da política ao sexo” (Lopes, 2006, p. 297).

“Essa grande figura mítica estabelece uma relação pessoal com cada leitor, presente e futuro, se confunde com ele, se afirma sensorialmente presente”, afirma Ana Cristina (1983, p. 39) em seu ensaio. Isso porque a fotografia de Whitman seria mais um artifício para esse livro, *que é o poeta*, do que uma promoção de si mesmo, à época, apenas um boêmio redator.

Se em algo vale o corpo do poeta, que seja sob a forma desse personagem que se apresenta, numa versão arquetípica do objeto livro, com assinatura visual manipulada por ele e o colega fotógrafo e ex-pintor, Gabriel Harrison (Lopes, 2006, p. 264), assim promovendo desencantamento do corpo-matéria, e reencantamento da palavra, agora ancorada em outra matéria: o livro. Por esse motivo, aliás, Ana Cristina avisa: “Vale a pena ter em mente, ao folhear esses belíssimos poemas, que o original não é uma coleção de poemas soltos: é um livro como todo livro que se quer *objeto arquetípico*, e que esse é um tema fundamental da poesia de Whitman” (Cesar, 1983, p. 39, grifo nosso).

Não nos interessaria saber quem é Walt Whitman Jr., segundo filho mais velho dentre nove irmãos, mas o Walt Whitman da página 29: “Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos,/ Disorderly fleshy and sensual...eating drinking and breeding,/ No sentimentalist...no stander above men and women or apart from them...no modest than immodest”⁵⁷ (Whitman, 2006, p. 76), com quem conversamos tão intimamente ao longo de *Leaves of Grass*. Essas estratégias de deslocamento, para Ana Cristina, parecem apresentar projeto sólido, condizente com seus pressupostos críticos, ou melhor: a inspiração deles; e nos mostram a diferença de métodos entre Whitman e Abel Silva.

A digressão aqui apresentada não intenta desqualificação deste ou daquele escritor, ou mesmo instiga sua hierarquização, pois qualquer um comparado a Walt Whitman, em termos de importância para a crítica moderna, sairá em tremenda desvantagem. Mas, neste momento, nos interessa a compreensão do que Ana Cristina reconhece em sua crítica: quais motivos a

⁵⁷ Na tradução de Rodrigo Garcia Lopes (2006, p. 77): “Walt Whitman, americano, um bronco, um kosmos,/ Agitado corpulento e sensual...comendo e bebendo e procriando,/ Nada sentimental...alguém que não se põe acima de outros homens e mulheres nem deles se afasta...nem modesto nem imodesto”.

levam a repelir uns (projetos) e agraciar outros; e assim observar se haveria, neste movimento, alguma coerência destacável em seu pensamento crítico. Continuemos.

Em *O narrador fracassa e pede perdão*, de 1976, ensaio publicado no *Jornal do Brasil*, edição 00199, Ana Cristina comenta a publicação de Tennessee Williams, traduzida para o português por Leonel Vallandro. Já consagrado por suas peças, o dramaturgo estadunidense envereda pelo romance, em 1975, com *Moise e o Mundo da Razão*. Mas, como indica o título do ensaio, a obra de estreia acaba por tropeçar nas escolhas narrativas, estas confiadas a um narrador-personagem destituído de autoestima suficiente para a tarefa de *escrevinhação*. Ficamos, ao que parece, dispostos às lamentações:

[o narrador] exorta o leitor a interromper sua leitura, acha suas frases detestáveis, seu estilo decadente, sua composição confusa. Mas mesmo assim continua a escrever, entre arroubos de autocomiseração, justificativas e pedidos dolorosos: “Perdoem-me estas imagens embaralhadas, minhas mãos tremem como os meus pensamentos” (Cesar, 1976f, p. 12).

A autora conclui que: “Ao leitor cumpre apenas perdoar e seguir em frente” (Cesar, 1976f, p. 70), o que lhe parece estratégia conveniente para que o leitor perdoe, também, a superficialidade do livro:

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

Mais uma desculpa, segundo Ana Cristina, seria a despreensão do narrador-personagem em escrever, uma tarefa primeiro posta como sua obsessão. Talvez a escolha do autor indique a relação da escrita como *pura necessidade*, romantizando-a às avessas, mas o problema é que tal movimento é feito ao mesmo tempo em que o narrador parece alienar a atividade de escrita para si mesmo, destituindo-a de um caminho, desprezando-a como a um espelho. Nisto, o narrador chega mesmo a advogar contra o teatro, o que leva Ana Cristina a interpretar delicado impulso autodestrutivo do autor:

“Não gosto de teatro porque não gosto de panos que sobem e descem: eles parecem estudados e não gosto de coisas estudadas”, exclama o narrador numa das suas incontáveis tentativas de justificar a incoerência e o despropósito do livro. Como tudo no romance, esta declaração parece indicar uma relação perversa entre o jovem narrador e o velho teatrólogo, uma relação de mútua destruição (Cesar, 1976f, p. 12).

Esse seria, por fim, o caminho a que o livro finalmente se atém, isto é, uma duplicidade autodestrutiva, ou mesmo uma *guerra velada* entre narrador e personagem (Cesar, 1976f). Entre intriga e autocomiseração, onde estaria o trabalho ficcional? A relatividade da personagem chega a provocar uma reconsideração da *literariedade* do texto:

O livro se fecha nessa guerra, e é isso que nos leva a sentir que *Moise e o Mundo da Razão* é um relato profundamente narcisista, uma discussão autocentrada demais para ter interesse como literatura, exatamente porque o Autor não consegue descolar-se do personagem, dar-lhe vida própria (Cesar, 1976f, p. 12).

Livre de quaisquer conflitos literariamente justificados – produzidos, portanto –, resta a impressão de certa vaidade do autor em tergiversar a escrita ficcional com lamúrias pessoais sobre o ato da escrita: “Embora assumindo forma de ficção, o romance não se desapega dos gemidos do Autor, é um receptáculo de suas decepções e uma briga velada entre partes suas” (Cesar, 1976f). Não haveria, assim, uma escrita como parte estrangeira, de trabalho com o texto, como visto, por exemplo, em Marilene Felinto, e, mais radicalmente, em Walt Whitman. Dessa forma, o livro fracassaria não por encobrir-se na metalinguagem de sua personagem, subvertendo o terreno ficcional com o sucesso da obra; mas pelo contrário, enquanto obra, o livro fracassaria junto à sua personagem, que é incapaz de produzir literatura: “*O fracasso do personagem não é elaborado*, não é dotado de interesse dramático, mas confundido com o próprio fracasso do livro” (Cesar, 1976f, p. 12, grifos nossos).

Em carta a Ana Candida Perez, de 8 de dezembro de 1976, Ana Cristina Cesar relata alguns dos percalços de escrever para o *Jornal do Brasil*:

Acabo de voltar do JB [*Jornal do Brasil*], onde fui tentar receber (não consegui, só pagam às sextas) e falar com o editor do Suplemento do Livro. Ele acabou por me devolver o artigo que fiz sobre o Abel Silva, depois de muito papo e muita relutância em mostrar o artigo todo “corrigido”. Que eu fizesse o texto eliminando o tom pessoal. Não há tom pessoal, argumentei e provei. Me senti tranquila com ele, achei que não valia a pena criar caso. Talvez eu refaça. Vou guardar o texto corrigido (que quase tive de arrancar dele) como documento” (Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 248).

A data nos permite depreender que o artigo em questão é, possivelmente, *De suspensório e dentadura*, publicado no *Opinião* e aqui já analisado. Isto nos leva a considerar que, diferente do *Opinião*, que privilegia/desprivilegia artigos por protecionismo a um viés político ou à consideração de autores consagrados (de esquerda), o *Jornal do Brasil* amaina polêmicas por considerar demasiadamente pessoal o tom da crítica de Ana Cristina Cesar.

É notório, aliás, como os textos publicados no *Jornal do Brasil* seguem um modelo engessado de introdução, desenvolvimento e conclusão, sendo muito parecidos entre si, e

precavendo-se, talvez, de maiores polêmicas ao ponderar recursos como sarcasmo e ironia. São textos mais assertivos, sempre bem argumentados, é verdade, mas que dispensam a experimentação de sua própria sintaxe, como diria Luiz Costa Lima.

Em outro texto, ainda trabalhando autores mais conhecidos, Ana Cristina publica o artigo *O Bobo e o Poder em Poe e Herculano*, na *Revista Colóquio/Letras*, n. 35, em janeiro de 1977. O recorte escolhido pelo artigo é a perspicaz figura do bobo diante de estruturas de poder no conto *Hop-frog*, de Edgar Allan Poe (1809-1849), e no romance *O bobo*, de Alexandre Herculano (1810-1877). A autora em questão observa como a figura do bobo, incorporada à estrutura narrativa dessas obras, contemporâneas entre si, estabelece um fluxo correspondente à visada de cada autor, ressaltando, neste processo, *os níveis de consciência da escrita* e os desdobramentos possíveis na inserção do personagem arquetípico.

Sem as costumeiras alfinetadas, e em postura bem mais sisuda, Ana Cristina endereça a primeira parte da análise ao conto de Poe, estabelecendo suposta estrutura esquemática sobre a qual dá-se o desenrolar da obra. Assim, denota o artifício inaugural, anunciado por “narrador inocente”, constructo repleto de imprecisões temporais – o que reforça inocência e despreensão do narrador e “assegura à narrativa uma retaguarda para seu traçado radical, cujo objectivo é desautorizar e imolar pelo desmascaramento o poder instituído” (1977b, p. 24).

Portanto, num tempo indeterminado, o narrador “inocentemente” articula dois grupos de oprimidos e opressores: no primeiro, o bobo Hop-frog e sua amiga Trippetta; no segundo, o rei e seus ministros. A crítica observa, ainda, como o traçado das características das personagens corrobora esta primeira instância estabelecida: a pequenez e a deformidade de Hop-frog e Trippetta os colocam em posição de alívio cômico diante do rei e seus ministros, também descritos “inocentemente” pelo narrador como detentores de protuberantes barrigas e cabeças. “Esquemmatizando, o bobo caracteriza-se por um riso ‘tolo’, uma deformidade maior e uma pequenez desvantajosa (anão/pequenos animais), enquanto que [sic] os donos do poder detêm um riso ‘sábio’, uma deformidade comparativamente menor e uma enormidade vantajosa” (Cesar, 1977b, p. 25).

A inversão do cenário, observa a autora, inicia-se no momento em que o rei decide deixar sob encargo de Hop-frog os preparativos do baile de máscaras do palácio, decidindo também a fantasia autêntica que ele e os ministros deverão trajar. Nos preparativos para a festa, em brincadeiras humilhantes contra o anão e sua amiga Trippetta, o rei encoleriza-se pela ausência de ideias do bobo, descartando sobre o rosto da amiga, também anã, e que havia tentado protegê-lo, “o conteúdo de uma taça” (Cesar, 1977b, p. 25). Este momento de humilhação coincide com um ranger memorável, desconhecido e perturbador, invadindo o

recinto. Intranquilo, o rei questiona o barulho e é logo acalmado por um ministro “apontando para um papagaio que arranhava o bico na gaiola” (Cesar, 1977b, p. 25). E passada a tensão, surge a ideia de Hop-frog para a fantasia: cobrir o rei e os ministros com alcatrão e fibras de linho; em seu aspecto final, tornando-os animais peludos, como verdadeiros orangotangos.

Empolgados pelo possível efeito de horror e surpresa que a fantasia causaria aos convivas, o rei logo engaja-se à ideia, e, no dia da festa, devidamente trajados, ele e os ministros são amarrados uns aos outros por uma corrente, como se estivessem sendo caçados. Próximo à meia-noite, diante do grupo, um enorme candelabro ilumina a multidão assustada, que em vão desespero tenta escapar do salão trancado por Hop-frog. Às gargalhadas, satisfeitos com a piada, o rei e os ministros encontram-se levitando a poucos metros do solo, pois, por astúcia de Hop-frog, são enlaçados pela corda que sustém o candelabro. Diante da multidão recomposta, agora retomando-lhes o horror, o bobo derrama uma tocha sobre os orangotangos e declara ser esta a sua última piada.

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

Ana Cristina evoca, então, ensaio de Luiz Felipe Baêta Neves (1974) enquanto argumento de autoridade, e observa dar-se, assim, jogo narrativo astuto: “Por meio da ficção (teatralidade) [o bobo] pode mostrar a ficção (mentiras) que a sociedade produziu a respeito de si mesma” (Neves, 1974, p. 39 *apud* Cesar, 1977b, p. 26). Essa dimensão narrativa é capaz de, através da figura paradoxal do coringa, dividir a narrativa nos dois momentos mencionados, reorganizando a relação de poder de dentro para fora.

Tanto o rei quanto o bobo utilizam “practical jokes” para atingir o seu objectivo: o rei deseja atormentar a multidão; o bobo responde à altura, usando o próprio instrumento de prazer do rei para destruí-lo. *A vingança do bobo é engendrada dentro do palácio e da linguagem do rei*, preso nas malhas do seu próprio prazer. Somente a radicalização do “paradoxo do coringa” (ser simultaneamente poderoso e oprimido, prestigiado e desprezado, obediente e obedecido), permitida pelo *ardil*, possibilita a verdadeira escapada. Preenchendo o seu papel, utilizando-se estrategicamente dele, o bobo recalca (daí o ranger de dentes) sua reação imediata de ódio frente à injustiça e a *reelabora numa tática*. Hop-frog movimenta-se assim de dentro (da representação cômica, linguagem do rei) para fora (do palácio, do sistema e da sua difícil e contraditória posição) (Cesar, 1977b, p. 27, grifos nossos).

Nisto, percebemos a ênfase conferida pela autora do ensaio à astúcia do bobo e, por sua vez, à forma como estão dispostas as escolhas narrativas para dar corpo à reviravolta, jogando com os limites ficcionais dentro da própria ficção. Ou seja, consciente da própria narrativa, Poe instituiu uma série de relações dispostas cuidadosamente na operação de subversão da linguagem, imprimindo, ainda, aspectos comumente encontrados em seus escritos: os sons; neste caso, o ranger de dentes do bobo anunciando o duplo esquema observado por Ana Cristina, sendo o primeiro como recalque, em que não há certezas sobre a origem do som, criando-se suspense, e o segundo momento em que o ranger é marca evidente da vingança do bobo, quando derrama a tocha sobre os orangotangos e foge emitindo o som, deixando, por meio desses e de outros artifícios, declarada a inversão do jogo decisivo do poder. Quem ri por último, ri melhor?

Em vez de remendar um mesmo olhar sobre as relações de poder ao longo do conto, o narrador é posto para esquematizá-lo inocentemente, emprestando criticidade à totalidade do texto, assim eximindo o conto de uma voz narrativa inquisidora. Desse modo, criticamente, o *conto usufrui de caminhos possíveis no terreno da ficção* – redescobrimos-a e ampliando-lhe os sentidos. A hipótese é de que, para Ana Cristina, um conto como *Hop-frog*, de Poe, seja exemplar enquanto discussão sobre o poder, pois coloca em xeque a própria narrativa ao mesmo tempo em que faz uso dela, penetrando-lhe as diversas camadas de modo criativo, e não instituindo um olhar único, apenas reforçado por voz de narrador onipresente e onisciente, que determinaria grupos fixos e superficiais de oprimidos e opressores.

De modo comparativo, o ensaio crítico salta para o romance *O bobo*, do escritor português Alexandre Herculano, sublinhando os objetivos do autor: “autenticar um poder, uma história determinada, uma ‘raça’, reconstituindo os ‘verdadeiros valores passados’ de Portugal ‘no meio de uma nação decadente’” (Cesar, 1977b, p. 28). E completa: “Trata-se de afirmar que há uma tradição portuguesa *verdadeira* e negar um *falso* poder” (Cesar, 1977b, p. 28, grifos da autora). É por esse caminho, portanto, que Herculano utiliza-se do personagem do bobo, estabelecendo, de acordo com a crítica, distinta dicotomia “entre duas facções da classe dominante” (Cesar, 1977b, p. 28). Jogadas para lados opostos, tais facções são cuidadosamente tramadas pelo narrador que as separa como autêntica/inautêntica, em prol da construção de discurso identitário – e oficial – sobre o Estado-nação Portugal.

De uma posição marcada, o narrador fabrica traços de glórias, alimentando uma comunidade imaginária, independente. Observando esse percurso, a crítica pontua certo efeito de dominação no relato, exemplificado em trechos do livro:

O narrador toma partido bem definido e pretende relatar *fielmente* como se tornou a nação cujos destinos futuros seriam “conquistar para o Cristianismo e para a civilização três partes do mundo, devendo ter em recompensa unicamente a glória”. Pretendendo reconstruir os factos rigorosamente, o relato tem pacto selado com a história “que a história dominante quer real”, ou seja, a história escrita para glorificar os feitos da classe dominante e mascarar a violência da dominação. Daí uma verdadeira obsessão com a verossimilhança histórica, cujo efeito é autenticar a narrativa e disfarçar a sua função ideológica e o seu maniqueísmo: “Fique dito por uma vez que todos os nomes que empregamos, cenas que descrevemos, costumes que pintamos são *rigorosamente* históricos” (Cesar, 1977b, p. 28, grifo nosso).

A elevação dos *factos* à condição de suposta *transparência* ocultaria o manejo narrativo que tem como fim a defesa de determinada perspectiva. Aliás, é à disposição deste fim que o bobo será utilizado dentro do romance. Segundo o artigo, o bobo – de nome D. Bibas – estaria exclusivamente comprometido com um retrato simpático, representativo da Raça. Diferente de Hop-frog, então, o bobo de Herculano é situado geográfica e simbolicamente em solo da gênese portuguesa, isto porque, sob efeito do poder ilegítimo do Conde de Trava, dentro da côrte, chega a exercer poderes tirânicos; e, fora dela, é reduzido à condição animal. Não tem realmente voz ou vez, como no governo anterior de D. Henrique.

Outro ponto que se observa é a aparência de D. Bibas, semelhante à de Hop-frog, isto é, ambos são anões, deformados e pontualmente diabólicos, sendo esta última a característica que transcorre da aparência à postura e, assim, lhes empresta afinidades mas também distanciamentos definitivos: em Poe, o diabólico assume forma transgressora, o ranger de dentes diante do poder anuncia a vingança que visa desnaturalizar uma estrutura dominante; em Herculano, porém, não há desnaturalização da estrutura de poder dominante, mas de *um poder* dominante, pois é a oposição do bobo a um *falso poder* que lhe gera reação diabólica. Isto supõe, como observa Ana Cristina (Cesar, 1977b, p. 29-30), um lado da Ordem: “A vingança de D. Bibas é trair o Conde de Trava e colaborar com a legitimação do poder real, da nação portuguesa e dos seus valores, e, como tal, exige uma ‘interrupção’ nas suas funções de bobo da corte” (Cesar, 1977b, p. 30). Dito primeiro bufão de Portugal, por influência estrangeira, D. Bibas passa, então, à gravidade portuguesa, agora engajado nos processos de fundação do Estado-nação (Cesar, 1977b, p. 30).

Segundo o artigo, porém, a superação do “paradoxo do coringa” e as envergaduras a uma estrutura de ordem específica não reduzem o romance a seus objetivos ideológicos: “há *brechas* abertas no interior da própria narrativa que rompem com o projecto ideológico tão alardeado pelo narrador e que chegam a comprometer o seu fechamento” (Cesar, 1977b, p. 30, grifo da autora). Nisto, estaria a descentralização do romance na figura de D. Bibas para ter como foco um “insosso drama de amor” (Cesar, 1977b, p. 30); além disso, de acordo com a

crítica, há características do bobo que o colocam como personagem-desvio e não personagem-padrão: tais características “dão-lhe estrutura pouco adequada ideologicamente para a sua nobre função” (Cesar, 1977b, p. 31).

Por fim, a afinidade histórica que o romance enseja desde o início é posta em suspeição por trecho inesperado,⁵⁸ revelando, assim, um desarranjo, ou brecha, dentro da própria narrativa:

O livro parte do suposto de que é um espelho fiel a ressuscitar os verdadeiros valores duma nação hoje decadente. Este trecho, inesperado momento de lucidez ou de desconfiança, esclarece porém que a verossimilhança histórica é uma imposição, um artifício, e que um discurso que tem o objectivo de glorificar determinados valores duma classe dominante tem de *calar* todo discurso que o contradiga. O trecho enuncia o próprio trabalho de elaboração e estruturação do relato, denuncia discretamente a sua produção, que implica em seleccionar cuidadosamente a sua matéria, pondo de lado evidências que possam contestar o seu projecto ideológico. A ironia do trecho contesta a validade do projecto e parece levantar uma tocha perigosa sobre os seus gorilas (Cesar, 1977b, p. 31, grifo da autora).

Breve momento de redenção no romance de Herculano, mas também de constatação de Ana Cristina. Assim é desvendada a “maquinaria” por trás do romance português, de modo a evidenciar a consciência narrativa de Herculano, que, com o rápido comentário, opta por contradizer o próprio projeto ideológico empreendido. Leitura adorniana da narrativa moderna, segundo a qual a posição do narrador é esquemática, variando de modo a questionar a própria estrutura narrativa:

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. *A violação da forma é inerente a seu próprio sentido* (Adorno, 2003, p. 60, grifos nossos).

Ainda segundo Adorno, “a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar *o que lhe é subjacente*, a negatividade do positivo” (Adorno, 2003, p. 61-62, grifos nossos). Estaríamos lendo demasiadamente se víssemos, nesses trechos, um diálogo com o que Rodrigo F. Naves

⁵⁸ Segue o trecho do romance destacado no artigo: “Devemos crer, ao menos piamente, que o Conde Henrique, na época em que alevantou o Castelo de Guimarães, não lançou fundamentos do seu edifício soberbo um cárcere seguro e vasto com os intuitos de rapina que guiavam o comum dos senhores nestas tristes edificações. Ainda que algum documentinho de má morte provasse o contrário cumpria-nos pô-lo no escuro, ou contestar-lhe francamente a autenticidade, porque o Conde foi o fundador da monarquia, e a monarquia desfunde-se uma vez que tal coisa se admita. Assim é que se dá-de escrever a história, e quem não o fizer por este gosto, evidente é que pode tratar de outro ofício” (Herculano, 1972, p. 194 *apud* Cesar, 1977c, p. 31).

institui a respeito da imprensa?⁵⁹ É como se a leitura que Ana Cristina faz de Adorno fosse de algum modo atravessada pela tendência – presente na imprensa alternativa – de pensar questionamentos a poderes instituídos, a um autoritarismo onipresente (na imprensa, na literatura, na própria militância política de esquerda).

Por esse viés, aliás, o argentino Eliseo Verón, teórico da comunicação, é utilizado como argumento de autoridade para fundamentar a discussão sobre o romance de Herculano: “O ‘efeito ideológico’ existe quando o discurso se apresenta como o único possível e desaparece quando a seleção e a combinação se manifestam a si mesmas como operações fundamentais” (Verón, 1970, p. 182 *apud* Cesar, 1977b, p. 31). A citação, retirada de um capítulo sobre ciência e ideologia, é uma verdadeira bricolagem. Em seu contexto original, conclui uma perspectiva sobre o discurso científico, este que se vale de uma linguagem que “se define por uma luta constante e ininterrupta contra a conotação”, o que não anula, em seus esforços, “o caráter ideológico das decisões, mas neutraliza o seu ‘efeito ideológico’” (Verón, 1970, p. 182). Através da exposição de suas próprias escolhas de análise, da ideologia a mover seus fundamentos, o pesquisador desfaz o “efeito ideológico” unívoco em seu próprio discurso, aqui visto como impositor e negativo. Em seu reaproveitamento, tais ideias cobrem, talvez, uma lacuna teórica ou apontam, na leitura do ficcional, influência do pensamento a respeito dos meios de comunicação – e vale mencionar, uma leitura teórica de base estruturalista.

Sorrateiramente, na análise, estabelecendo diálogo com o conto de Poe, Ana parece colocar o narrador de Herculano no lugar de bobo da corte: “A ironia do trecho contesta a validade do projecto e parece levantar uma tocha perigosa sobre os seus gorilas” (Cesar, 1977b, p. 31). Eis o favorecimento da forma, um caminho estabelecido por meio da ficção, através do qual realiza-se a subversão do poder. Não seria esse um caminho também adotado na crítica? Se aqui a *Revista Colóquio/Letras* lhe parece sisuda demais para permitir a ironia de praxe, ou a construção de personagens satíricos, numa *pequenez vantajosa* possível na imprensa alternativa/nanica, que pelo menos o humor seja parte integrante da análise do artigo, na figura analisada do bobo da corte.

Em temática semelhante, temos o ensaio *Romance e história*, publicado no *Jornal do Brasil*, edição 00248, em 1976; uma revisão da obra de Luiz Antonio de Assis Brasil, *Um quarto de légua em quadro - Diário do Dr. Gaspar de Froes, Médico*, e o artifício utilizado

⁵⁹ Lembremos: “O modo como são articulados termos e proposições de linguagem, longe de ser uma simples forma, tem uma intrínseca relação com a chamada mensagem. Aos homens de exclusiva boa vontade deve-se fazer ver que inclusive podem ser surpreendidos por isto que, na ausência de um termo melhor, podemos chamar de conteúdo subjacente” (Naves, 1976, p. 5).

pelo autor é um dos mais chamativos para Ana Cristina: o diário. Desse modo, a nota inicial de um falso editor de 1780 visa a introduzir o material íntimo do médico açoriano Gaspar Froes, que, em 1750, junto a outras famílias portuguesas, chega às terras do Sul.

“Romance histórico ou confissões em cenário colonial?” (Cesar, 1976g, p. 4). Para Ana Cristina, o romance dispensa o compromisso com a verdade dos fatos, pois logo vê-se o trabalho do autor “para dar a impressão de documento” (Cesar, 1976g, p. 4). Deste lugar, portanto, haveria a forja literária: “Um dos enigmas mais intrigantes é a relação dessas páginas com a verdade histórica brasileira. O Autor sem dúvida produziu ficção – não se trata de História romanceada, *gênero duvidoso, aborrecido e geralmente idealizador de grandes vultos*” (Cesar, 1976g, p. 4, grifos nossos). Sobretudo porque, diante das páginas do médico, não haveria necessidade de cotejar a precisão histórica dos fatos narrados.

Na medida dos acontecimentos, no entanto, a arregimentação do diário no contexto histórico torna-se cada vez mais confusa. Envolto por problemas sociais da colônia, o médico ora envolve-se demasiadamente, ora distancia-se, revelando inaptidão para a realidade:

O doutor se distancia, mergulha cada vez mais dentro de si. As difíceis relações coloniais recuam para o pano de fundo. O culto e lido doutor não suporta a realidade, não atua sobre ela, não pode frutificar nem fazer filhos [...]: acaba enlouquecendo e fugindo de tudo (Cesar, 1976g, p. 4).

Fica a questão sobre a que exatamente se propõe a narrativa. Pois, nesse ponto, “percebe-se que o livro é muito mais um convencional romance sobre a impotência do intelectual diante do amor e da realidade social do que sobre a colonização do país” (Cesar, 1976g, p. 4). O retrato colonial, como plano de fundo, permeia a tristeza do protagonista, que já era triste, mesmo antes de pisar no Sul. Mas, o fechamento do médico, junto a seu posterior sumiço misterioso, nos leva ao necessário retorno do falso editor:

O romance desejou de alguma forma fazer um comentário sobre a colonização do Brasil através do infeliz doutor. E aqui aparece o problema mais grave deste livro convencional (estranhamente velho para um jovem Autor): a impotência e o fechamento do médico se absolutizam e silenciam o diário, dando lugar a uma significativa nota final do “editor de 1780”. Esta nota é fundamental na apreciação do livro (Cesar, 1976g, p. 4, grifos nossos).

Fundamental por concluir o livro, como menciona, a nota do editor direciona o desfecho inesperado, isto é, encerra o verdadeiro intuito do romance:

Depois de lamentar a sorte do médico e esboçar a posterior evolução dos acontecimentos [...], o editor diz que, depois das dificuldades sem conta [...], a Capitania prosperou, os ilhéus fundaram *uma vila mui linda* chamada Porto Alegre, muitas vilas foram erguidas, e, mais importante: os ilhéus se acomodaram e alguns até se tornaram grandes proprietários e abastados fazendeiros. Já nem querem mais voltar para o Arquipélago (Cesar, 1976g, p. 4, grifos nossos).

A despeito, então, da presença que nos serviu de guia pela colônia, o romance fecha-se numa espécie de mito fundador de Porto Alegre:

Essas palavras finais contrastam violentamente com a trajetória alienada do personagem. É como se, afinal, o desespero do doutor fosse meramente pessoal, neurótico. [...] Não há uma ligação vital entre o contexto histórico e o gradual afundamento do médico [...]. Enquanto o doutor enlouquecia frente a uma realidade tão injusta e hostil, a colonização mal ou bem se processava [...]. A injustiça era apenas provisória. A grande nação se constitui, independentemente das torturas do intelectual importante (Cesar, 1976g, p. 4).

A narrativa construída em torno da personagem principal é preterida em virtude de objetivo mais nobre, o mito fundador. Então, na resolução do romance, o autor dispensa quaisquer caminhos e estruturas possíveis no terreno ficcional para dar ênfase a um único caminho possível. Para quê, então, escrever um romance envolto de intrigas, amores e depressão, se todo o percurso é dispensável ante o final arrebatador da construção de *vila mui linda*? A que pé anda, por exemplo, o tema da colonização? Não há aproveitamento narrativo dos temas, e nesse texto Ana parece tímida em reforçar esses pontos numa escrita mais ácida, propositiva, enfática, como a conhecida noutros momentos. Quem sabe esteja se precavendo do “tom pessoal” já denunciado em contribuição anterior ao *JB*. Os críticos também têm contas a pagar. “500,00 cada resenha de 60 linhas! Porra, enfim uma aliviada nos meus cornos. Parece fácil, é contar o enredo e dizer o que acha” (Freitas Filho; Hollanda, 1999, p. 230).

O que se segue, entre 1981-1982, ao retornar do mestrado em tradução literária, na Universidade de Essex (Inglaterra), são colaborações nas grandes revistas *Veja* e *IstoÉ*. E desde já declaramos, muito pouco se pode aproveitar dessas publicações. São textos que, em sua maioria, pendem fortemente à revisão de obras. Tanto que, se precisássemos depreender, apenas desse intervalo, os pressupostos da atividade crítica de Ana Cristina, ficaríamos órfãos de dissertação ou seríamos levados à criatividade interpretativa (e/ou desesperada) de um *scholar*.

Mestre amigo, publicado na revista *Veja*, n. 658, em 1981, trata de *Como vejo o mundo*, livro “assinado” como sendo de Albert Einstein, mas, na verdade, é fruto de uma reunião póstuma de seus escritos, organizada por um amigo próximo, ou melhor, “um viradinho de papéis avulsos recolhidos” (Cesar, 1981a, p. 97). A variedade do material não ficcional forma

“um libelo ético, [...] em que o empenho político aparece articulado por um moralismo fundamental, capaz de fazer convergir as mais diversas tendências” (Cesar, 1981a, p. 97).

Bem se percebe, não há muito o que dizer sobre o livro, ou o que poderia ser dito, por motivos mercadológicos, não pode ser expresso. Para a revisão, basta a breve descrição dos capítulos enquanto pratos principais, polvilhada com acidez sutil e requeijada num elogio necessário à garantia da vendagem: “O melhor fica para o fim, na parte dedicada a problemas específicos da Física. Einstein toca nesse percurso com paixão” (Cesar, 1981a, p. 97).

As resenhas sobre espetáculos teatrais seguem a mesma economia na apresentação das obras. Em *Anarquia Feliz*, publicado na revista *Veja*, n. 666, de 1981, divulga-se *O percevejo*, de Vladimir Maiakovski, dirigido por Luís Antônio Martinez Corrêa. Nos informes, o texto deixa o leitor a par da sinopse da peça, do portfólio do diretor, de como este adapta o novo projeto etc. De relance, mas com alguma riqueza de detalhes, também percebe o contraste de cenários, a trilha sonora e outros textos de Maiakovski incorporados ao enredo (Cesar, 1981c).

Já a parca divulgação da peça *As criadas*, de Jean Genet, fica sob encargo de *Brinquedo Fatal*, publicado na *Veja*, n. 676, 1981, em que é possível perceber alguma pesquisa feita ao autor e às qualidades da peça, a fim de tecer comentário rápido à direção de Gilles Gwizdek e à sua escolha por uma “montagem sóbria” (Cesar, 1981f, p. 106).

Ainda mais breve é a resenha a propósito de duas publicações a respeito da sexualidade masculina, em *Só para homens*, publicado na revista *Veja*, n. 114, em 1981. Ambas as obras⁶⁰ são rapidamente descritas e, entre elas, apontadas as respectivas semelhanças e diferenças, deixando escapar impressão quanto ao “tom paternalista” admitido por um dos autores, ao fundamentar a necessidade de [nós] homens: “escaparmos da rígida e opressiva imagem que durante tanto tempo nos impediu de desfrutarmos plenamente nossa sexualidade” (McCarthy, 1981 *apud* Cesar, 1981d, p. 114).

Essas generalizações de gênero parecem pouco bem-vindas aos olhos da – agora cada vez mais – jornalista *freelancer* Ana Cristina, que também traduziu uma obra a respeito da sexualidade feminina, em 1978, o *Relatório Hite*, de Shere Hite. Além da obsessiva correção à própria tradução, no exemplar de *Relatório Hite*, disponível em sua biblioteca pessoal, encontramos esquematização à lápis que desconfia do discurso alusivo à experiência da categoria “mulheres” como um todo homogêneo (Anexo 4). Mas aqui, na revisão de obras, evidentemente, não encontra lugar para reflexão mais extensa.

⁶⁰ *O homem e o amor*, de Nancy Friday; e *O que você (ainda) não sabe sobre a sexualidade masculina*, de Barry McCarthy.

Nessa linha de revisões breves, em *Pura Gamação*, na *Veja*, n. 113, de 1981, comenta o retrato da paixão em *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. Elogia a forma como a obra compõe o “perfil do sujeito apaixonado, fazendo-o falar pelo próprio autor e pelos nomes que margeiam os trechos, página após página”. Sagaz, “Barthes força o leitor a suspeitar que ele também poderia coabitar essas margens” (Cesar, 1981g, p. 113). Mais uma matéria-prima de reflexão poética, ao que parece, da mesma forma que as memórias de Lilian Hellman denotam a escrita apaixonada, numa perspectiva de “voz feminina” na escrita.

Em *Contos como terapêutica*, publicado na *IstoÉ*, n. 255, em 1981, a autora comenta a obra ficcional *Do fundo das alturas*, de Marcelo Garcia. A abertura fisga a curiosidade do leitor ao sublinhar os maiores causos vividos sob o signo da cumplicidade. É que as personagens dos contos normalmente confessam algo a este *outro*, enquanto o narrador nada mais faz que ouvir, “meio de soslaio, como um ouvinte a mais, que apenas sublinha e apara, sobriamente, os relatos comuns de seus personagens” (Cesar, 1981h, p. 18). Este recurso, por mais avesso à ideia de narrador “autoritário”, comumente apontado como característica negativa tanto na descrição excessiva de *Escritores Malditos* quanto na sobrecarga grotesca de *Faces Ocultas*, de Dali, ainda não conforma destaque ou alcança um estatuto prestigioso, pois, ao que parece, não parece suficientemente consciente de si a ponto de traçar caminho visível.

Encerrada no ato confessional, a narrativa localiza as personagens “no espaço entre o registro da fala corriqueira e a economia elegante do conto tradicional” (Cesar, 1981h, p. 19), ou seja, não avança na arregimentação ou fluxo narrativo. As observações de Ana, no entanto, tendem ao olhar brando, sem ironias, de que “nos contos fica perceptível uma espécie de intenção terapêutica, ainda que distraída de si mesma”, o que garante ao menos “um barato de leveza no leitor combalido que estiver à procura de remédios suaves” (Cesar, 1981h, p. 19).

Faíscas opinativas ameaçam pequena flama em *Romance com sabor de vício*, publicado na *IstoÉ*, n. 272, em 1982. Se em Marcelo Garcia a narrativa assume o signo do sigilo, aqui, no romance *Hora da Conciliação*, de Lilli Palmer, ela avança alucinada sob o efeito da morfina introjetada na narradora-personagem. Acometida por doença terminal, em leito hospitalar, a narradora se atém à figura do médico como seu interlocutor principal. É o que precisa para descarrilhar, “diretamente da memória para a página imaginada, a narrativa pronta de uma biografia” (Cesar, 1982c, p. 10):

Acontece tudo em *Hora da Conciliação*. Sophie [narradora-personagem] seduz a madrastra aos 13 anos. Torna-se morfinômana aos 20. Passa por vários casamentos, o último com um homossexual. Foge da Alemanha nazista. Vê crescer, em lances dramáticos, seu cemitério particular. Pratica eutanásia na mãe e, no final, em si

própria. Apesar de tudo, trata-se de uma mulher comum, produzindo com *febril realismo o texto do seu fracasso pessoal* (Cesar, 1982c, p. 10, grifos nossos).

Sutil, mas está aqui a concepção de literatura enquanto forja a requerer a necessidade de um projeto. Delegar à morfina esse desregramento de narrativa alucinada é vacilante, pois demonstra um desregramento a nível temático, é verdade, porém não narrativo. Maneira de chocar leitor, então supõe Ana Cristina, maneira de se apoiar numa vã tentativa experimental. Mas, nem mesmo a morfina parece aplacar o “febril realismo”.

Nesse contexto mercadológico, é como se Ana percebesse mais um romance carente de propósito literário, a se apoiar sobremaneira na tentativa de choque ao leitor. “O próximo capítulo o deixará sem fôlego, está sempre prometendo Sophie durante os momentos em que o delírio de contar se interrompe e a cena volta ao leito de morte no hospital” (Cesar, 1982c, p. 10). A alternância de vozes narrativas, de autobiografia à onisciente voz do delírio, faz perceber, como resultado, “uma estrutura perturbada, como se a morfina é que conduzisse o discurso, justificando todos os seus defeitos” (Cesar, 1982c, p. 10).

Essas breves considerações são tão ou mais passíveis de interpretação dada as análises anteriores, em que notamos algumas recorrências. Ao que parece, por exemplo, o romance de Lilli Palmer padece dos mesmos equívocos vistos em *Moise e o Mundo da Razão*, de Tennessee Williams, resenhado no texto *Narrador fracassa e pede perdão*, em que um recurso narrativo é usado em prol de abonar “defeitos”, como diz a autora, de uma proposta realizada parcamente.

As considerações finais a respeito das obras, nesse momento de resenhas escritas às revistas *Veja* e *IstoÉ*, parecem prescindir das análises, pois, além de mediar demasiadamente o tom, deixando estreito influxo de seus pressupostos literários, parece exigir do crítico contribuinte a recomendação às obras. Assim, a propósito do romance de Lili Palmer, a insatisfação é sustentada pelo sarcasmo de uma descabida “recomendação” final:

Como todo folhetim, *Hora da Conciliação* periga no limite do *kitsch* narrativo, sempre a um passo da banalidade. A história é desequilibrada, e podem irritar os recursos óbvios de pega-leitor ou a óbvia gabolice da narradora. Mas disso tudo fica uma convicção poderosa no contar, uma espécie de velocidade hipnótica, de minuciosa vertigem cinematográfica, de taquicardia do folhetim, que inspira no leitor o prazer exaustivo, e talvez perverso, da sua submissão (Cesar, 1982c, p. 10).

A face antiga e empoeirada dos jornais e revistas que compõem o material de análise leva a depreender, além das críticas e resenhas encontradas, rastros da biografia de Ana Cristina Cesar. Em fins de julho de 1983, o *Jornal do Brasil* passa a divulgar um curso de extensão a ser ministrado pela autora em questão, na PUC-Rio, intitulado *Leitura de poesia moderna*

traduzida. Seria uma de suas primeiras atividades acadêmicas, no Brasil, enquanto crítica, após o mestrado na Universidade de Essex, na Inglaterra.

Masutti (1995) chega a recuperar, em cópia datiloscrita, o planejamento desses encontros. No documento, é possível perceber o curso de tradução como convite a uma atividade específica de leitura: “Um poeta traduzido será sempre um poeta traduzido por alguém, de certa forma, com certa dicção, a partir de determinadas opções estéticas e ideológicas, a partir de uma leitura específica. Traduzir poesia é um *trabalho de leitura*” (1995, p. 31, grifos de Ana Cristina). Interpretamos este recorte como representação de momento satisfatório, inaugural, em que a leitura crítica empreendida na imprensa alternativa migra para dentro de espaço promissor, isto é, migra para o ambiente acadêmico – outrora renegado.

Sob a forma dos estudos de tradução, Ana Cristina parece retomar empolgação vivida anos antes, nos jornais *Opinião* e *Beijo*, recuperando o fôlego e ressignificando sua leitura atenta, engajada em novo direcionamento. Institucionalmente, enquanto *scholar*, como *colocar-se em xeque*? A resposta parece transposta em comentário feito a um outro: “Augusto [de Campos] é tradutor admirável, que sabe combinar a competência do *scholar* à consciência da tradução como ato (também) político” (Cesar, 2016 [1983], p. 290).

Daí ser tão importante que o curso *Leitura de poesia moderna traduzida* “desse certo”. Todavia, a respeito da efetividade das inscrições, Masutti (1995, p. 22) explicita: “Como os cursos da Coordenação Central de Atividades de Extensão eram autofinanciados, a sua realização ficava subordinada a um certo número de inscrições. Esse número não ocorreu”. Amigos à época, Moriconi (1995) relata ter notado afetação ocasionada pela inconveniência:

Ela [Ana Cristina] se mostrou muito triste porque tinha proposto um curso de extensão em tradução literária na PUC e não tinha aparecido aluno nenhum. Eu ponderei que para conseguir alunos para um curso desse tipo teria sido necessário fazer um esforço específico de divulgação, não simplesmente anunciar o curso quase que apenas burocraticamente (1995, p. 143).

Este evento coincide, ao que parece, com uma depressão da qual já se tratava há algum tempo. Mais e mais deprimida, Ana Cristina não alcança sequer a data prevista para a finalização do curso – os encontros iriam de 18 de agosto a 24 de novembro. Mas, em 30 de outubro, o mesmo jornal de divulgação do curso, *Jornal do Brasil*, traz consigo o corriqueiro necrológio contendo o seu nome; noutros jornais é noticiada a sua morte por suicídio. E se a proposta inicial deste trabalho era falsear a sensação de habitar o instante dessas páginas da imprensa, pergunto-lhe, então, como habitar este instante? Agora que a perdemos.

Esse desamparo parece inabitável e improdutivo. Por que, então, não criamos um final? Em perpétuo movimento, numa sobrevida literária, criamos um final em que esta com quem dialogamos por tantas e tantas páginas queira sorver a proposta que lhe mantém viva e atuante, neste ou em qualquer outro tempo que a revise. Então, apenas por ora, Ana Cristina Cesar, *so long, goodbye and best wishes...*

5 CONCLUSÃO

Em certa medida, acessar as discussões propostas pelo ensaísmo crítico de Ana Cristina Cesar é como se permitir trilhar caminho arguto, desconfiado, somente possível porque imbricado a uma leitura atenta; algo afim à autoestima necessária para, enquanto aluno de Letras, *colocar a boca no mundo*. Essa crítica, por vezes didática, por vezes convocatória, levou à hipótese de que tal atitude conversaria com algo maior, de possível apreensão a partir dos veículos de publicação. Leitura-chave que nos permitiu conhecer, até certo ponto, e num ato primeiro de dessacralização das fontes, um grupo engajado em buscar nos detalhes cotidianos as estratégias de resistência ao autoritarismo, presente nos vários lados deste campo.

É a complexa década de 1970, como se apregoa. Vis-à-vis, jornais e revistas abertos, nosso intuito não foi destrinchar a pertinência ou não de determinados projetos, mas identificá-los nesta sistematização do pensamento da autora. Até porque a literatura não escaparia das apreensões de época, mas como se dá, em matéria de crítica, a localização de seus problemas? Antes de tudo, partir para o terreno da imprensa indica ato de negação ao espaço institucional; fora dele, faz-se erigir uma crítica sem florilégios. Sem salário ou carreira promissora, portanto sem nada a perder, ocupar os alternativos *Opinião* e *Beijo*, neste primeiro momento, é de exímia importância, porque se acredita, com isso, estar contribuindo à subversão de lugares de poder.

Só assim, na imprensa alternativa, neste primeiro momento, é que Ana Cristina pode questionar certas figuras sacralizadas, num tom acertado e experimental, acompanhado por cara nova – com ilustrações à altura. Embora a acidez da polêmica seja possível em veículos maiores, e até faça parte de um movimento tradicional de crítica literária, na década de 1970, essa atitude parece amalgamada à proposta de um jornalismo cultural empenhado politicamente, hipervigil – sobretudo porque vigiado pelo Estado –, admitindo a racionalização do próprio veículo de publicação enquanto parte da definição de seu projeto crítico, atento aos *conteúdos subjacentes*.

Ao subjugarmos nossa sistematização à luz da imprensa, dividindo-a em dois momentos, não é a imprensa alternativa ou a grande imprensa que creditamos pelos ensaios críticos que nelas se constroem, mas os intelectuais que nelas viram (ou não viram) a oportunidade de levantar suas questões, como é o caso da autora em foco. Há uma diferença.

Na prática, a identificação dos ensaios críticos de Ana Cristina com esses projetos alternativos de imprensa significa, neste primeiro momento, a experimentação das potencialidades da linguagem como forma de perscrutar uma postura antiautoritária, questionando o próprio papel, isto é, o seu modo de dizer e analisar obras. No rol desses

questionamentos, entram o próprio mercado editorial e a escolha por lançamento desta ou daquela obra; os curadores por trás do lançamento de uma antologia; os direitos autorais relegados ou não aos escritores etc.

Na análise de uma obra, ainda nesta primeira parte, a autora não se limita ao formato resenha, mas observa a arregimentação do livro (capa, contracapa, prefácio, ilustrações), perguntando a quem interessa o projeto que se apresenta, e de que modo este projeto estaria relacionado ao manejo ficcional do texto, qual estilo é privilegiado pelo autor e por quê. Daí surgem as interpretações modernas, sob a forma de reconhecimento a propostas acertadas, tanto no sentido de serem condizentes com os novos tempos, porque moventes dentro dele, quanto no rigor e nas soluções apresentadas textualmente.

Aqui, ilustrativamente, estão identificadas três interpretações modernas, quais sejam: 1) a consideração da ausência de um pai-narrador, e consequente admissão de esquemas de montagem, enquanto um modelo moderno de narrativa; 2) a noção de que liberdade e desalento se combinam numa série paradoxal de rigidez do processo e desobrigações da forma que compõem o novo como linguagem; 3) a admissão da separação entre escrita e real, a composição da literatura como material estrangeiro, distante.

Estes são pontos levantados como elogios ou propostas frente ao inalcançado nas obras em questão, provando como a escrita dos ensaios supunha a sugestão de caminhos e/ou o exercício do pensar criativamente a própria inserção no mercado literário. As interpretações modernas, neste caso, vêm a calhar porque melhor serviriam ao seu tempo, dispensando o mero reciclar de estéticas que já caducaram, como o realismo em prosa, especialmente sob a ótica de um narrador onipresente, pejorativamente chamado de *pai-narrador*. Com isso, Ana parece questionar: por que, em plena Ditadura Civil-Militar, escrever “prosa de imposição”, ainda que tematicamente aponte para o seu contrário, se valendo de perspectiva arbitrária, portanto, mais afim ao autoritarismo em sua forma?

O desenhar de uma posição política na ficção, para Ana Cristina, passa pela instrumentalização de perspectivas modernas, num domínio de referências literárias, e consciência desses meios com os quais se trabalha os textos. Leitora atenta, desconfiada, então duplamente atenta. A julgar as interpretações modernas e os recursos dessa leitura, obtidos por meio de um evidente estudo especializado, observamos como a negação paradoxal da academia existe somente no distanciamento físico do espaço institucional (e de postura a ele relacionada) em detrimento de maior alinhamento a projetos alternativos, num processo – já comentado – de identificação com esses projetos.

Adiantamos, com isso, como acertada a escolha por analisar os ensaios críticos da autora em dois momentos. Esmaeceríamos, na interpretação, as linhas que separam o primeiro do segundo momento, por exemplo, em termos de experimentação dos ensaios, pois percebemos como *Leia Livros*, *Almanaque* e o suplemento *Folhetim*, do *Folha de S. Paulo*, reaproveitam – no início da década de 1980 – uma dicção explorada nos antigos projetos alternativos, permitindo certa liberdade criativa, embora a garantia de financiamento mude sobremaneira a relação que se mantém com tais projetos.

Na grande imprensa, por exemplo, Ana Cristina não engajaria mais o modelo alternativo de publicação de obras como diferencial de renovação da linguagem poética. Esta ideia existe apenas na imprensa alternativa, ainda na metade da década de 1970, pois interliga ambas as modalidades (ensaísmo crítico e publicação de obras mimeografadas) enquanto projetos críticos de contraponto ao *mass media* – e às suas implicações dentro de regime autoritário.

Efeito aspiral de crítica ao ensaísmo crítico, nesta dissertação, fatiamos o pensamento de Ana Cristina em três pressupostos basilares: 1) escrita enquanto forja, lugar a partir do qual o escritor empreende sua visão de realidade; 2) ao escritor não compete somente a escrita, mas os desdobramentos de sua atividade através da publicação. Isto é, a dessacralização; 3) enquanto ficção, o texto literário demanda compreensão distinta quanto à ausência ou presença de uma sinceridade, ela é tão somente o texto e não sua relação direta – em cotejo – com o relato documental. A régua de avaliação da autenticidade/inautenticidade de um texto literário reside na apreensão de problemas *intrinsecamente* literários.

Mas se os problemas são intrinsecamente literários, por qual motivo engajar (também) na observação de elementos tangenciais ao livro, como as circunstâncias de publicação da obra, o seu visual, o aparato crítico que a acompanha etc.? Por que Ana não se restringe a falar dos problemas intrinsecamente literários? Novamente, isso diz respeito à identificação com os projetos alternativos, quer na imprensa, quer na publicação de obras mimeografadas; então não seria contraditório, visto que o pressuposto nunca sai de cena, mas é incorporado por esses projetos. Aliás, com isso, diríamos haver uma reflexão emancipatória muito inspirada no próprio Walt Whitman, que dadas as diferenças, em outro contexto histórico, mas também repensando a relação com a prensa, emancipa sua escrita num ato de publicação autônoma, artesanal, de produção tão liberta a ponto de fazer da primeira capa do livro de estreia um jardim (literal), plantando sementes nas letras do título da primeira edição de *Leaves of grass* (1855).

A questão também gira em torno de não supor, com o *intrinsecamente* literário, uma alienação da análise, mergulho cego ao entorno, mas o seu contrário: exige do escritor uma *consciência de escrita*. Aonde você, escritor, vai levando a sua narrativa, a sua arte poética, o

seu poder de dizer? Quais as projeções deste seu novo lançamento? O que intenta alcançar/conquistar neste contexto mercadológico e político? A dessacralização implica uma atividade participativa do escritor em seu tempo, o contrário da alienação deste, ainda que, posteriormente, venha a ser incorporado por grande editora.

Isto implica, também, a cobrança de uma leitura mais atenta aos projetos financiados por grandes editoras e aos respaldos acadêmicos dados por prefácios de críticos consagrados – estariam realmente atentos aos problemas *intrinsecamente* literários? Ou construiriam (eles mesmos) as leituras tangenciais convenientes, *vendendo* outras leituras que passam pelo crivo da autoridade? Estrategicamente, são questões argumentadas de dentro da imprensa alternativa.

No que há de problemas intrinsecamente literários, identificamos uma concepção de literatura inalterável, mensurada a partir dos *níveis de forja literária*. A “resposta” dada por uma obra é, portanto, analisada através da busca por um *projeto* e uma *coerência*. Se menos consciente e mais direcionador do olhar, menos literário; se afeito às potencialidades de criação/forja, mais literário.

Ana Cristina tanto parece levar a sério a ideia de projeto/coerência que, neste primeiro momento na imprensa, como já mencionado, busca para si mesma respostas em publicações autônomas, mimeografadas, carregadas de uma interpretação moderna sugestiva do novo como linguagem. Suas respostas surgem, como poeta, em livro mimeografado, em 1979, depois de alguns anos ativamente escrevendo para a imprensa cultural.

Tal é a cobrança duma consciência acerca do trabalho ficcional que, já no segundo momento, quando não mais na imprensa alternativa, levanta a situação-problema da escrita feminina. Neste segundo momento, as responsabilidades do escritor quanto aos desdobramentos da própria obra já não são mais tarefa mimeografada, mas crítica; isso coincide com o distanciamento da imprensa alternativa e possível flerte com a possibilidade de ser publicada por editoras de maior prestígio.

A situação-problema da literatura feminina é a das mais intrigantes, pois, comprovando o terceiro pressuposto com que analisa as obras, já nesse segundo momento, a autora faz uma leitura a fim de apreender a forjar do feminino na escrita, incorporando não eventos externos do ser mulher na sociedade, isto é, num cotejo com o real, mas cotejando de outras escritas, estudando – no exercício do ensaísmo crítico – a mulher forjável em seu próprio texto, a partir de escolhas ideológicas e conscientes.

Este segundo momento não dura tanto, pois, na grande imprensa, os ensaios são reduzidos cada vez mais às resenhas rápidas, acinzentadas, dirimidas de tom crítico apurado ou da inventividade da forma ensaística. As participações na *Veja* e *IstoÉ* marcam, então, a morte

desta modalidade de ensaísmo dessacralizador de posições, e que se coloca em xeque. Este último ponto coincide com a gradual retomada de interesses acadêmicos, de estudos literários por meio da tradução, e promete novos caminhos de retomada ao institucional.

A trajetória nos demanda apresentação de saldos e contrapontos. Vejamos, também, que o ensaísmo construído, quer na grande imprensa, quer na imprensa alternativa, se vale do lançamento de obras nem sempre relevantes a longo prazo; trata-se do compromisso primeiro da imprensa com a atualidade, o que divide afinidade com os interesses da autora, evidentemente mais curiosa por influir nos caminhos da literatura daquele momento.

Diante disso, um ponto a ser questionado, por exemplo, seria: quais das obras comentadas por Ana Cristina sofreram reedição, recebendo outras críticas, isto é, seguindo adiante? E quantas ficariam à deriva, em debates em mesas de bar? Avaliamos que o caráter de relevância ou não dos objetos de análise impactam o ensaísmo crítico, visto que a descontinuidade dos debates a respeito das obras tende a recair sobre as páginas da crítica de jornal com o mesmo peso da obsolescência atingível às outras seções. Nos parece ser este o principal revés de concentrar esforços de uma participação crítica apenas na imprensa, sob forte risco de caducar junto à publicidade da Mesbla.

Outro ponto é a ausência de maior espaço, na imprensa, para desenvolvimento de seus argumentos, pois, em grande parte, os jornais/revistas não são sequer direcionados à produção de crítica literária, ficando seus textos diluídos sob a plasticidade do “jornalismo cultural”. Seria isso suficiente para uma autora do porte de Ana Cristina Cesar? Nos parece que não, então, se por um lado a participação na imprensa alternativa lhe garante espaço e marcação política de negação às instituições e ao poder, firmando propósitos de modo coerente aos seus projetos, por outro, lhe boicota profissionalmente.

Dentre outros aspectos, de modo geral, ocupar a imprensa exime o rigor de citações referenciadas e o diálogo entre pares – este último, crivo necessário às revistas acadêmicas. Exemplo de contraste é a desenvoltura do único artigo acadêmico, publicado na *Revista Colóquio Letras*. A ponderação desses aspectos nos leva a reforçar um maior comprometimento da autora com a atividade crítica em prol da perspectiva política, isto é, de relativização da voz para iniciados, no contexto da Ditadura Civil-Militar, e consequentemente recair na expulsão de si de um círculo profissional, fruto de melancolia que lhe acomete anos mais tarde.

Em retrospecto, portanto, podemos dizer que o ensaísmo crítico de Ana Cristina Cesar seria um documento situado historicamente? Isto é, reduzível aos acontecimentos com os quais interage? Qual seria a validade de seu ensaísmo crítico para os estudos literários hoje?

Em suma, avaliamos a importância da crítica de Ana Cristina por seu didatismo, especialmente na explicitação dos caminhos de análise às obras ficcionais, na disposição de seus pressupostos e na acuidade de sua concepção de literatura, portanto na coerência de seu projeto crítico como um todo. A mesma dessacralização operada na crítica, esta que a distancia da academia, nos traz – paradoxalmente – o sopro inovador de uma dicção necessária aos estudos literários acadêmicos, nos convidando a uma proximidade com o texto e ao distanciamento desta mera convicção no falar.

Desse lugar, também, ansiamos que a crítica incite a geração de novos escritores, especialmente as graduandas dos cursos de Letras, instigando-lhes a produção crítica, os estudos teóricos e o corajoso diálogo com vozes consagradas; provando-lhes, para isso, bastar o exercício da leitura atenta e a consciência da própria atividade judicativa na exposição do percurso argumentativo, tão bem acentuados no ensaísmo de Ana Cristina Cesar.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio F. Por aquelas escadas subiu feito uma diva. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 16, n. 778, 29 jul. 1995.
- ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica no jornal alternativo *Opinião*: frentismo, estética e política nos anos setenta**. 2015. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ALVES, Castro. **Espumas flutuantes**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- ANTÔNIO, João (Org.). **Malditos escritores**. Rio de Janeiro: Símbolo, 1977.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BASTIDE, Roger. Poesia feminina e poesia masculina. In: AMARAL, Gloria Carneiro do. (Org.). **Textos de crítica literária de Roger Bastide**. Tomo II. São Paulo: Edusp, 2010.
- BERNARDINO, Andressa Lira. **Tensões acerca da escrita literária de mulheres: uma leitura da obra crítica de Ana Cristina Cesar**. 2022. Trabalho de Conclusão (Bacharelado em Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2022.
- BEZERRA, Elvira. Caderno de aluna: Ana Cristina Cesar. **IMS**, Por dentro dos acervos, Rio de Janeiro, 21 abr., 2021. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/caderno-de-aluna-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra/>. Acesso em: 4 out. 2024.
- BOSI, Viviana. Revistas revistas: In: BOSI, Viviana. **Poesia em risco**. Itinerário para aportar nos anos 1970 e além. São Paulo: Editora 34, 2021.
- BRAGA, José Luiz. **O Pasquim e os anos 70 - Mais pra epa que pra oba**. Brasília: Editora UnB, 1991.
- BRITO, Antonio Carlos de. Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 160, 28 nov. 1975.
- BRITO, Antonio Carlos de. Poetas e poesia brasileira hoje. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 190, 25 jun. 1976.
- BRITO, Ronaldo. A imagem da imprensa. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 191, 2 jul. 1976.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Por trás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Ed. Universitária, 2003.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Resistência e crítica: revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura. **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 10, n. 15, 2010.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Um Beijo pra vocês: literatura e imprensa alternativa, anos 70. **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 12, n. 18, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2012v12n18p5>.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. **Panorama do Finnegans wake**. Editora perspectiva: São Paulo, 1971.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CESAR, Ana Cristina. Ritos de passagem. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 158, 14 nov. 1975a.

CESAR, Ana Cristina. Professores contra a parede. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 162, 12 dez. 1975b.

CESAR, Ana Cristina. Quatro posições para ler. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 172, 27 fev. 1976a.

CESAR, Ana Cristina. A face oculta de Dalí. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 181, 23 abr. 1976b.

CESAR, Ana Cristina. Nove bocas da nova musa. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 190, 25 jun. 1976c.

CESAR, Ana Cristina. Para conseguir suportar essa tonteira. Entrevista a Carlos Sussekind. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 201, 10 set. 1976d.

CESAR, Ana Cristina. Um livro cinematográfico e um filme literário. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 207, 22 out. 1976e.

CESAR, Ana Cristina. O narrador fracassa e pede perdão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, edição 00199, 1976f.

CESAR, Ana Cristina. Romance e história. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, edição 00248, 1976g.

CESAR, Ana Cristina. De suspensório e dentadura. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 220, 21 jan. 1977a.

CESAR, Ana Cristina. O Bobo e o Poder em Poe e Herculano. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 35, p. 24-31, 1977b. Disponível em: <https://colquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=35&o=s>. Acesso em: 15 ago. 2024.

CESAR, Ana Cristina. O poeta é fingidor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 22, 1977c.

CESAR, Ana Cristina. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. **Almanaque** – Cadernos de Literatura e Ensaio, São Paulo, n. 10, 1979.

CESAR, Ana Cristina. Mestre amigo. **Veja**, São Paulo, n. 658, p. 97, 15 abr. 1981a.

CESAR, Ana Cristina. Tédio Machadiano. **Leia Livros**, São Paulo, n. 37, p. 6, maio-jun. 1981b.

CESAR, Ana Cristina. Anarquia Feliz. **Veja**, São Paulo, n. 666, p. 101, 10 jun. 1981c.

CESAR, Ana Cristina. Só para homens. **Veja**, São Paulo, n. 669, p. 114, 1 jul. 1981d.

CESAR, Ana Cristina. Contatos imediatos de 3 grau. **Leia Livros**, São Paulo, n. 37, p. 5-6, jul.-ago. 1981e.

CESAR, Ana Cristina. Brinquedo Fatal. **Veja**, São Paulo, n. 676, p. 106, 19 ago. 1981f.

CESAR, Ana Cristina. Pura gamação. **Veja**, São Paulo, n. 681, p. 113, 23 set. 1981g.

CESAR, Ana Cristina. Contos como terapêutica. **IstoÉ**, São Paulo, n. 255, p. 18-19, 11 nov. 1981h.

CESAR, Ana Cristina. Amizade colorida. **Leia Livros**, São Paulo, n. 41, p. 4, nov.-dez. 1981j.

CESAR, Ana Cristina. Como um álbum de retratos. **IstoÉ**, São Paulo, n. 267, p. 11, 3 fev. 1982a.

CESAR, Ana Cristina. Apaixonante. **Leia Livros**, São Paulo, n. 43, p. 3, mar. 1982b.

CESAR, Ana Cristina. Romance com sabor de vício. **IstoÉ**, São Paulo, n. 272, p. 10, 10 mar. 1982c.

CESAR, Ana Cristina. Riocorrente, depois de Eva e Adão... **Folha de S. Paulo**, Caderno Folhetim, São Paulo, 12 set. 1982d.

CESAR, Ana Cristina. Excesso inquietante. **Leia Livros**, São Paulo, set. 1982f.

CESAR, Ana Cristina; MORICONI JR., Ítalo. O poeta fora da República: o escritor e o mercado. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 229, 25 mar. 1977.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sérgio (Org.). **Nuvem Cigana** - Poesia e delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

COTA, Débora. Notas sobre a literatura em “Tempo Brasileiro”. **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 2, n. 3, 1998.

COUTINHO, Afrânio. Aula Magna da Faculdade de Letras (1968). *In*: COUTINHO, F. Eduardo; KAUSS, Vera Lúcia T. (Orgs.). **Discursos de Afrânio Coutinho**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011.

COUTINHO, Carlos Nelson. Há alguma teoria com medo da prática? **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 160, 28 nov. 1975.

DAHER, Gabriel. Feliz Ano Velho: O Best-seller de uma Geração. *In*: REIMÃO, Sandra; CRENI, Gisela. (Orgs.). **Caio Graco Prado e a Editora Brasiliense**. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2020.

FREITAS, Eduardo da Silva de. Sistema Intelectual, Literatura e Crítica Literária Brasileiras na Obra de Luiz Costa Lima. **Fato & Versões** - Revista de História, Coxim, v. 10, n. 19, Dossiê Luiz Costa Lima, 2018.

FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Orgs.). **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

FONSECA, José Paulo Moreira da. Canções de Cecília Meireles. *In*: MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

FONSECA, Rubem. Corações solitários. *In*: FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GONÇALVES, Marcos Augusto. O que ela diria do mundo? **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 13 de dez. 1997.

GULLAR, Ferreira. Existe a crítica científica? **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 178, 2 abr. 1976. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/123307/per123307_1976_00178.pdf. Acesso em: 7 out. 2024.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Antologia de poesia brasileira hoje. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 42/43, Jul.-Dez. 1975.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **26 poetas hoje**: antologia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**. Nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Edusp, 2001.

LIMA, Luiz Costa. Quem tem medo da teoria? **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 159, 1975.

LIMA, Luiz Costa. Jornalismo cultural e imprensa nanica. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 229, 25 mar. 1977.

LIMA, Luiz Costa. **Frestas**. A teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

LITERATURA brasileira hoje. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 42/43, jul.-dez. 1975.

LOPES, Rodrigo Garcia. “Uma experiência de linguagem”: Whitman e a primeira edição de Folhas de Relva (1855). In: WHITMAN, Walt. **Folhas da relva**. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes. Edição bilingue. São Paulo: Iluminuras, 2006 [1855].

LÖWY, Michael. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 25/26, p. 20-28, 19 jun. 2011.

MACHADO, José Antonio Pinheiro. **Opinião x censura**. Momentos da luta de um jornal pela liberdade. Porto Alegre: L&PM, 1978.

MARQUARDT, Eduard. Crítica e mercado. Tendências e cultura na década de 70. **NELIC**, Florianópolis, v. 4, n. 5, 1 jan. 2001.

MARTINS, Luiz Renato. Ave Murilo, os trabalhadores te saúdam. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 224, 18 fev. 1977.

MEIRELLES, Cecília. Prefácio. In: RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: Globo, 2013.

NABIL, Araújo. O sequestro da crítica na teoria literária (à) brasileira. In: NABIL, Araújo (Org.). **A crítica literária e a função da teoria**. Belo Horizonte: FALE; UFMG, 2016.

NOGUEIRA, Marcos Aurélio. Os perigos da antologia. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 169, 30 jan. 1976.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O castelo da pureza**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREIRA, Carlos A. Messeder. **Retrato de época**. Poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PEREIRA, Carlos Messeder; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas ideológicas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

PERI, Marcos. Sete autores contra o beletismo e as panelinhas literárias. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 179, 9 abr. 1976.

POESIA hoje. **José**, Rio de Janeiro, n. 2, 31 ago. 1976.

QUEIROZ, Maria José. Henriqueta Lisboa: do real ao inefável. In: LISBOA, Henriqueta. **Prosa**. São Paulo: Peirópolis, 2020.

RAQUEL, Galvão Machado. **De corpo presente**: a crítica jornalística de Ana Cristina Cesar. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Federal de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2021.

RIDENTI, Marcelo. Todo artista tem de ir aonde o povo está: refluxo e continuidade das utopias revolucionárias. In: RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Crítica literária**: em busca do tempo perdido? Chapecó: Argos, 2011.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

ROSCHER, Renato. História. Folhetim. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, s.d. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim_index.htm. Acesso em: 21 abr. 2025.

SERVIÇO NACIONAL DE INTELIGÊNCIA (SNI). **Informação n. 0418/19/AC/79**. Documento confidencial. SNI-AC: Brasília, 28 ago. 1979.

SILVA, Andréa Catrópa da. Voz (ou vozes) do ensaísmo crítico de Ana Cristina César. **Revista Memento**, Três Corações, v. 2, n. 2, ago./dez. 2011.

SISCAR, Marcos. João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação. **Texto Poético**, Goiânia, v. 14, n. 25, p. 610-616, 30 jul. 2018.

SOUZA, Gustavo Ramos de. Princípios para o estudo das materialidades da poesia marginal. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, v. 65, 2022.

SOUZA, Roberto Acízelo de. O estudo do passado hoje na área de Literatura Brasileira. In: Bastos, Alcmeno *et al.* **Estudos de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

STYCER, Mauricio. Onde estão os marginais de ontem? **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, edição 244, 8 dez. 1985.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios. A formação da crítica brasileira moderna. In: SÜSSEKIND, Flora. **Papeis colados**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. **Até a segunda ordem não me risque nada**. 3. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

TELLES, Renata Praça de Souza. Percurso de herdeiro: Almanaque - cadernos de literatura e ensaio. **NELIC**, Florianópolis, v. 4, n. 5, 1 jan. 2001.

TRÊS da poesia. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, edição 137, 23 ago. 1979.

VERÓN, Eliseo. Ciência e ideologia: para uma pragmática das ciências sociais. In: VERÓN, Eliseo. **Ideologia, estrutura, comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.

WHITMAN, Walt. **Folhas da relva**. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes. Edição bilingue. São Paulo: Iluminuras, 2006 [1855].

WYLER, Vivian. Marginais? Nem tanto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1979, edição 34, 12 maio 1979.

ANEXO 1 - Ana Cristina Cesar ao lado de Jorge Wanderley em parte do debate transcrito na revista José

Sebastião — É. A gente nota logo que não existe uma proposta estética comum mas sim uma proposta existencial comum.

Eudoro — Exatamente.

Heloísa — Agora nesses novos vai também uma anarquia, um escárnio, um deboche. . . Um deboche ao propriamente literário.

Luiz — O que é um negócio já razoavelmente antigo.

Geraldo — Sempre que a gente tem falado sobre isso, a chamada poesia marginal, as pessoas se preocupam muito em estabelecer as semelhanças, como uma série de procedimentos comuns a outros movimentos que se fizeram ao longo dos séculos. Quando, para observar a sua modernidade o importante é perceber as suas diferenças e não as suas semelhanças. Ao contrário do que tem sido feito, procurar o que não é poema-piada, por exemplo.



Ana Cristina Cesar e Jorge Wanderley

Luiz — Considerando que essa rebelião da literatura contra a própria literatura não é nova, qual seria a nota de divergência entre a proposta da Antologia e essa tradição de rebelião?

Sebastião — Eu estabeleceria uma diferença. Heloísa, na introdução, fala de uma retomada de 22. **ACHO QUE ESSA RETOMADA É RELATIVA, POIS ME PARECE QUE A DISTINÇÃO É QUE A POESIA DE OSWALD, DE DRUMMOND E DE UM CERTO BANDEIRA DE "LIBERTINAGEM" É UMA POESIA VOLTADA PARA O COLOQUIAL MAS COM UM SENTIDO DE OBJETIVIDADE MUITO FORTE ENQUANTO QUE NESTA, A DO GRUPO DE VOCÊS É A TÔNICA DA SUBJETIVIDADE QUE É FORTE.**

Heloísa — É verdade. Nos mais novos isso fica flagrante, é ao mesmo tempo seu charme e seu risco. O que não deixa de ter que haver com uma certa atrofia da reflexão, confinamento de sua atuação no mundo, gírias e expressões muito fechadas e assuntos reduzidos o que ainda é um traço dessa geração que frequentou a Universidade depois de 68. Às vezes se percebe uma relação com o mundo quase autista, ou uma poesia que se satisfaz em apenas exorcisar seus próprios fantasmas. Não são introspectivos de gabinete, mas são extremamente voltados para uma realidade por demais imediata e subjetiva. O que hipertrofia seu aspecto vitalista e gera uma linguagem que resulta em material em bruto, cheia de vulgarismos. Nos mais "velhos", já, pelo contrário, se pode notar um procedimento literário carregado de ironia crítica, de um distanciamento assumido

e construído. Veja bem que mais velhos não tem nada a ver com a idade dos poetas.

Mas mesmo correndo o risco da subjetividade muito forte, os mais novos, são, por outro lado, mais ativistas, senão mais anarquistas. . .

Jorge — Com um tom confessional, intimista, desabrido. . .

Heloísa — Mas quando eu falava de 22, falava da retomada da oralidade, de uma sugestão modernista que ainda é romântica.

Jorge — É IMPORTANTE USAR AÍ A PALAVRA "ROMÂNTICA", POIS ROMANTISMO É TRAÇO COMUM ÀS DUAS COISAS. HÁ FORTES TRAÇOS ROMÂNTICOS NA MODERNIDADE DE 22, COMO HÁ NESTAS MANIFESTAÇÕES DE AGORA.

Heloísa — É por aí que eu estava pensando.

Sebastião — Heloísa, você fala também de uma linguagem classicizante e das experimentações de vanguarda. Quanto a estas, sabemos a que você se refere: grupos de poesia concreta, praxis, processos, etc. Agora a que você se refere com a "linguagem classicizante"?

Heloísa — Cabral e Drummond.

Sebastião — Me parece que nessa antologia o grande assassinado é Cabral. Porque nele se nota perfeitamente — o que é intencional da parte dele — uma proposta racionalizante da poesia. Ele começou ainda sob a influência do surrealismo, seguindo-se uma proposta construtivista. Ao retornar mais poeta e mais engajado com a realidade ele procurou uma solução também classicista que foi achar nos poetas antigos espanhóis, numa forma que seria o mais semelhante ao que se fazia na poesia popular no Nordeste, onde estava a realidade que ele queria flagrar.

Luiz — A designação de classicismo me parece tão vaga, que na verdade não entendo o que significa.

Eudoro — É por oposição a romântico.

Luiz — Acho essas dicotomias todas extremamente perigosas porque em vez de caracterizar, elas criam, voltando ao que Geraldi dizia, uma família tão ampla de semelhanças que você fica sem saber quais as diferenças.

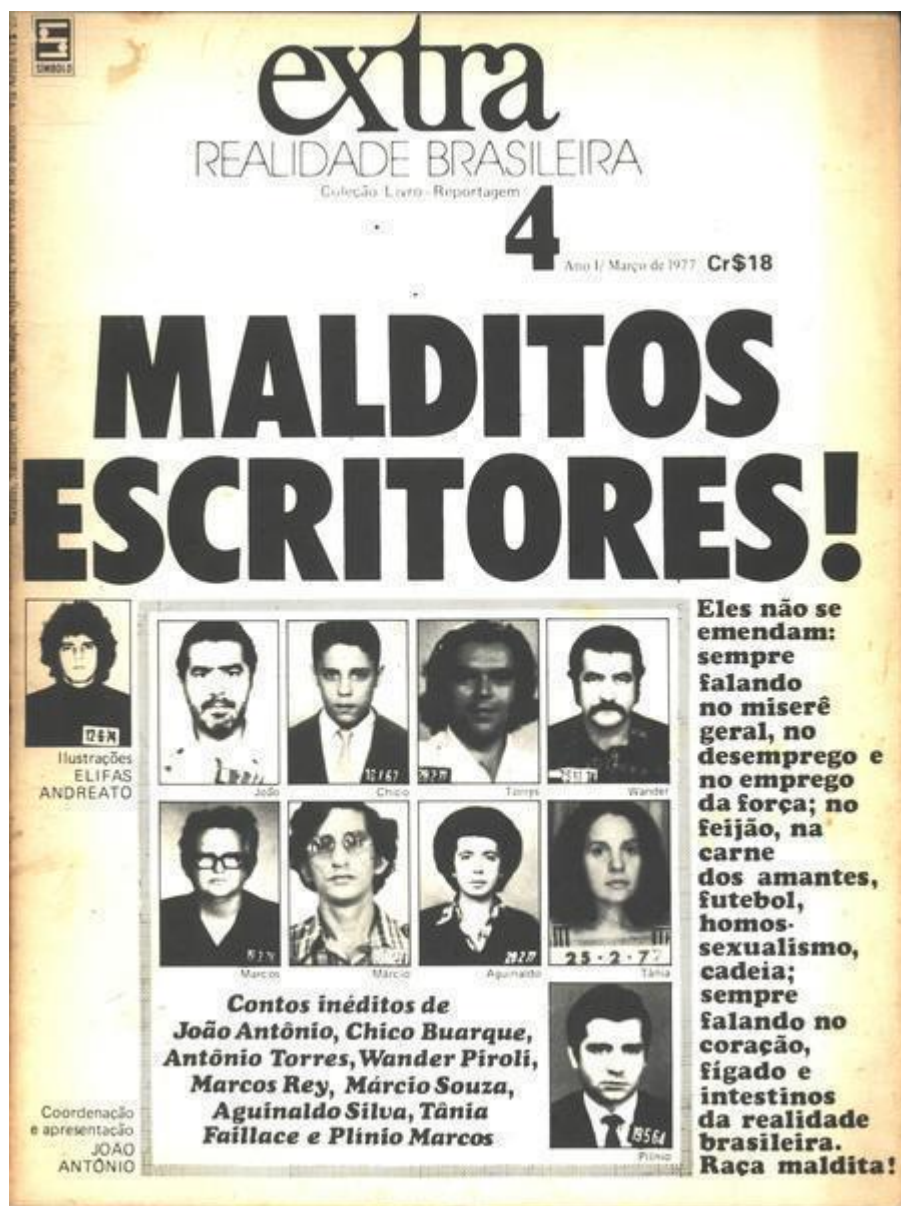
Sebastião — É evidente que temos de estabelecer graus. João Cabral procurou ver uma realidade, a do Nordeste, vamos dizer suja, pobre e procurou dar um retrato pelo despojamento da linguagem.

Jorge — Bosi chama a isso de "maneirismo do descarnado". .

Sebastião — Mas ele apresenta um retrato distanciado, enquanto que a poesia coloquial, tanto a de 22 quanto a de hoje, dá um retrato, mostra um poeta mais participante da realidade do que olhando para ela com um certo distanciamento.

Jorge — Há um problema que eu gostaria de colocar aqui e que é essa situação de Cabral numa posição antinômica à da Antologia. Acho que isso de certo modo favorece um equívoco que está havendo em relação à Antologia: é o de que ela representasse a poesia jovem no Brasil in totum. É

ANEXO 2 - Capa de Malditos Escritores



ANEXO 4 – Anotação no canto superior direito da página 35, do livro *Relatório Hite*.
Exemplar disponível no acervo pessoal de Ana Cristina Cesar/IMS/RJ

