

VOZ (OU VOZES) DO ENSAÍSMO CRÍTICO DE ANA CRISTINA CESAR

Andréa Catrópa da SILVA¹

Resumo: A produção poética de Ana Cristina Cesar tem recebido interesse cada vez mais destacado por parte de leitores e de pesquisadores no Brasil. Nosso artigo se propõe a analisar alguns aspectos de outra faceta de sua lavra – o ensaísmo crítico. Este, além de ser permeado por aspectos que também estão presentes em sua criação literária e por questões de época, também trazem uma proposta bastante peculiar de militância crítica e de apreensão de obras diversas, tanto no campo da prosa quanto da poesia.

Palavras-chave: Produção cultural dos anos 70, Crítica literária, Literatura brasileira.

Em resenha sobre uma edição de 1977 das *Cartas de Álvares de Azevedo*, Ana Cristina Cesar ironiza a concepção de seu organizador de que essa reunião epistolar ajude a corrigir certos equívocos a respeito do poeta Romântico e que auxilie o leitor a conhecer melhor o autor que ele foi:

As cartas viriam corrigir a falsa imagem que os poemas veiculam. A correspondência é, assim, lida ingenuamente, como reflexo fiel do Autor, a ser contrastada com seus insinceros versos... A correspondência passa a funcionar como termômetro de verdade, que os versos encobrem. (CESAR, 1999, p.203)

São diversos os exemplos, aliás, encontrados no volume *Crítica e Tradução*, da reflexão empreendida pela poeta sobre a associação entre sujeito empírico e a noção de autoria que se constrói por meio da leitura de uma obra. E esse empenho em extrair da tensão entre tais categorias o combustível para sua poética pode ser apontado como aquele elemento particularizador de seu trabalho em relação a outros “poetas marginais” que, ao contrário do jogo entre ocultação/desvelamento tão caro à Ana C. (e, aqui, o pseudônimo é também um elemento lúdico prolongando esse jogo), procuravam justamente uma identificação – o mais direta possível – entre experiência e literatura.

Esse contraste, talvez, fique mais explícito quando nos detemos na admiração que Ana Cristina Cesar (1999a, p. 251) nutria por um poeta do passado: “Whalt Whitman tem o poder de transtornar de paixão poetas e leitores. É como se ler Whitman significasse tornar-se

¹ Doutorado em Teoria Literária na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – São Paulo – Brasil andreatropa@gmail.com

amante de Whitman.”. Essa afirmação inicial poderia parecer um ponto de contato muito claro e próximo entre a sua concepção literária e aquela almejada por grande parte dos “marginais”, como se uma poética ideal permitisse prescindir da mediação incontornável da página impressa e promover um encontro direto - “ler *Leaves of grass* é beijar e ser beijado pelo próprio Whitman” (CESAR, 1999a, p.252) – entre poeta e leitor. No entanto, nessa mesma resenha surge uma distinção entre o efeito provocado pela leitura dos versos do norte-americano e sua recusa ao biografismo, o que a leva a afirmar:

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. No final-despedida e chave de *Leaves of grass*, ele chega a dizer que aquele não é um livro: “Sou eu que tu abraças e que te abraça”, e mergulha com delícia nos braços de quem o lê – ou seja, de quem o *toca*. (CESAR, 1999a, p.251)

A diferença entre apagar a distância entre arte e vida e transformar a vida em arte pode parecer sutil, difusa, mas Ana Cristina Cesar ressalta que, apenas por meio da leitura das palavras que duram no tempo – impressão após impressão – se constrói a figura mítica daquele poeta, que “dentro do livro e *como* livro” conecta-se com cada leitor. Assim, para o escritor enquanto tal, a experiência (por certo, em grande parte sensória e emotiva) que conta é aquela que se desenrola e se fixa no ato mesmo da escrita.

Mas, se a mediação literária é algo que não parece um obstáculo, precisamos nos lembrar de que ressaltar desmedidamente o elemento de construção poética na obra de Ana C. pode fazer a balança pender para um lado que ela parecia evitar. O poeta como sumo artífice ou como aquele que trabalha de maneira cerebral para a perfeição de seus versos era um conceito que rejeitava, buscando estabelecer uma cumplicidade com o leitor a partir de toda a entrega e dedicação com que um escritor investe suas palavras.

Para compreendermos melhor essa ideia de um investimento pessoal que não irá resultar em uma tentativa de abolir totalmente a distância entre a persona poética e seu leitor, precisamos retomar a questão dos gêneros híbridos que Ana Cristina Cesar manipula. Em um depoimento dado em 1983 (editado por Beatriz Rezende, que ministrava o curso no qual a poeta foi convidada a falar), logo após as apresentações, ela aborda o fato de ter sua escrita identificada tanto ao diário quanto à correspondência. Resumidamente, pode-se dizer que ela relaciona esses gêneros com três questões: 1) o fato de que ambos estão ligados à vivência

pessoal de maior parte das pessoas; 2) a percepção de que as mulheres tradicionalmente praticam a escrita dentro de uma esfera particular, íntima e 3) tanto a carta quanto o diário (este, de maneira mais indireta) miram um interlocutor ou confidente.

E, afirmando o interesse por essa figura do interlocutor, o desejo de mobilizar quem a lê, identifica esse movimento como “traço duma literatura feminina – e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher. (...) Acho que a gente pode ter Guimarães Rosa, de repente, e ter uma escrita feminina. Uma escrita obcecada.” (CESAR, 1999a, p.258) Nessa passagem, há dois elementos que recebem atenção da autora reiteradamente, sobretudo na seção “Escritos no Rio”, de *Crítica e Tradução*: a prática literária como uma forma de *desejo do outro* e a tentativa de refletir sobre a existência de um traço estilístico feminino, mesclando isso, por vezes, com uma análise da atuação da mulher na literatura.

É perceptível, aliás, uma inquietação em suas resenhas e ensaios, um ímpeto de intervenção que transcendia a participação via criação artística e avançava pela discussão do campo literário. Esse desejo vem permeado de um ativismo “feminino”, mais do que feminista, no sentido de que se revela, no mais das vezes, de forma sutil. No volume analisado, há apenas três textos que se dedicam integralmente ao assunto: “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”; “Riocorrente, depois de Eva e Adão...” e “Excesso inquietante”, ainda que, como interlocutoras de suas correspondências, Ana Cristina Cesar tenha privilegiado colegas do sexo feminino, e também tenha se dedicado a traduzir e estudar a obra de escritoras.

Então virei pesquisadora do assunto mulher, catando bibliografia, achei uma livraria só disso, e pelo menos meia dúzia de livros inteligentes (todos batendo em literatura). Estou lendo inglesas e americanas. (...) Queria dar um curso sobre esse assunto. Não tinha uma pesquisa à vista? Conta comigo. [Esta carta se dirige à Heloisa Buarque de Hollanda] Podia ter levantamento de *todas* as sras. que escreveram e escrevem no Brasil. Um dos livros que estou gostando mais chama *The female imagination* (uma americana; são quase todas americanas) e começa dizendo que “*despite the social change*” parece que tem uma “*special female self-awareness emerging through literature in every period*”. E se põe a examinar qual é. O “*despite the social change*” marca o pós-feminismo. Eu bati até em biologia. (CESAR, 1999b, p.74-75)

Nesse sentido, há um engajamento para aproveitar uma circunstância talvez inédita na história da literatura brasileira – a de que as mulheres não só estavam produzindo prosa e poesia, como também assumindo um papel decisivo na discussão (via crítica acadêmica e

jornalística, como também na definição do campo editorial) dos procedimentos literários de seu presente.

Essa inquietação – seja trabalhando como criadora, pesquisadora, tradutora ou ensaísta – sugere um descontentamento com as maneiras consolidadas de trânsito em campos distintos. No caso específico das monografias, dissertações, resenhas e ensaios, Ana Cristina Cesar parece propor uma forma mais irreverente de atuação acadêmica e mais aprofundada no jornalismo, uma práxis essencialmente questionadora, que se revela quando lemos cada um de seus textos. Traço este que se irradia pela ausência de acomodação no momento de optar por referências teóricas, que não apontam pela opção de uma única corrente crítica, mas pela curiosidade de leituras variadas e uma atitude avessa à de um *scholar* comportado, demonstrando – se acreditarmos em sua correspondência – uma dificuldade de se ater aos textos que lhe pareciam menos interessantes.

Mudou tudo desde a última carta. Tomei horror total ao curso de Sociologia da Literatura – era simplesmente idiota, todo mundo adorando ser marxista, e principalmente saquei que não ia nunca conseguir ler Lukács ou outros autores sérios. Em nome de que, pode me dizer? Senti aversão, fiquei 2 dias entre o cinismo e o tédio, até que encontrei uma solução brilhante: troquei o curso para “teoria e prática na tradução literária”. (CESAR, 1999b, p.36)

Estou descobrindo e amando o Benjamin. Devorei este fim de semana no sítio o *Essais sur Bertold Brecht*, que tem um ensaio fundamental, que me virou a cabeça – *l’auteur comme producteur*, conheces? É incrível que NUNCA (a não ser com a Heidrun) eu li Benjamin na PUC. Nem nenhum de Frankfurt (exceção outra vez para Heidrun – pro curso de vocês). [Esta carta se dirige à Cecília Londres] Sabe que até o último semestre na PUC (o 9º) eu nunca tinha lido Antonio Candido?! E tinha até preconceito contra. (Aliás, tinha lido, sim, *Vários escritos*, também no ciclo básico, estimulada pela torrente de informações de teoria; mas nunca nenhum prof. pediu leitura de A.C. – exceto a Clara). É uma distorção séria. Percebo que a minha formação é manquitola. E as meninas que saem pela vida sem perceber, tendo lido Lévis-Strauss antes de mais nada? De vez em quando fico abismada com essa velha situação, especialmente ao ler textos nunca mencionados na faculdade e que me parecem fundamentais. (*idem, ibidem*, p. 114)

Entre menções a numerosos autores e rotinas de estudo – além dos teóricos que estão nas citações -, encontramos nomes como os de Freud, Melanie Klein, irmãos Campos, Adorno e Deleuze. Essas referências surgem nas cartas enviadas a suas amigas entre 1976-80,

ao lado daquelas concernentes à teoria da tradução, a poetas e prosadores e, também, a diversos filmes e cineastas.

Annita Costa Malufe (2010) afirma que a problematização da noção de autoria – sobretudo por meio de pós-estruturalistas, como Foucault e Barthes – influenciou a obra de Ana C., ainda que, muitas vezes, sua poesia seja lida em chave confessional.

[...] A postura adotada por ela diante da questão da autoria e do estatuto do texto literário se aproxima muitas vezes de filósofos considerados pós-estruturalistas, como Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze. Conforme pode-se observar em sua biblioteca particular, Ana era de fato leitora de autores que partilham certo universo de pensamento comum, aquele em que vemos afastar-se uma concepção meramente representacional da arte. (MALUFE, 2010, p. 37)

A mesma autora sustenta, de acordo com as concepções pós-estruturalistas que se articularam em fins da década de 60, que o conceito de expressão acaba dando lugar à valorização do ato de inscrição. Isto reforça, a partir de uma noção particular de historicidade, a importância do aspecto físico e circunstancial: de presente em presente, de gesto em gesto, se constituirá a escrita que – lida retrospectivamente pela crítica– irá construir uma obra literária.

Além disso, seja na concepção de Foucault sobre a construção complexa da função autor em cada modalidade discursiva, seja na relação que Barthes estabelece entre a figura autoral e a valorização capitalista do indivíduo, encontramos em ambos os casos uma contestação de um modelo considerado autoritário, no qual seria possível identificar uma base teológica.

Nesse sentido, o primeiro vai considerar que – para se aproximar daquela função, a crítica irá utilizar procedimentos semelhantes “à exegese cristã quando esta queria provar o valor de um texto através da santidade do autor.” (FOUCAULT, 2002, p.51) Já o segundo propõe que:

[...] a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar-se a dizer a escritura), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóteses: a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 1988, p. 70)

Para esse teórico francês, o escritor pré-moderno (Autor) existiria antes do livro, para nutri-lo com uma escrita advinda de suas experiências pregressas, enquanto o escritor moderno (Escriptor) nasceria junto com a escritura, já que escrever não seria meramente um registro, mas um ato performativo, que não tem outro sentido além dele próprio.

No entanto, Heloísa Buarque de Hollanda (2003), ao fazer uma breve retrospectiva da crítica feminista em nível geral, observa que possivelmente “a luta pela significação” das teorias feministas as coloque em um campo de contestação diverso do pensamento pós-moderno, que apregoa a dificuldade ou impossibilidade de articulação dos campos social e político. Essa articulação seria necessária quando se busca certos liames que parecem desconexos ou certas relações que surgem naturalizadas entre gênero e natureza ou gênero e cultura, dificultando a adesão a certos postulados da desconstrução de alicerces do pensamento ocidental (como a ideia de autoritarismo patriarcal) antes que seja feita a ele uma crítica específica, a partir da perspectiva do que ele manteve tanto tempo afastado, à margem de si.

Para examinar a atuação específica dessa crítica em território nacional, Hollanda observa que – muitas vezes – esse enfoque feminista teve suas principais formas de atuação no seio dos setores progressistas da Igreja Católica, ou ainda nos partidos e associações de esquerda. Várias das importantes conquistas das militantes brasileiras teriam ocorrido, portanto, junto a campos tradicionais em sua vertente religiosa ou sua vinculação familiar (neste último exemplo, a autora cita a politização da figura materna no Movimento pela Anistia), privilegiando as questões da justiça e do bem-estar social mais do que aquelas relativas à sexualidade, ao aborto e ao divórcio.

Após o fim da Ditadura, os estudos que investigam as intersecções entre o gênero feminino e o literário teriam se institucionalizado rapidamente, ainda que Hollanda aponte uma resistência de três centros acadêmicos – USP, UNICAMP e UFRJ – para abraçar esse campo. Ainda assim, constata um número crescente de investigações na área, concentrando o foco de seu texto, a partir de então, no que chama de “*tendência arqueológica* – ou seja, o trabalho de recuperação de atores e dados históricos silenciados pela literatura canônica (...)”. (HOLLANDA, 2003, p. 18).

A partir daí, a pesquisadora irá destacar a importância de uma questão de fundo aos estudos feministas: o exame da interrelação entre os discursos englobando as histórias literárias nacionais e os discursos sociais patrilineares, que valorizam as ideias de influência e

de paternidade cultural. No caso brasileiro, durante o século XIX, forjou-se uma tradição que, mesmo assim, passou a ser compreendida como única, ancestral e linear, a despeito de seu caráter “inventado”. E, mesmo que a figura da mulher tenha sido enfatizada como fundamental para a ideologia “civilizadora” republicana, a autora afirma que, na produção literária feminina, fica patente um sentimento de exclusão e até de perda identitária no curso da modernização do país, manifestando-se por meio de um desconforto em relação aos sentimentos patrióticos e nacionalistas.

Essa questão parece se complicar, para Holanda (2003, p.24), com a influência vanguardista em nosso modernismo: “Desenvolve-se assim, a partir do projeto antropofágico, uma elaborada tecnologia cultural de trituração, processamento e deglutição da alteridade com particular atenção na eliminação, ainda que parcial, das diferenças.”. A absorção do que lhe é estranho, na tradição cultural nacional, causaria uma dificuldade peculiar ao feminismo, pela dissolução de limites claros e pelo mito da igualdade racial e sexual que, muitas vezes, circula quando o assunto é o preconceito em solo brasileiro.

Não é por acaso, portanto, que os estudos literários feministas no Brasil institucionalizaram-se “rápida” e “naturalmente”, que a maior parte dos estudos sobre a mulher apresente dificuldade em se reconhecer como feminista, que os modelos teóricos vindos de fora, articulados em função de uma noção contrastada de diferença e alteridade, estejam se revelando literalmente “ideias fora do lugar” e que, finalmente, a própria imprecisão que estes estudos vêm demonstrando seja um dos caminhos possíveis para o questionamento da estrutura das relações de poder no Brasil e para a formulação de uma estética e de uma política cultural democráticas em nossos países. (HOLLANDA, 2003, p.25)

Assim, seja pelo questionamento das relações entre autoria e biografia (e, mais especificamente, pelo estatuto do autor, em termos barthesianos), seja pela investigação entre feminino e literatura, Ana Cristina Cesar aproximou-se de assuntos candentes no momento em que estava escrevendo poesia e produzindo seus textos críticos, em muitos casos, antecipando um papel crescentemente relevante que viriam a ter na produção artística do país. Abraçar a tendência “arqueológica” examinada por Heloísa Buarque de Holanda, ou enfrentar a “morte” do Autor de que fala Barthes pressupõe, também, um abalo do “Crítico” – tanto pela desconfiança da linearidade da história literária conformada por um cânone predominantemente masculino, quanto pela afirmação da inviabilidade de se analisar um texto com base em sua origem.

Esse descontentamento com os modelos críticos vigentes atravessa os ensaios e resenhas que a poeta produziu, no que diz respeito à sua seleção temática e também à sua abordagem metodológica. Esta, no entanto, oscila entre a adoção (mais frequente) de uma postura bastante “próxima” do leitor e de seu objeto, evitando afetação de neutralidade ou de uma perspectiva estritamente científica, e alguns critérios bastante rígidos (menos comuns) no que concerne à qualidade literária de certas obras.

Em primeiro lugar, vamos nos deter na primeira atitude, que aponta para certa “irreverência” que dá o tom à parte da produção crítica de Ana Cristina Cesar. Um bom exemplo disso é o texto “Malditos marginais hereges” (CESAR, 1999a, p. 204-212), publicado originalmente no tabloide independente *Beijo*. A ironia, aí, se avizinha do sarcasmo, não deixando dúvidas quanto à desaprovação categórica em relação à coletânea de contos *Malditos escritores* que, segundo a autora, teria vendido 25.000 exemplares no primeiro semestre de 1977.

Suas ressalvas já partem da apresentação gráfica do livro, que constituiria uma “embalagem ideológica” de um produto que busca a aparência de ser alvo de perseguição (com fotos dos contistas consideradas por ela como aludindo àquelas anexadas às fichas policiais) e que transformaria o empenho em reproduzir uma realidade considerada incômoda em mero modismo literário. Em seguida, observa o contraste entre a “marginalidade” evocada pela capa e a mensagem comportada da epígrafe² de Castro Alves que está na folha de rosto:

O Maldito da capa era garrafal, berrante, em tipo escandaloso de jornal barato. Já a epígrafe romântica da coletânea aparece discretamente na folha de rosto, num itálico pequeno e bonitinho. Discretamente, a epígrafe inverte o título: são “eles” que nos chamam de malditos; na verdade, somos é benditos. Equações mágicas retornam para corrigir a maldição, agora com ajuda metafórica de poeta (não casualmente) romântico:

produtor: semente
produto: semente, gota,
É germe que faz a palma,
povo: terra, campo a fecundar, tábula rasa (CESAR, 1999a, p.206)

Sem cerimônias ou pretensão à objetividade, Ana Cristina Cesar tece sua argumentação recorrendo à incorporação do que seria fala do outro como sendo sua, e vice-

² “Ó bendito o que semeia / livros, livros à mancheia / e manda o povo pensar. / O livro caindo n’alma, / é germe que faz a palma / é chuva que faz o mar.”

versa. Como se assimilasse estilisticamente a diluição dos conflitos de classe que atribui às pretensões dos autores e editores da antologia criticada para usá-la, justamente, contra eles. (Seria essa uma liberdade que tomava por privilegiar a própria atuação como poeta ou, de fato, uma atitude que rejeita qualquer reverência – ou “justa medida” - acadêmica, mesmo prezando a própria reputação de pesquisadora?).

No que concerne aos contos propriamente ditos, apesar da diversidade de autores, a poeta acusa uma homogeneidade estilística e temática nos textos, demonstrando um esforço para apresentar ao leitor aspectos brutais ou violentos em seus mínimos detalhes, para “fazer chegar à elite a *verdadeira vida*, fígados e intestinos da realidade brasileira.” (CESAR, 1999a, p.208)

Essa reação crítica - que não pretende ocultar um alto grau de incômodo e de irritação fundando o próprio ato – logra em transformar um componente passional em recurso retórico: a ironia. E o aspecto ironizado - antes de ser uma ideia de representação “popular” ou da coletividade via literatura - parece ser o desfile de uma *galeria de oprimidos* que, circulando na ficção, distancia-se dos sujeitos empíricos pela mediação literária. Isto acarretaria em uma manutenção do *status quo*, contribuindo para que tanto esses “modelos” fossem idealizados quanto os autores ficassem em um âmbito distanciado de sua própria condição, evitando um questionamento que – para uma prática socialmente transformadora – seria incontornável: quem domina e quem é dominado?

É muita confusão. Ou antes: tentativa de diluir diferenças e contradições reais entre grupos e classes, expressando os conflitos sociais com dualidade: eles e nós. O inimigo explorador e nós, os explorados. Fica encoberta a distância (a relação) entre os escritores e 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 discursos (literatura, manifesto, ciência, etc.) de apoio verbal (=verbalmente fetichizado: basta falar para instaurar) ao “povo”. (CESAR, 1999a, p.207)

Assim, em um sentido mais amplo, nesse seu texto a ironia visa 1) uma compreensão estreita do que seria o papel do escritor (“denúncia da realidade”); 2) a sua forma de atuação (“porta-voz do povo”); 3) a sua via crítica (“esquecer-se da própria classe para representar os setores populares”) e 4) o seu instrumento (“uma literatura realista, descritiva”). Todos esses elementos mirando uma visão esquemática e diluidora das contradições inerentes ao trabalho intelectual e à tensão literária entre crítica social e consciência estética.

No entanto, a “irreverência” crítica de Ana Cristina Cesar não deve ser confundida com uma atitude de vale-tudo ou de falta de critérios, às vezes, bastante firmes, no exame de determinadas propostas literárias. Um exemplo disso é “Quatro posições para ler”, que apesar do título juntando-se jocosamente aos subtítulos (“De pé”; “Sentado”; “Brincando”; “De trás pra frente”) faz uma crítica contundentemente negativa do livro *Monsenhor*, de Antônio Carlos Villaça, encontrando ali (ironicamente, é claro) a aplicação de uma recomendação psicanalítica ao analisando de dizer tudo o que lhe viesse ao pensamento. “Só que Villaça se esqueceu de que não se encontrava no consultório do analista, mas *escrevendo*.” (CESAR, 1999a, p.158). E para sustentar seu argumento contra a obra, socorre-se da distinção marioandradina entre lirismo e arte que, somados, resultariam em poesia. Apesar de não explicitar a que texto de Mario de Andrade se refere, podemos inferir que seja ao “Prefácio Interessantíssimo”, de *Pauliceia Desvairada*, no qual o poeta propõe uma articulação entre momentos iniciais de uma ignição inspirada com uma posterior visada crítica, que limpe o poema de seus excessos e imprecisões.

No entanto, Ana Cristina Cesar novamente – assim como fez no texto “Malditos marginais hereges” – utiliza o discurso indireto livre, tornando bastante tendencioso às suas opiniões o resumo das palavras do modernista, que originalmente se mantêm ambíguas em relação ao verdadeiro peso que dão ao quanto de controle e ao quanto de liberdade é necessário para se fazer literatura. Mais do que didaticamente esclarecer o leitor sobre o projeto poético do poeta moderno, portanto, o recurso revela a recusa da ensaísta daquilo que considera ser um “amontoado gratuito de sugestões”. Não esqueçamos das palavras de Heloísa Buarque de Hollanda sobre o modernismo e a antropofagia, e a sua percepção de como o movimento, de alguma forma, foi hábil em deglutir o que lhe interessava e descartar os elementos culturais que não lhe serviam. Por esse viés, a “devoração” que Ana Cristina Cesar faz de Mario de Andrade – como mulher e como colega de geração de um fenômeno literário considerado desqualificado nos anos 70 – é, com perdão do trocadilho, deliciosa.

Mas, conscientes de que em quase todo esse trabalho utilizamos o expediente de tratar nossa autora pelo epíteto poeta para, apenas no último parágrafo, chamá-la de ensaísta, talvez seja o momento de trazer para nossa discussão a pergunta: de qual Ana Cristina Cesar falamos aqui? Em outras palavras, quando Maria Lúcia de Barros Camargo (2003, p. 60) cita um trecho do ensaio “Nove bocas da nova musa” e afirma em seguida, “de que e de quem Ana Cristina estará realmente falando senão de si mesma?”, podemos também nos perguntar de

quem fala Camargo? Nesse caso específico, já no início da seção “Ana faz o ensaio”, ela associa Ana Cristina Cesar à tradição dos poetas modernos que exercem o “tríplice ofício: poesia, tradução e crítica” (CAMARGO,2003, p.49).

Isso se explica porque a pesquisadora está interessada na obra integral da autora que, inegavelmente, tem como maior destaque no âmbito da relevância para a literatura brasileira a sua produção poética. Mas nós, que agora nos dedicamos a essas breves considerações sobre seu ensaísmo crítico, como devemos proceder? A labilidade das fronteiras entre sujeito e voz poética, a que nos referimos em nosso primeiro parágrafo, pode contaminar a percepção da produção crítica que nos deixou Ana Cristina Cesar?

Não por acaso, por certo, ocorre uma associação comum entre sujeito empírico e voz poética, e quando consideramos algumas especificidades da crítica e mesmo da narrativa em relação à lírica, podemos perceber como os dois primeiros são discursos mais “separados” da subjetividade, ainda que uma voz crítica se construa numa exigência de coerência talvez mais intensa do que em relação à poesia e à prosa de ficção, como se a descontinuidade de ênfase ou conceitos pudesse abalar a reputação de um crítico, caso ele não sinalizasse quais são seus motivos e qual é a trajetória de seu pensamento.

Essa especificidade da crítica, que reside na mediação entre a análise daquele que a elabora, o objeto analisado e o repertório teórico sustentando a argumentação tecida, ainda que não descarte um processo de criação e que, frequentemente, seja motivada inicialmente por paixões e intuições, pressupõe uma “despersonalização” à medida que é necessário explicitar e desfiar os sentidos propostos, como se esse trabalho, tantas vezes metódico, predispuesse o crítico a se distanciar do aspecto emotivo de seu trabalho.

Mas, se a poeta Ana Cristina Cesar recusa – e tensiona – a ideia corrente da associação entre lírica e eu empírico, não é de se esperar que a ensaísta vá defender uma dicotomia rígida entre sujeito criador e crítico³, pois a sua poesia contém, na própria concepção de literatura, uma fonte de reflexão para seu ensaísmo, o seu método.

³ Camargo (2003, p. 70) chama a atenção para o fato de que, no ensaio “Riocorrente, depois de Eva e Adão...”, Ana Cristina Cesar chega a criar uma personagem fictícia para tecer algumas considerações sobre literatura produzida por mulheres, Sylvia Riverrun (o “Riocorrente” do título), apresentada como “especialista em literatura de mulher, ex-militante feminista, ativa no movimento desde 1967, uma das fundadoras do ‘Marxist-Feminist Literature Collective’, colaboradora da revista inglesa *Spare Rib* (mais uma alusão ao título, que dá pistas sutis da brincadeira), plantonista eventual de Rape Crisis Center (...)” e por aí vai.

A sua atividade pode ser considerada, assim, metacrítica – experimentando formas de produzir ensaios e resenhas que buscassem temas relevantes para a sua geração e soluções formais diversas, numa recusa permanente da homogeneidade. E, conscientes dessa multiplicidade de facetas, vamos tomar a liberdade de buscar – em um exemplo de sua poesia, mais propriamente, em reflexões motivadas por ela – um aspecto que parece oportuno nesta discussão. Viviana Bosi (2003) observa que, no terceiro texto que compõe a série dos “poemas gatográficos”, a imagem do “espelho que desaba/ fere e contunde nossa cara” não pode ser lida como uma mera fragmentação (negativa) da imagem do sujeito, mas acena também para uma possibilidade de desnudamento de um reflexo enganadoramente uno e estável.

A dor do embate, quando o espelho narcisista e reflexivo se quebra, leva a uma pungente “forma informe”, arriscando-se o artista a caminhos que vão além dos limites da criação de objetos autônomos que trazem a sua “assinatura”. Se a escrita é anulada, também o corpo dissolve-se: não sobra nenhum objeto externo, ou imagem, só uma ferida e sua consciência, em silêncio – num “retorno em quedas” renovado no poema. (BOSI, 2003, p.448)

Ao lado desse embate poético, que potencializa os conflitos entre vida e representação, temos um embate crítico, que busca tensionar a ideia de argumentação avaliativa com a experiência de uma voz que se projeta a partir de determinado ângulo, marcado historicamente e eminentemente interessado em intervir no campo literário a partir da elaboração crítica que propõe. A assunção clara dessa postura que refuta o prestígio dos procedimentos consolidados na elaboração de ensaios e resenhas tem um papel ético, que não dispensa a afirmação de outros procedimentos, particularizados. A multiplicidade de papéis e atividades que o nome Ana Cristina Cesar pressupõe não permite que dotemos esse nome por trás do texto de uma “identidade estável”, da qual, talvez, seja justo supor que o corpo do sujeito empírico seja o reduto. Mas quando resta o nome de um autor, e quanto mais bem sucedido ele for em sua capacidade de interessar às futuras gerações, mais ele vai se descolando das intenções e projetos da pessoa que viveu e mais ele vai sendo construído e reconstruído pelas palavras que deixou. Estas vão sendo incorporadas e modificadas, ao longo do tempo, pelos leitores que cativa e pelas leituras que estimula.

Voice (or voices) in Ana Cristina Cesar's critical essayism

Abstract: *The poetic work of Ana Cristina Cesar has been receiving an increasing attention by readers and researchers in Brazil. Our article aims to analyze some aspects of another facet of this work -her critical essays. Permeated by aspects that are also present in her creative writing and rich in generation issues, they also bring a very unique proposal of activism and critical apprehension of several works, both in the field of prose and poetry.*

Keywords: *The 1970's cultural production, Literary criticism, Brazilian literature.*

Referências

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- BOSI, Viviana. O risco do gato. In: SÜSSEKIND, F., DIAS, T. e AZEVEDO, C. (org.) *Vozes femininas – gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos – Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999a.
- _____. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999b.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Alpiarça: Vega, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SÜSSEKIND, F., DIAS, T. e AZEVEDO, C. (org.) *Vozes femininas – gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- MALUFE, Annita Costa. Passagens entre escrita e vida. In: *Letras & Letras*, Uberlândia **26** (1) 33-50, jan./jun. 2010. Disponível em:<www.seer.ufu.br>. Acesso em: 10.out. 2011.
- SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. In: *Inimigo rumor* 20. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 Letras, 2010.