ANA CRISTINA CESAR:

HABILITAÇÃO PARA O TERRITÓRIO DA IRONIA

André Luís de Araújo
Professor Doutor, UNICAP,
E-mail: aluisaraujosj@gmail.com

Resumo

A produção artesanal dos primeiros livros de poesia de Ana Cristina Cesar foi o passo inicial para a criação de seu primeiro círculo de leitores. Portadora de um estilo próprio, um corpo a corpo direto com o público, a autora apresenta, desde cedo, um compromisso com a cultura e com a teoria literária. É assim que *Ana C.* adentra o terreno da ironia e de suas contradições: ela desconfia da sinceridade da pena do escritor e do cristalino das superfícies da linguagem. Mesmo sua correspondência, lida nessa tensão, funciona como *verdade* nos interstícios da realidade. Seus textos exigem uma cumplicidade especial, reproduzem um labirinto, ramificam-se, levam-nos aos mais variados lugares, propõem conexões, paisagens de fuga, não o território íntimo de quem os escreveu. Sua literatura é produção e não representação de verdades.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar, corpo, cultura, teoria literária, documento.

Introdução

Ícone da poesia brasileira da chamada *geração mimeógrafo*²³, Ana Cristina Cesar (*Ana C.*) dizia que calçava luvas para escrever, dando a impressão de não querer envolvimento com a própria escrita. Seu acervo, que está sob a guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, contém correspondências, originais de poesia, artigos de periódicos, documentos pessoais, fotografias, livros, cartas, postais e dois documentários. A autora surge neles como uma presença que, aos poucos, vai transformando-se em urgência aflitiva, pela rapidez com que passou por nós, impondo sua pessoa, sua literatura, seu gesto final. Poeta, tradutora, teórica, quantas denominações para alguém que parece ter vivido só para deixar marcas indeléveis, rastros, traços, tatuando-se no imaginário de quem cruzasse o seu caminho.

Ana Cristina viveu intensamente, encontrando-se com um sem-número de pessoas que lidavam com a cultura, no Rio de Janeiro, desde que despontou nesse cenário, em 1975, até o seu final trágico em 1983. Destacando-se por mérito próprio, sua obra é rica em informações, que possibilitam não só conhecer a escritora Ana

²³ Nos anos da ditadura militar, surge, no Brasil, uma geração de poetas que tinha como marco a produção de suas obras de forma independente, a baixo custo e comercializadas em circuitos alternativos.

Cristina Cesar, como também uma época da história e da literatura brasileiras: a geração mimeógrafo, a poesia marginal, o teatro mambembe, a ditadura e outras manifestações ocorridas a partir da década de 60 podem ser resgatados por meio da consulta aos documentos.

É daí que ela desponta, envolvendo-se como colaboradora num fórum de debates e análises da imprensa cultural do país, em nome de uma maior autonomia para a linguagem. Consciente que estava do não-dito, da lacuna, do intervalo rico e sombrio existente entre as coisas e as pessoas, nos depoimentos encontrados sobre ela, Ana Cristina vai sendo lembrada, com muito carinho, por professores e amigos, como aquela que apostava numa linguagem depurada, como aquela que viveu intensamente, porque não se fechava nos limites do estereótipo da identidade feminina, a que não era fácil de engolir: incisiva, cruel, vanguardista, obcecada pelo conhecimento, inteligente, curiosa e atormentada.

1. A crítica da cultura

Ana Cristina aposta num projeto literário mais independente. Sua poesia e seu percurso teórico sinalizam a passagem de nossa produção literária rumo à contemporaneidade, com todos os enfrentamentos necessários à individuação para o contato com o universo cultural diversificado e relativizado (VASCONCELOS, 2000, p. 238). Isso porque a autora transita numa escrita singular que oscila da transgressão literária à argumentação filosófica. Ironicamente, propõe uma análise arguta dos mais variados veículos de difusão da cultura, largamente explorados hoje em dia, dada a infinidade de recursos de que dispomos, mas ainda incipientes naquele momento.

1.1 O filme-documento

Começando por *Literatura não é documento*²⁴, um dos livros que compõe a publicação póstuma *Crítica e Tradução* (1999), Ana Cristina, amante do cinema, discorre sobre o que denominou *cinema pedagógico*, em voga no Estado Novo. Apesar de parecer uma discussão datada, circunscrita a esse período, nota-se o faro da crítica ao atacar a linguagem dos documentários, vistos como redução mais atraente e movimentada do que se vê nos ensaios, livros didáticos e nos verbetes enciclopédicos. Segundo a autora, encobre-se neles um caráter moralizador e formativo dos fatos da

²⁴ Pesquisa sobre documentário e literatura realizada pela autora e publicada, em 1980, pelo MEC/Funarte.

vida nacional, na voz oficial de um narrador, que fala em nome de uma consciência patriótica e de uma *interpretação correta*, legitimada, muitas vezes, por artistas e intelectuais colaboradores. Mais ainda: o peso da palavra e a missão de quem produz ficam evidenciados, definindo uma relação de poder com o real (copiá-lo, documentá-lo) e com o espectador (instruí-lo, informá-lo, formá-lo, esclarecê-lo).

A produção de um documentário sobre um autor literário, naqueles moldes que analisava, estava atrelada à promoção de uma figura edificante e exemplar, por meio de padrões de linguagem desejados, num clamor de modernização e de renovação culturais, entremeados pela exaltação cívica, como forma de construção narrativa do que se quer contar. A relação com a imagem deixa, assim, o filme-documento menos óbvio ou mais ambíguo, isto é: se por um lado, a imagem se mantém fiel à fórmula didática do documentário, por outro, revela a intervenção específica de seu diretor-promotor. A imagem quer ter o mesmo movimento preservador, mas as cenas já não documentam nem comprovam uma biografia, apenas sugerem-na, metonimicamente, rompendo o estrito aparato do filme-conferência.

Na esteira de Jorge Luis Borges, Ana Cristina afirma: “Do ponto de vista de uma eficácia cinematográfica, de que adiantaria um mapa que fosse, na tela, apenas a repetição fotográfica de um mapa?” (CESAR, 1999, p. 30). Faz-nos perceber, com isso, que uma aula de literatura e, para além dela qualquer outra situação documentada, continua no texto da narração, mas a imagem já se desprende e se situa além. Por isso, as tomadas de cena, pretensamente locais e verdadeiras, deixam um documento sempre mais artificioso, encenado, sem conseguir afirmar-se como verdade documental transparente que a tela transmitiria, neutra.

1.2 Cultura e controle

Como neutralidade é algo difícil de se conseguir em um discurso, a autora começa por mostrar como a cultura se torna estratégia de controle para o Estado. Afinal, sendo a parte mais tranquila e menos reivindicante, em face de uma agitação vivida em qualquer época e das demandas da população, a cultura se traduz como forma de organização e intervenção na vida nacional. O aparato cultural é, então, abordado como potência integradora, acima de todas as divisões; força aglutinadora, que resiste a todo esfacelamento.

Dessa forma, Ana Cristina desmascarou o simples levantamento, seleção e arquivamento daquilo que constituía material filmico em épocas de ditadura militar e

que buscava captar e documentar a nossa nacionalidade em nome da defesa, preservação e *autenticidade* de uma cor local, uma vez que isso acaba por estabelecer a dialética da rivalidade, como bem pontuou, frente à imposição maciça de valores estrangeiros no país. Porém, insistia em que não se pode perder de vista o jogo mais pernicioso, já que não é tanto a caracterização nacional alegórica acobertando a questão central das condições sociais e dos conflitos o que importa, mas a produção de uma verdade nacional, ou seja, o documentário reproduzindo e apontando para uma determinada ideia de Nação.

Essa discussão se amplia haja vista que o registro que se faz nunca é inocente. É sempre construção, invenção, processo de leitura e, ao mesmo tempo, esvaziamento. E Ana Cristina estava preocupada com a desmobilização de um texto literário levado ao cinema, sua desmetaforização, já que a relação texto/imagem passa um nível de leitura imediata, legando à literatura o papel de mera repetidora do real – em suas palavras, a uma *estetização do real*. Salientava, assim, que, mesmo que estejamos diante do autor, num documentário, ainda que haja desejo de reconstituição de algum evento, nada se expõe sem que se crie uma condição de interpretação, posto que as referências nascem de um elenco considerável de informações e materiais que engendram uma leitura possível. Interessa, pois, o conceito de literatura que a utilização desses padrões veicula: matéria escolar, estetização do real, vida e obra em complementaridade, reflexo da cultura, integração aperfeiçoada por meio de um estilo ou, então, não se trata de literatura.

O documento fascina porque dá a sensação de que é a fonte do discurso verdadeiro, excluindo insensatos mediadores, fingimentos, ficções. Há que passar por este fascínio. A passagem padrão cola a presença do documento à imanência da verdade visível do mundo e à sua explicação sempre plausível. Passa pelo documento como prova. Já a passagem crítica mexe com o documento como personagem de uma trama talvez passional. (*Ibidem*, p. 58).

Como se vê, o documento não é fonte de verdade por excelência, ele se situa numa tensão, entre os desencaixes do vivido e a produção literária. Por isso, a necessidade de sair do fascínio, passar pela crítica e buscar o personagem que se encontra ali evocado. Pois um autor, mesmo quando fala de si, num documentário, vai distanciando-se subitamente do referente que é ele mesmo, e o texto já não ilustra a imagem, porque o literário não reflete o biográfico. Por conseguinte, a reelaboração cinematográfica de uma leitura de um autor também não o reflete, mas junta fragmentos

e introduz, inclusive, o arbitrário, construindo um personagem onde se queria que estivesse o autor.

Desse modo, a subjetivação assumida na abordagem documental evidencia a deturpação do real. E Ana Cristina privilegia essa análise, citando o exemplo de Gilberto Freyre²⁵, conforme cita, a partir da fundamental deturpação que todo documentário produz: “[...] a verdadeira verdade do documentário não é, como se pretende, o real objetivo, mas o real subjetivo, a subjetividade do diretor”. (Ibidem, p. 63).

Ironia à parte, o mesmo vai acontecer com ela própria, *auratizada* depois de sua morte, pelos documentários literários produzidos, tornando-se, também, personagem. Personagem de cada análise feita nas inúmeras dissertações, teses e documentos surgidos. Podendo-se destacar, ainda, o movimento que garantiu lugar à sua obra que, pouco antes de sua morte, chegava às grandes editoras do país. A palavra acedendo, em sua anterioridade, aberta às discussões do circuito cultural antes marginal, atua agora como horizonte para o alargamento do conceito de escrita teórica e de produção de pensamento e de livro no terreno da intervenção.

2. Um projeto literário

Aqui se instala a força da literatura. É o que a autora quer mostrar: o documental começa a se emancipar dessas injunções tornando-se mais forte, deixando falar a sua própria linguagem, desvinculando-se da obrigação de ter de dizer alguma coisa. É cinema e, como tal, trata de paradoxos, pode não informar, não biografar, não construir nada, nenhum monumento à cultura nacional; está livre para trabalhar a partir da negatividade, explorando o espaço da corporeidade da sombra. Pode jogar com a mentira do documento e a verdade da ficção, perturbar os mitos e transformar os textos, como a autora bem pontuou na conclusão de seu trabalho *Literatura não é documento*.

Ana C. apostava, assim, na intransitividade da linguagem, num projeto literário mais autônomo, livrando-se da obrigação de ter de dizer ou de ensinar algo. Insistia mais na transgressão, na criação, na citação e no depoimento. Interessava-lhe mais a encenação, o desvirtuamento da captação natural, o personagem-texto e o personagem-documento, a fim de se veicular uma relação com a literatura a partir de leituras, produtividade descompassada do real, possibilidade de desconstrução de entidades

²⁵ Gilberto Freyre teria reclamado, na época em que foi filmado por Joaquim Pedro, da não fidelidade do documentário produzido à sua realidade.

metafísicas, como: o Autor, a Cultura, a Nacionalidade. Seu intuito era mobilizar um resultado estético e sensorial antes de tudo.

A performatividade do contato desejado está, pois, instaurada, pronta para desarticular as familiaridades do pensamento, porque Ana Cristina está disposta a mergulhar, com Borges, nessa zona de sombra – como quando se refere ao Aleph (BORGES, 2007), mote para a análise que faz do artigo *Notas sobre a decomposição n'Os Lusíadas*, do professor Antônio Saraiva²⁶. Ela entra, então, num quarto escuro, no fundo de um porão urbano, para conhecer a réplica sem centro da máquina do mundo, onde um dos pontos contém todos os outros e, ironicamente, contém a si mesmo. Ela acede ao ponto estratégico a partir do qual é possível se chegar a um repertório infinito de mundos, o império das letras, uma maneira de ler, a Biblioteca. Quer empreender essa viagem, explorar seus paradoxos, sabedora de que basta o conhecimento de um fato para que se perceba, imediatamente, uma série de contradições antes impensadas. Corajosa, a despeito da escuridão que ganha corpo e se alastra e consciente de que se não somos capazes de ver nada, nossa incapacidade não invalida o testemunho dos outros; aproveita para retratar essa precariedade, tal como o autor argentino o faz, deixando clara a simultaneidade dos fatos, onde tendemos a ver tudo pela ótica da sucessão.

E marca bem esse descompasso, pois propõe que enxerguemos para além do diletantismo acadêmico, que insiste em ler a teoria preliminarmente, reforçando os recalques da linguagem e reproduzindo discursos amplamente digeridos e propagados por quem escreve e critica a literatura. Convida-nos, ainda, a olhar para outros planos, para o lugar onde as tensões costumam ser omitidas, os mistérios ausentes, o silêncio recuado, dado que, muitas vezes, isso fica relegado à outra instância. Deseja, sim, conhecer a *máquina do mundo* para forjá-la e discorda dos que pregam linguagens subliminares, quando o que falta mesmo é coragem para desbravar o conhecimento e estabelecer conexões.

Desse modo, reverberando contra o artigo de Saraiva, insiste em que mais que aproximar “histórico” e “mítico” das categorias de “verdadeiro” e “falso”, no ensaio produzido a partir da epopeia de Camões, é preciso ver que mesmo a mitologia não se limita a um mundo próprio do estilo, mas demonstra como ela interfere culturalmente naquilo que é percebido como verdadeiro e falso. A linguagem do real encontra-se

²⁶ Publicado em 1973 e posteriormente reunido em *Crítica e Tradução* (1999, p. 141-145).

lentamente corroída a partir de dentro e está prestes a ruir. Com isso, refuta a imposição de determinada visão sobre termos e pontos de análise em detrimento do aluno e da própria literatura. O que, no artigo seguinte, *Os professores contra a parede* (1975), fica ainda mais patente, porque prima por ver deslocado o eixo do debate, colocando-o nos mecanismos de poder e repressão, amplamente disseminados no interior mesmo das instituições.

Nota-se, inclusive, ironicamente, como a autora advoga em causa própria, sentenciando que as críticas apresentadas não podem ser desprezadas pelo seu caráter de caos estrutural ou emocional, porque se assim o são, mostram uma faceta ainda mais perversa: a de um sintoma de distorções manifestadas e reproduzidas dentro do próprio sistema acadêmico, do qual também é vítima.

É preciso acabar com a ideia de que os debates e as produções de conhecimento se desenvolvem no céu puro da verdade ou da ciência. Toda produção e toda transmissão de conhecimento estão vinculadas a uma posição ideológica e à posição de produtor dentro da instituição. Não se trata de rejeitar a possibilidade de produção teórica, ou um determinado tipo de produção teórica, mas de *politizar as “teorias”* [grifo da autora], indicando os seus usos repressivos e recusando uma discussão puramente epistemológica. (*Ibidem*, p. 147).

Ana Cristina reconhece e dialoga até mesmo com o fator meramente apreciativo da literatura, rejeitando a pretensão de banir da crítica literária o elemento do gosto e da ideologia. Destaca que essa presença não é incompatível com o rigor do trabalho crítico, tampouco vê no rigor uma formalização ou o ciframento da linguagem. Nega, uma vez mais, o mito da neutralidade ideológica do intelectual e de suas produções. E vai fundo na questão, evidenciando uma politização que ainda acontece no âmbito das universidades. No momento em que se aponta o uso exclusivo de determinada abordagem porque se diz mais científica ou mais verdadeira que outras, que são marginalizadas, não por serem menos fecundas, mas por não se inserirem num esquema de prestígio dentro das instituições. Manifesta-se veladamente a preferência pela utilização de determinada teoria e seus respectivos teóricos, de forma repressiva. Mostra, com isso, na relação professor-aluno, uma forma sutil de dominação intelectual, já que este se vê obrigado a lançar mão das ferramentas, modelos e aplicações “autorizadas” ao texto literário com o qual lida. Sem contar que deve ter, ainda, o *corpus* de sua pesquisa bastante bem delimitado, referendado, deferido por quem o orienta e acompanha.

Além disso, considerando-se o processo educacional, o aprendizado de teoria literária pressupõe, como ressalta a autora, e hoje ainda mais, uma competência linguística e cultural a alunos cada vez mais despreparados, o que limita suas escolhas, bem como o acesso e a seleção de informação. Nesse debate, Ana C. marca a perversidade do processo de sujeição intelectual, que se encontra camuflado institucionalmente em nome da *verdade* do conhecimento científico – o que implica um olhar mais atencioso e politizado em relação à produção crítica e à transmissão pedagógica.

Conclusão

Ana Cristina Cesar, professora, tradutora, crítica literária e poeta esbarrou muitas vezes no institucional querendo subvertê-lo, porque não quis reproduzir o que estava em pauta. Angustiava-lhe ver a diluição do discurso como se a própria realidade estivesse desmaterializando-se também. Deixava, assim, evidente a falta de reflexão, por parte dos produtores de cultura, e a ausência de uma proposta norteadora de projetos que orientassem o que estava espocando na marginalidade. Destacava, ainda, a flagrante impossibilidade de diálogo nos textos reunidos em antologias publicadas à época, que a incomodavam pela falta de propósito e pelo juízo valorativo expresso na arbitrariedade das escolhas. Viam-se prestigiados os que já tinham prestígio, certeza de lucro para o mercado editorial. Notava a repetição dos mesmos esquemas maniqueístas, mitificadores, desligados da realidade, de espírito crítico embotado. Não havia quem escrevesse a diferença.²⁷

Consequentemente, a autora amplia-nos essa questão e faz a crítica da indução de demandas, que transforma a arte em tendência de mercado, substituindo, na atualidade, os artistas pelos curadores de exposição. Tal fato não deixa de manifestar uma forma de *antologizar* o objeto artístico como algo entre o aceito e o rejeitado, segundo padrões de gosto ou de interpretação. Editores, curadores e publicitários se encarregam de nos convencer do que hoje é arte, o que se deve consumir. Ana Cristina mostra-nos que desejava a arte desviante dessa conformidade absoluta, sentida já nos anos 70 por ela, e ainda mais opressiva com o passar do tempo, porque ansiava por criar

²⁷ O pensamento de Ana Cristina sobre a literatura insere-se num contexto filosófico bastante contemporâneo, a partir do que se pode ver em sua biblioteca particular – mantida em seu acervo pessoal no IMS. Há livros anotados por ela, que atualmente poderíamos associar, depois de Nietzsche, a filósofos franceses como Foucault, Blanchot, Deleuze (ainda em parceria com Guattari), Derrida, a chamada filosofia da diferença.

ofertas inesperadas, dada sua consciência e a força de intervenção possível que enxergava no objeto literário para a crítica da cultura.

De fato, o espaço para ampliar a discussão da literatura emergente é sempre tarefa difícil e perigosa. A nova musa²⁸ ainda não conseguia mostrar seu rosto, assumir sua linguagem, e evitava mesmo os perigos de uma nova definição, sob pena de ver reduzido seu alcance. Definitivamente, não seria pelo ineditismo que essa poética impressionaria, mas por se mostrar viva no contexto político, à margem, circulando fora dos grandes circuitos.

Referências

- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2007.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad.: Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.
- _____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. Poesia e tempo: fragmentos de crítica cultural. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Org.). *Literatura e Estudos Culturais*. Faculdade de Letras, UFMG, 2000.

²⁸ Ref. ao artigo *Nove bocas da nova musa* publicado por Ana C. no *Opinião*, de 25 de junho de 1976, aludindo à poesia daquela geração de novos autores.