

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**A ECONOMIA SIMBÓLICA DOS ACERVOS LITERÁRIOS:
ITINERÁRIOS DE CORA CORALINA, HILDA HILST E ANA CRISTINA CÉSAR**

Autor: Clovis Carvalho Britto

Brasília, 2011.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**A ECONOMIA SIMBÓLICA DOS ACERVOS LITERÁRIOS:
ITINERÁRIOS DE CORA CORALINA, HILDA HILST E ANA CRISTINA CÉSAR**

Autor: Clovis Carvalho Britto

Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor sob orientação do Professor Doutor Edson Silva de Farias.

Brasília, 2011.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

TESE DE DOUTORADO

A ECONOMIA SIMBÓLICA DOS ACERVOS LITERÁRIOS:
ITINERÁRIOS DE CORA CORALINA, HILDA HILST E ANA CRISTINA CÉSAR

Autor: Clovis Carvalho Britto

Orientador: Prof.º Doutor Edson Silva de Farias

Banca: Prof.º Doutor Edson Silva de Farias (SOL/UnB)
Prof.ª Doutora Analia Laura Soria Batista (SOL/UnB)
Prof.º Doutor Anderson Luis Nunes da Mata (IESB)
Prof.ª Doutora Andrea Borges Leão (UFC)
Prof.ª Doutora Mariza Veloso Motta Santos (SOL/UnB)
Prof.ª Doutora Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira (SOL/UnB)

À Mariana Matildes de Carvalho
(*In memoriam*) e
Ana Maria Seixo de Brito,
poesia em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Às professoras e professores do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília cujo amor à pesquisa e à docência torna-se exemplo de vida e poesia, meus sinceros agradecimentos. Aqui destaco a inspiradora presença dos docentes da linha de pesquisa Arte, Cultura e Patrimônio que entreabriu alguns de meus horizontes então fechados pela serra goiana. Agradeço a calorosa atenção e generosidade dos funcionários e professores do SOL, pelo período de convivência e préstimos decisivos em minha trajetória, especialmente Edson Farias, Angélica Madeira, Mariza Veloso, Brasilmar Nunes, Carlos Benedito Martins e Sadi Dal Rosso.

Ao professor Edson Silva de Farias, orientador desta tese, pelo profissionalismo e competência, por sua avassaladora sutileza em orientar e exemplificar como é possível incorporar diferentes e envolventes saberes em nossa trajetória intelectual. Sou extremamente grato pela convivência nesses quatro anos e pelas oportunidades de aprendizado como aluno, orientando de pesquisa, orientando de estágio docência, parceiro de congressos, publicações e grupo de pesquisa. Sem dúvida alguma, muitas das reflexões aqui suscitadas são frutos da dívida que contraí nessa economia de trocas simbólicas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa de estudos imprescindível no desenvolvimento desta (e de outras) pesquisa e em minha qualificação profissional. Graças a este auxílio obtive o ócio necessário para o ofício intelectual e os recursos fundamentais para pleitear a vida acadêmica na Universidade de Brasília, reservatório de afeto e, agora, saudade.

À professora Mariza Veloso por ter me estimulado a ingressar na UnB, descortinado, desde o mestrado, a temática desta tese e pelas orientações seguras em sala de aula e na banca de qualificação. À professora Regina Dalcastagnè pela generosidade e preciosas orientações apresentadas na banca de qualificação.

Aos amigos e colegas do Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento, aos parceiros de doutorado e aos companheiros das inesquecíveis viagens de Goiânia a Brasília, minha dívida de gratidão. Sintam-se aqui representados (mais uma vez) em três mulheres: Josi Paz, Núbia Regina e Thaís Marinho.

Aos amigos Rita Elisa Seda, Robson dos Santos, Eraldo Peres, Rogério José de Almeida, José Eduardo Macedo e Thaís Marinho pelas parcerias nas diferentes obras lançadas ao longo dessa caminhada e pela cumplicidade intelectual. À Maria Cristina Teixeira Machado, minha orientadora no mestrado, por ter acreditado em meus sonhos e cultivado a sociologia da literatura em minha vida. À Maria Lúcia Pardi e Josi Paz pela generosa acolhida nas Asas Sul e Norte do Plano Piloto encravado no coração de Goiás.

Aos responsáveis pelo Museu-Casa de Cora Coralina, Instituto Moreira Salles e Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio pelas informações e acesso aos acervos, em especial a Flávia Carneiro Leão, Cristiano Diniz, Marlene Vellasco e Manoela Daudt Oliveira.

Aos meus familiares e amigos de Vila Boa de Goiás, vítimas deste trabalho, agradeço a paciência e irrestrito apoio. Todos, a seu modo, continuam sendo águas para a minha sede: Ana Maria Seixo de Brito, César Britto, Lindomar Britto, Benedito Seixo de Brito, Fabrício Pessoni, Fabiana Pessoni, Maria de Fátima Cançado, Maria José Rezende, Derotina Alvarenga, Keley Cristina Carneiro, Paulo Brito e Maria Eugênia Curado. Agradeço, de modo especial, a três amigas deste e de outros trajetos: Raquel Miranda Barbosa, Rita Elisa Seda e Thainá Lobo (*in memoriam*).

RESUMO

Este trabalho tem como horizonte temático as trajetórias e estratégias mobilizadas por algumas escritoras para a inserção e reconhecimento no campo literário brasileiro ao longo do século XX a partir do que definimos como uma sociologia dos/nos acervos literários. Mediante os procedimentos teórico-metodológicos de Pierre Bourdieu observamos especificidades e estratégias comumente utilizadas pelas poetisas Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César para obter sua inserção e distinção no campo de produção simbólico, notadamente no que diz respeito ao modo como seus acervos integram as tramas de uma economia simbólica. A partir desse contorno, destacamos como os acervos pessoais consistem em nichos para a manipulação do capital e moeda valiosa na economia de trocas simbólicas, especialmente na configuração dos trajetos e memórias das mulheres escritoras. O recurso metodológico ao acervo das autoras contribuiu para a visualização de seus projetos estéticos, biográficos e políticos, já que por meio dos documentos construíram determinadas imagens de si e de suas obras para a posteridade, herança mobilizada pelas titulares e herdeiros simbólicos no intuito de produzir e sustentar determinadas crenças em seus nomes. A partir dos acervos foi possível reconstruir relações promovidas por e em nome das poetisas, explicitando vinculações hierarquizantes entre suas trajetórias e os registros produzidos na batalha pela distinção no campo literário. A visualização das diferentes posições e das tentativas de profissionalização das escritoras em um período marcado por um maior processo de mercantilização cultural é apresentada em cinco capítulos, distribuídos em três partes. A primeira empreende um esboço do que definimos como uma sociologia dos acervos e estabelece possíveis caminhos para a utilização dos acervos pessoais como objeto sociológico. A segunda contempla a análise dos registros documentais cujo intuito é reconstruir as trajetórias das autoras, suas incursões e estratégias no espaço de possíveis expressivos, demonstrando como suas obras incorporaram marcas e/ou apresentaram resistência à inserção marginal a que foram submetidas em uma arena de poder marcadamente masculina. Já a última parte avalia como os acervos contribuem para a manutenção e reinvenção das crenças em obras e autoras, confluindo para a compreensão de algumas práticas de fabricação/consagração de legados, de encenação da imortalidade e do entrosamento entre os subsistemas cultural e econômico.

ABSTRACT

This work aims for trajectories and strategies that some writers used in order to be part of the Brazilian literary field in the XX century and be recognised on it as well. It was defined by us as a sociology from/about literary's heap. Considering the Pierre Bourdieu's theoretical-methodological frame, we observed characteristics and strategies often used by female poets such as Cora Coralina, Hilda Hilst and Ana Cristina César in order to get their place and distinction in the field of symbolic production. We observed the way in which heaps are able to integrate the symbolic economy. From this point-of-view, we highlighted that personal's heaps can be thought as a niche for the manipulation of "capital" and be considered as a valuable "coin" in the symbolic economy, especially in the configuration of paths and memories from the female writers. Choosing female writers' heaps as a methodological source helped to visualize their aesthetical projects, both political and biographic, since they built through these documents some images about themselves and their works to the posterity - a heritage mobilised by their holders and heirs in order to produce and sustain some beliefs about their names. Through these heaps it was possible to rebuild relations promoted by these female poets - by them/ and in their names -, and to explicit hierarchizing connections between their individual trajectories and registers made during their battle to get distinction in the literary field. The visualization of their different positions and attempts of professionalization in a period marked by a shift in the cultural mercantilisation process - is presented here in 5 chapters, distributed in three parts. The first part outlines what we have defined as a sociology from/about literary's heap. Also, it states possible ways to use personal's heaps as a sociological object. The second part contemplates an analysis of documental registers in order to rebuild their trajectories, incursions and strategies in the "space of possibles expressives"; demonstrating how their works have incorporated marks and/or presented resistance to the marginal incursion under which they were submitted in the "stadium of male power". In the last part, it evaluates how heaps contribute to the maintenance and reinvention of beliefs in the authors and their works, converging to the comprehension of some practices of fabrication/ consecration of legacies, immortal performance and fit in the cultural and economics subsystem.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour horizon thématique les trajectoires et stratégies déployées par certaines écrivaines pour leur insertion et leur reconnaissance dans le domaine littéraire brésilien, au cours du XX^{ème} siècle, à partir de ce que nous définissons comme une sociologie des / dans les collections littéraires. Grâce aux procédures théoriques et méthodologiques de Pierre Bourdieu, nous observons des spécificités et stratégies couramment utilisées par les poétesses Cora Coralina, Hilda Hilst et Ana Cristina César pour obtenir leur insertion et leur distinction dans le domaine de la production symbolique, notamment en ce qui concerne la façon dont leurs collections intègrent les trames d'une économie symbolique. A partir de ce contour, nous montrerons comment les collections personnelles se composent de niches pour la manipulation du « capital » et de « monnaie précieuse » dans l'économie des échanges symboliques, en particulier dans la configuration des chemins et des souvenirs des écrivaines. Le recours méthodologique à la collection des auteures a contribué à la compréhension de leurs projets esthétiques, biographiques et politiques, puisque, par le biais de documents, elles ont construit des images d'elles-mêmes et de leurs œuvres, pour la postérité, héritage mobilisé par les propriétaires et leurs héritiers symboliques, en vue de produire et de maintenir certaines croyances en leurs noms. Il a été possible, à partir des collections, de reconstruire des relations promues par et au nom des poétesses, explicitant des liens de hiérarchies entre leurs trajectoires et les documents produits dans la bataille pour la distinction dans le domaine littéraire. La visualisation des différentes positions et des tentatives de professionnalisation des écrivaines dans une période marquée par un processus plus large de marchandisation culturelle est présentée dans cinq chapitres, distribués en trois parties. La première entreprend une ébauche de ce que nous définissons comme une sociologie des collections et offre des pistes possibles pour l'utilisation des collections personnelles comme objet sociologique. La deuxième consiste à analyser des archives documentaires qui visent à reconstruire les trajectoires des auteures, leurs incursions et leurs stratégies dans l'espace d'expressions possibles, en montrant comment leurs oeuvres ont été constituées de marques et / ou ont présenté des résistances à l'insertion marginale à laquelle elles ont été soumises, dans une arène du pouvoir fortement masculine. La dernière partie examine, quant à elle, de quelle manière les collections contribuent au maintien et à la réinvention de croyances dans les œuvres et dans les auteures, convergeant vers la compréhension de certaines pratiques de fabrication / consécration de legs, de la mise en scène de l'immortalité et de l'harmonisation entre les sous-systèmes culturel et économique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PARTE I – A SOCIOLOGIA DOS ACERVOS	19
Capítulo 1. Gavetas (entre) abertas: esboço de uma sociologia dos acervos literários	20
1.1. Acervo literário: uma figura epistemológica?.....	34
1.2. Acervos pessoais e vida literária: itinerários teórico -metodológicos.....	42
1.3. Os “papéis de circunstância” no Museu -Casa de Cora Coralina.....	54
1.4. O acervo “silencioso e raro” de Hilda Hilst no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio.....	67
1.5. As “reliquias” de Ana Cristina César no Instituto Moreira Salles	80
PARTE II – A SOCIOLOGIA NOS ACERVOS	95
Capítulo 2. Cora Coralina: o protagonismo das margens	96
2.1. Trajetos demarcados por uma “geração ponte”.....	110
2.2. “Um teto todo seu”: Estratégias e repercussões no campo literário brasileiro	128
2.3. Por uma estética dos becos ou “um modo diferente de contar velhas histórias”	144
Capítulo 3. Hilda Hilst: o corpo e o <i>corpus</i> na terceira margem	157
3.1. Em busca de um lugar ao sol.....	171
3.2. Estilhaçando medidas: estratégias obscenas no espaço literário	193
3.3. Por uma estética do avesso ou “ridendo castigat mores”	206
Capítulo 4. Ana Cristina César: o eu à deriva nas margens da linguagem	218
4.1. Nos interstícios de uma “geração mimeógrafo”	230
4.2. Tapas com luvas de pelica: práticas literárias como jogos de poder	248
4.3. Por uma estética do fragmento ou “forma cifrada de falar da paixão”	259
PARTE III – A ECONOMIA SIMBÓLICA DOS ACERVOS LITERÁRIOS	269
Capítulo 5. A produção da crença: acervos literários e economia dos bens simbólicos	270
5.1. Por uma sociologia das reputações: as estratégias de fabricação/consagração de legados.....	285
5.2. <i>Cora Coralina, coração do Brasil</i>	292
5.3. <i>O caderno rosa de Hilda Hilst</i>	310
5.4. <i>Aos pés de Ana Cristina</i>	326
CONSIDERAÇÕES FINAIS	337
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	345

INTRODUÇÃO

“A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm como os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados. Para além da sua vontade e da consciência que possam ter a esse respeito, tal definição se lhes impõe como um fato e passa a comandar sua ideologia e sua prática a tal ponto que sua eficácia manifesta -se sobretudo nas condutas inspiradas pelo esforço de transgredi-la”
Pierre Bourdieu (2007, p. 154).

Até o século XX, as escritoras estiveram praticamente ausentes dos registros oficiais que reconheciam as obras que integravam a literatura brasileira digna de crédito. Nos compêndios de história literária, a produção de autoria feminina foi reiteradamente silenciada e colocada à margem pelos agentes que construíram o cânone. Basta uma leitura do índice onomástico para se constatar essa omissão nas obras consideradas básicas no estudo da literatura. Na maioria das vezes, quando lembradas, não receberam a mesma avaliação dispensada aos escritores e seus nomes foram apenas citados entre uma exaustiva enumeração de autores, cortesia que reforça a idéia de excepcionalidade a uma regra masculina. Ausentes por mais de meio século das instituições destinadas para traçar a “biografia da nação” e, conseqüentemente, a historiografia literária, a exemplo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) e da Academia Brasileira de Letras (1896), as escritoras não foram consideradas legítimas para organizar a história e consolidar e preservar a língua e a literatura nacionais. Somente entre fins do século XIX e início do XX algumas mulheres conquistaram um maior espaço em função de oportunidades profissionais e expressivas que lhes apresentavam, embora em meio a intempéries de uma vida pautada em diversas formas de sujeição e dependência em virtude de um quadro de assimetrias entre os sexos, para utilizarmos o pensamento de Sérgio Miceli (2005) quando constatou o silêncio da história literária brasileira a respeito da contribuição feminina e os acidentados itinerários de trabalho intelectual vivenciados por algumas mulheres integrantes dos círculos da elite brasileira. Nesse aspecto, destacou os gigantescos investimentos promovidos por essas autoras no intuito de obter uma chance literária e tornar protagonistas do campo intelectual, construindo, nesses moldes, uma vida de artista na contramão, à margem das posições ao alcance dos homens. Apresentava-se, assim, uma situação de impasse social nos moldes da exclusão enunciada por

Norbert Elias, “segundo o qual o nobre mais fajuto pode sempre passar por esgrimista, mas o esgrimista mais habilidoso jamais pode aspirar à condição aristocrática” (p. 13).

Curioso é que ainda hoje as mulheres que escrevem enfrentam algumas das dificuldades encontradas por suas precursoras no século XIX. Se antes lhes eram vedado o acesso à formação escolar e a divulgação de seus trabalhos, atualmente continuam minoria nas historiografias literárias, nas grandes editoras e ainda devem mobilizar pesados trunfos para obter autoridade ou respeitabilidade no campo literário. É certo que ocorreram conquistas, um número maior de mulheres forçou passagem e ajudou a construir um espaço que, embora restrito, demonstra que sua competência já não pode ser mais questionada como nos séculos anteriores. Conforme destacou Regina Dalcastagnè (2010), a presença das escritoras no campo literário não deixa de provocar tensões e estigmas. A produção das mulheres ainda é rotulada como “literatura feminina”, se contrapondo à literatura *tout court* que não requer o adjetivo masculino para sua singularização. Nesses termos, afirma que cada escritora tende a ser vista como praticante de uma “dicção feminina”, ação que desconsidera suas especificidades, e que ainda hoje determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriados às mulheres, enquanto outros permanecem como espaços interditados.

Cientes dessas questões, nosso objetivo foi perceber as estratégias mobilizadas por algumas escritoras para a inserção e reconhecimento no campo literário brasileiro. No mesmo aspecto, mais do que observar a diferença das mulheres, optamos também por esboçar as diferenças nas mulheres, visualizando como a condição feminina é plural. Mulheres de distintas marcas geracionais, orientações sexuais, raças, classes e regiões, unidas pelo desejo de se expressar literariamente e de serem reconhecidas por seus pares. Daí o motivo por selecionar trajetórias diferenciadas e avaliar de que modo seus projetos dialogaram com essa condição plural. Em um primeiro momento o intuito era demonstrar como algumas escritoras desenvolveram estratégias para obter autoridade no espaço de possíveis expressivos a partir de uma análise das configurações do cânone literário brasileiro. Durante nossa pesquisa observamos que mais do que pertencer ou não ao cânone, torna-se importante demonstrar como as escritoras perceberam esse silenciamento e como aproveitaram as chances literárias para desenvolver tentativas astuciosas em busca de promover sua assinatura e obra para a posteridade. Antes de se inserir no cânone é fundamental garantir e sustentar a inserção no campo literário, o que já é um esforço considerável se reconhecermos que as mulheres ainda enfrentam dificuldades para terem sua autoridade reconhecida. A ausência de muitas escritoras no cânone seria um dos sintomas de um processo mais amplo, já que diversas são as

outras formas de legitimação e os jogos de poder que impulsionam a luta no campo literário. A título de exemplo, lembremos as pesquisas de Regina Dalcastagnè (2005; 2010) que demonstram como ainda continuam minoria nas três editoras mais importantes do país – Companhia das Letras, Rocco e Record – examinados romances publicados por tais empresas no período de 1990 a 2004 (autoras de menos de 30 % do total das obras editoradas no período); que além disso as mulheres possuem menos acesso à voz, são minoria dos personagens e dos protagonistas das obras: “fica claro que a menor presença das mulheres entre os produtores se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas obras produzidas” (2010, p. 47). Outro exemplo consiste na pesquisa de Michele Fanini (2009) que efetua um levantamento das ausências e presenças das mulheres na Academia Brasileira de Letras, demonstrando os jogos de poder em torno da aceitação da presença feminina naquela instituição.

Desde o começo, nosso intuito foi visualizar tais relações entre escritoras e escritores no campo literário brasileiro a partir dos procedimentos teórico-metodológicos de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b; 1998). Também perseguíamos o desenvolvimento de um trabalho comparativo para observar possíveis especificidades e estratégias comumente adotadas pelas autoras para obter sua inserção e distinção no campo de produção simbólico. Optamos por reconstruir trajetórias dessas profissionais no intuito de visualizar os capitais herdados, as tentativas fracassadas e exitosas, as relações e investimentos travados com outros agentes, o modo como tais marcas impactaram suas obras, sua recepção e estratégias para a fabricação e perpetuação da crença em seus projetos literários. Para tanto, nossa estratégia metodológica partiu da seleção de escritoras que formataram um acervo pessoal, utilizando-o para seu projeto estético, mas também como um projeto político no intuito de deixar, por meio dos documentos, uma determinada imagem de si e de sua obra para a posteridade; herança destinada a familiares e herdeiros simbólicos, mobilizada muitas vezes para a produção e sustentação de crenças em seus nomes.

A partir desse contorno, observamos o quanto algumas escritoras permanecem vivas por meio de seus acervos, seja em ações voltadas para a crítica genética ou fortuna crítica, para a edição de obras póstumas, visualização de relações profissionais e biográficas, seja para a criação de instituições e eventos sustentados em seus documentos pessoais. A pesquisa de campo demonstrou o quanto os acervos literários consistiam em nichos fundamentais para a manipulação do capital simbólico e moeda valiosa na economia de trocas simbólicas. Nesse sentido, mais do que uma sociologia da literatura, nosso intuito foi esboçar uma sociologia da vida literária a partir dos subsídios ofertados pelos acervos pessoais das escritoras analisadas.

Surgiu, assim, a necessidade de estabelecermos um esboço de uma sociologia dos e nos acervos literários.

Tais contornos não contribuíram para uma mudança drástica de nossa rota inicial, mas para um aprofundamento da mesma, visto que a documentação reunida pelas titulares e demais colaboradores permitiu-nos uma melhor reconstrução das trajetórias e visualização das idéias dominantes e minoritárias no campo literário nos períodos em que participaram e, ao mesmo tempo, uma maior aproximação de algumas das intenções estéticas e políticas empreendidas pelas autoras. No mesmo sentido, se a análise de trajetórias de autoras até em tão nunca aproximadas pela sociologia e até mesmo pela crítica literária constituiu um inicial desafio, a utilização dos acervos pessoais para tal tarefa nos desafiou duplamente se reconhecermos os escassos trabalhos sociológicos envolvendo os mesmos.

De acordo com Luciana Heymann (2009), as especificidades dos acervos pessoais possibilitam tanto a análise dos conteúdos e contextos de produção dos documentos, quanto dos investimentos de acumulação, ou seja, da intenção acumuladora, já que os acervos pessoais são submetidos não a injunções administrativas, mas aos desígnios do indivíduo: “Não se trata de descurar das relações que conectam atividades desempenhadas e registros documentais, mas de atentar também para a relação que cada titular manteve com documentos, para os usos que cada um deu aos registros e para os atributos que lhe foram conferidos” (p. 54). Desse modo, a pesquisadora demonstra que apesar de ser sugestivo pensar o arquivamento como uma “narrativa de si”, nem todos os procedimentos arquivísticos podem ser relacionados a motivações memoriais. O acervo documental resulta de diferentes gestos operados em diferentes momentos o que possibilita-nos captar temporalidades diversas dos próprios titulares para além de motivações únicas:

Entender os conjuntos documentais de natureza pessoal como produtos de investimentos sociais mais do que como produtos ‘naturais’ da trajetória dos indivíduos, como depositários de valores e representações, e não, simplesmente, como registros de atividades, pode ajudar-nos a desvendar significados e avançar na tarefa de refletir sobre os procedimentos mais adequados ao seu tratamento. Investimentos pessoais, imagem pública e personalidade se objetivam nos arquivos pessoais e nos usos dados a eles pelos titulares ou por seus herdeiros, fornecendo chaves para sua compreensão que vão além das tradicionais associações entre trajetórias e documentos. Nem sempre a acumulação documental é reflexo de uma atividade passada; ela pode ser função de uma ação projetada para o futuro. Apenas pesquisas em profundidade, que tomem cada conjunto documental como objeto de análise, poderão desvendar usos e sentidos associados a cada arquivo pessoal (HEYMANN, 2009, p. 55-56).

Na verdade, operar análises aprofundadas nos e sobre os acervos pessoais contribuiu para a compreensão das cenas e bastidores que propiciaram a construção e transmissão da crença em determinadas obras e autores. No caso das escritoras, se tornou uma operação importante no intuito de compreender como conseguiram ultrapassar as barreiras impostas no campo literário, conjunto de pistas para reconstruirmos alguns dos trunfos e enfrentamentos acionados em busca de um espaço social e simbólico. Todavia, é bem verdade que o fato de terem produzido uma crença em seus projetos, espraiando-os ao longo do tempo, e construído um acervo pessoal, por si só tornam tais mulheres singulares, ou, em outros termos, sobreviventes na batalha das memórias. Conforme salientou Constância Duarte (2007), a maioria dos acervos das autoras encontram-se dispersos, do mesmo modo que grande parte dos livros escritos por mulheres no entresséculos custaram a aparecer, demonstrando como a censura e a repressão contribuíram para a destruição dos acervos, antes mesmo de sua produção, tornando-as anarquivadas. Também é importante reconhecermos que a preservação ou disponibilização dos acervos diz respeito, muitas vezes, à visibilidade social alcançada por seu titular.

Por essa razão, Ana Maria Camargo (2009) destacou que a própria definição do universo abrangido pelo acervo pessoal é determinada pelo prestígio de seu titular: muitas vezes estendendo-o a objetos, móveis, livros, espaços edificadas, no caso de trajetórias reconhecidas ou, ao contrário, limitando ao mínimo necessário para os interesses de pesquisa, quando se trata de vidas que nada têm de extraordinário. Assim, observa que na maioria das vezes as estratégias de preservação e divulgação dos acervos pessoais gravitam em torno da obra de seu titular, de modo que a arquitetura do acervo não é inocente. Os conjuntos documentais encenam a fabricação de determinados relatos e, ao mesmo tempo, a fabricação da imortalidade. Dessa forma, a própria permanência do acervo pessoal consiste em uma estratégia que “comprova” os trajetos de determinadas escritoras e, ao mesmo tempo, obscurece os de outras. Isso é evidente se observarmos quão minoritários os acervos pessoais de escritoras se comparados com o conjunto de acervos literários. Além disso, podemos suscitar a hipótese de que o conjunto desses acervos pessoais abriga uma pequena parcela da pluralidade de trajetórias comumente presentes em nossa sociedade, já que a maioria das mulheres arquivadas é branca, heterossexual e oriunda da classe média.

Por outro lado, não podemos desconsiderar que a constituição do arquivo é uma forma de manipulação de determinadas imagens que seu titular e herdeiros querem preservar/ocultar. Consiste em importante mecanismo de fixação de determinadas versões, campo de operações que seleciona, condensa e desloca inscrições fragmentárias em prol de bens simbólicos e

econômicos. Não por acaso se transforma em nicho propício para visualizarmos as tramas de uma economia simbólica entendida, conforme destacou Edson Farias (2010), como um regime de práticas de coordenação e regulação próprio da dinâmica histórica contemporânea, pautado na aproximação entre economia e cultura:

Economia e cultura aparecem como matizes em uma mesma dinâmica de uma esfera pública apta a fazer visível, os valores, tornar tático o invisível – emoções, afetos, saberes e afins. Entendemos que a economia simbólica instaura um regime composto, na sua variedade institucional e limites às estratégias de encaminhamento de iniciativas, de repertórios lógico-conceituais deliberando possibilidades de codificações das manifestações socioculturais na dinâmica de uma esfera pública voltada para as imagens de si (indivíduos, grupos e espaços) no comércio de informações tecnologicamente disponibilizadas. Tendo em conta, ainda, o quanto, neste intercâmbio, unidade monetária e expressão cada vez mais se tornam recíprocos. Tal regime é, também, oriundo de arquiteturas normativas e tramas jurídicas decidindo o estatuto de propriedades e de possibilidades de alienação e acesso, na medida em que são ativadas outras modalidades de mercados e, também, de instâncias de visibilidade e transmissão legítimas de bens simbólicos (FARIAS, 2010, p. 86).

Este, pois, é um ponto nodal de nossa investigação, no intuito de observar como a partir do acervo é possível reconstruir relações promovidas por e em nome de seu titular. O mergulho em aspectos da economia simbólica dos acervos literários se torna um modo de explicitar vinculações hierarquizantes entre a trajetória dos escritores e os registros produzidos, estratégias de demarcação e ocultamento. Os documentos, versões e construções acerca de acontecimentos reais, podem se transformar em “fonte poderosa de legitimação, com todas as incongruências aí subjacentes, que envolvem desde os silenciamentos, ofuscamentos e distorções, até a supervalorização dos que detêm maior capital social” (FANINI, 2009, p. 6), daí porque investigar as presenças consiste, ao mesmo tempo, em um estudo das ausências. Nesse sentido, empreendemos, muitas vezes, um esforço por revelar o que muitas fontes tentam arbitrariamente recobrir e, por isso mesmo, procuramos cotejar os acervos oficiais com documentos dispersos ou integrantes de outras coleções públicas e particulares, no intuito de comparar e problematizar as intencionalidades, a configuração e a política dos acervos pessoais analisados.

Se a escolha das autoras em um primeiro momento seguiu critérios subjetivos pautados na familiaridade com a obra e crescente visibilidade adquirida nos últimos anos, ao longo da pesquisa tais critérios se somaram a existência e a disponibilização de seus acervos pessoais a consulta pública. Do mesmo modo, optamos por eleger autoras que se sobressaíram como poetisas, embora também escrevessem narrativas, justamente por ser um gênero considerado

menos vendável no mercado editorial brasileiro o que, a princípio, já denotaria uma maior dificuldade para sua inserção e para a necessidade de criar alternativas visando alcançar prestígio na margem do campo de produção simbólico. O recorte empreendido, desse modo, partiu de questões de ordem pessoal e empírica. Nosso intuito foi eleger escritoras de diferentes idades e regiões brasileiras, que se assumissem com um “eu” feminino e tivessem publicado suas obras em períodos diferenciados no campo literário, o que possibilitaria traçar uma espécie de esboço das estratégias das mulheres na vida literária brasileira de fins do século XIX até início do século XXI, embora nosso foco privilegiasse a segunda metade do século XX, período marcado por um maior processo de mercantilização cultural e ainda pouco contemplado nos estudos de sociologia da literatura. Aspectos que nos encaminharam para a análise dos deslocamentos de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César.

Na primeira parte da tese empreendemos os contornos do que definimos como sociologia dos acervos literários com a finalidade de estabelecer possíveis caminhos para a utilização dos acervos pessoais como objeto sociológico. Para tanto, no capítulo intitulado “Gavetas (entre) abertas: esboço de uma sociologia dos acervos literários” tecemos uma análise dos procedimentos e dos jogos de poder em torno da acumulação documental. Seguindo esse raciocínio, após uma breve genealogia dos acervos literários no Brasil, reconhecemos como esses conjuntos documentais consistem em figuras epistemológicas e práticas sociais para, em seguida, sinalizar como os acervos podem auxiliar na reconstrução de determinados aspectos da trajetória de seu titular e das instituições por eles responsáveis. Sob esse ângulo, apresentamos os itinerários teórico-metodológicos de Pierre Bourdieu como estratégia de articulação entre os acervos e vida literária, especialmente no que concerne a participação das mulheres nas letras. Por fim, a proposta do capítulo inicial se concentrou na atividade acumuladora de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César, nos motivos que contribuíram para a constituição, organização e transferência dessa documentação para a consulta pública, as interferências de herdeiros, arquivistas e demais agentes responsáveis pela preservação e divulgação. Ainda nesse intuito, visando avaliar as lógicas de constituição desses documentos e os investimentos nos quais foram e são objetos, analisamos os acervos e as instituições de guarda em que realizamos nossa pesquisa de campo: o Museu Casa de Cora Coralina, na cidade de Goiás-GO, o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, em Campinas-SP, e o Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro -RJ.

A segunda parte da pesquisa contempla três capítulos e apresenta uma sociologia nos acervos a partir da análise dos registros documentais. O intuito foi reconstruir as trajetórias das escritoras enfocando suas incursões e estratégias no campo literário, suas relações com

outros agentes, aspectos de seus projetos criadores e uma investigação de como suas obras incorporaram marcas e/ou apresentaram resistência à inserção marginal a que foram submetidas. Do mesmo modo, a partir das trajetórias analisadas captamos alguns aspectos do campo literário brasileiro e da situação das mulheres escritoras que, de um modo geral, mobilizaram trunfos em busca de um espaço e uma dicção própria, muitas vezes pagando um preço alto por tentar a profissionalização em uma arena de poder marcadamente masculina.

No capítulo “Cora Coralina: o protagonismo das margens” demonstramos como a trajetória da escritora goiana pode ser analisada como fruto de uma “geração ponte”. O tempo dilatado em que viveu lhe permitiu conviver com estratégias diversas no campo literário o que propiciou a organização de um projeto singular pautado na valorização de temas e personagens até então destinados ao esquecimento lírico. A partir de uma inserção marginal, especialmente devido a preconceitos com relação à sua idade e condição feminina, Cora desenvolveu uma estética dos becos em que mulheres e outras minorias, nem sempre numéricas, tornaram-se centro. Já o capítulo “Hilda Hilst: o corpo e o *corpus* na terceira margem” privilegiou o modo como a escritora paulista conseguiu empreender sua inserção no espaço de produção simbólico a partir da valorização do obscuro. Nesse aspecto o corpo humano, especialmente o da mulher, adquire centralidade em seu projeto criador pautado no que definimos como uma estética do avesso. Inserindo sua poética em uma terceira margem, desenvolveu uma dicção em que a metafísica erótica se assume como linha de força, abalando algumas certezas no campo literário, especialmente pelo fato de ser uma mulher que empreendeu em sua escrita um intenso diálogo entre religiosidade e sexualidade. Por fim, no quarto capítulo “Ana Cristina César: o eu à deriva nas margens da linguagem” analisamos a participação feminina na chamada “poesia marginal”. Os trajetos da poetisa carioca, cujo estigma se tornou a beleza e a jovialidade, trazem algumas das transformações empreendidas pelas escritoras em fins do século XX, marcadas pela profissionalização do mercado literário e por uma maior preocupação com a linguagem. Nesse aspecto, visualizamos como a partir de uma estética do fragmento a autora conseguiu empreender uma dicção singular no espaço em que esteve inserida.

Na última parte do trabalho, centrada no capítulo “A produção da crença: acervos literários e economia dos bens simbólicos”, aproximamos os três acervos literários no intuito de perceber como eles contribuem para a manutenção e reinvenção das crenças em obras e autoras, em uma espécie de sociologia das reputações. Analisando algumas estratégias de fabricação/consagração de legados, demonstramos como herdeiros e instituições colaboram para manter viva determinadas memórias e como o acervo literário constitui peça chave nesse

processo. Empreendemos, nesse aspecto, uma análise de como os acervos foram geridos após a morte das titulares e o modo como acionam, cada vez mais, a aproximação entre cultura e economia. Edições póstumas, biografias, exposições, cursos, filmes, peças teatrais, museus e centros culturais são algumas das ações gerenciadas a partir dos acervos, o que colabora para a circulação e propagação das marcas autorais em diferentes suportes e garante uma maior visibilidade das escritoras no cenário literário atual, questões que estimulam, por sua vez, um aumento de seu público leitor e de sua fortuna crítica. Além disso, observamos como tais ações contribuem para o fortalecimento dos agentes e instituições envolvidas, compartilhando os lucros simbólicos e econômicos oriundos dos rastros deixados pelos punhos líricos dessas mulheres.

Tal é, de modo sucinto, o percurso analítico deste trabalho que tentou, a partir da análise dos acervos e trajetórias de três escritoras, alcançar uma compreensão de alguns aspectos do cenário literário brasileiro no século XX. Identificando dimensões sociológicas nos itinerários dessas profissionais da escrita evidenciamos algumas estratégias mobilizadas para a obtenção de uma chance literária e para a viabilização de seus projetos no campo de produção simbólico. É certo que as escritoras aqui analisadas não constituem unanimidade crítica, a exemplo de Cecília Meireles ou Clarice Lispector. Todavia, seus projetos a cada dia têm forçado passagem e contribuído para que sejam reconhecidas como vozes representativas da lírica brasileira do século passado. Enfrentando percalços e provas impostas pelo meio, Cora, Hilda e Ana constituem casos exemplares de como trajetórias individuais são capazes de, aos poucos, impactar amplas conjunturas. Entre os ditos e não-ditos dos acervos documentais foi possível aproximarmos de algumas das disposições internalizadas e re-significadas por cada uma das três agentes que apesar das intensas diferenças em suas histórias de vida, possuíram em comum a mesma situação de gênero e um avassalador desejo de se expressar por meio da escrita. Vasculhemos as gavetas.

PARTE I

A SOCIOLOGIA DOS ACERVOS

CAPÍTULO 1

GAVETAS (ENTRE) ABERTAS: ESBOÇO DE UMA SOCIOLOGIA DOS ACERVOS LITERÁRIOS

“O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade”
Gaston Bachelard (2008, p. 91).

A topofilia desenvolvida por Gaston Bachelard (2008), em sua *A poética do espaço*, reflete sobre os valores e as imagens poéticas dos espaços de posse, louvação e afeto, dissecando no jogo imagético entre o exterior e a intimidade a instituição de uma memória espacializada, fossilizada no espaço. Segundo suas análises, na tentativa de um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa seria um objeto privilegiado por nos fornecer simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Isso porque concentraria uma espécie de atração de imagens e constituiria uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Dentre os espaços mnemônicos, adquirem relevância os espaços de intimidade, que não se abrem para qualquer pessoa. Gavetas, cofres, armários, guardam o tumultuado mundo de lembranças e esquecimentos e consistem em testemunhos de uma necessidade de segredo ou, em outras palavras, uma inteligência do esconderijo. Nos armários e gavetas acumulamos r esquícios de trajetórias forjadas, impressões de relações inconclusas, sombras de pulsões expressivas registradas em esmaecidas páginas.

Recuperamos essas imagens de objetos que se abrem (e que também se fecham), por remeterem diretamente ao nosso campo: o arquivo. Imagens que contribuem para refletirmos sobre o uso das fontes arquivísticas nas ciências sociais e sua relação com a produção do conhecimento, o estatuto dos registros documentais transformados em fontes, e a análise dos acervos literários para além de um amontoado de gavetas e armários que abraçam manuscritos, jornais, livros e fotografias. Os acervos assumem, desse modo, o *status* de um campo povoado por sujeitos, relações e práticas suscetíveis a análise sociológica. Campo ainda pouco explorado no que diz respeito a uma reflexão crítica dos documentos, entendidos como artefatos dotados de historicidade, marcados por interferências configuradoras e

investidos de uma série de atributos igualmente conformadores de sentidos (HEYMANN, 2009).

É justamente por remeterem a espaços de intimidade que os acervos muitas vezes envolvem o pesquisador nas malhas de seu feitiço, devido ao encantamento provocado pelos documentos e suas “ilusões de verdade”, fatos que contribuiriam para uma idealização dos registros neles “objetivados”. Problemática que também deve ser considerada quando nos debruçamos sobre outras fontes, mas que nos parece ganhar força no caso dos acervos pessoais por nos permitirem a sensação de uma espécie de contato mais próximo com os sujeitos pesquisados: “por guardar uma documentação pessoal, produzida com a marca da personalidade e não destinada explicitamente ao espaço público, ele revelaria seu produtor de uma forma ‘verdadeira’, aí ele se mostraria ‘de fato’” (GOMES, 1998, p. 125). Na verdade, o primeiro desafio é escapar do equívoco de imaginar os acervos como instâncias capazes de fornecer testemunhos incontestes das experiências de vida ou manifestação concreta da memória individual de seu titular. Também é importante escaparmos das idéias de exaustividade e totalidade das fontes, já que os mesmos, devido às características de seus suportes, são constituídos por materialidades dispersas geograficamente e estão sujeitos a constantes reclassificações, complementações e descartes. Além disso, o próprio conjunto arquivado consiste em uma parte residual dos registros e experiências grafadas ao longo de determinados momentos de uma trajetória.

Relativizações e problematizações fundamentais para quem mergulhou meses perscrutando “vidas arquivadas”, manuseando diários, correspondências, manuscritos com as primeiras versões de poesias, anotações, rasuras, desabafos. Terreno movediço que exige atenção não apenas para os perigos de considerar o acervo como “reflexo” da trajetória do titular, até porque nem sempre história de vida e arquivo pessoal são equivalentes e muitas são as estratégias de monumentalização da memória destinadas a fabricação material e simbólica da trajetória que se busca imortalizar, mas também reconhecer que os processos de seleção, guarda e ordenamento dos documentos consistem em um empreendimento coletivo: “a documentação reflete, assim, múltiplas interferências, confirmando a tese de que o arquivo pessoal é, muitas vezes, um projeto coletivo, no qual se sobrepõem várias subjetividades, afastando-se da sedutora imagem de expressão fiel e autêntica da subjetividade de seu titular” (HEYMANN, 2005, p. 48). Além da seleção empreendida pelo titular, familiares, colaboradores, herdeiros, arquivistas e outros agentes contribuem para os “fazimentos” e “refazimentos” dos acervos construindo determinadas imagens, manipulando outras, na seleção de acontecimentos que, muitas vezes, visam ordenar uma narrativa. Daí a importância

de atentarmos para o fato de que qualquer documento é, ao mesmo tempo, “verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir essa montagem, desestruturar esta construção” (LE GOFF, 1984, p. 103). Devemos considerar que o acervo consiste em um texto que suportou, ao longo do tempo, seleções, inclusões, exclusões, baseadas em diretrizes e interesses, constituindo, de certo modo, estratégias (auto) biográficas que explicitam a intencionalidade de quem o produziu.

Apropriando dessas considerações *a priori*, fazemos coro com as lições de Luciana Heymann (2009) que reconhecem a importância de um esforço para “desnaturalizar” os acervos e seus enquadramentos, metodológicos e institucionais, recuperando as narrativas produzidas em torno e por meio desses artefatos. Esboçando uma perspectiva sociológica, inspirada nos trabalhos de Michel Foucault e Jacques Derrida, compreende o “arquivo” como metáfora do cruzamento entre memória, saber e poder, construto político que ao mesmo tempo produz e controla a informação, orienta lembranças e esquecimentos, e configura, assim, o poder sobre os arquivos e o poder dos arquivos: de dominação, subversão e construção de identidades. Foucault (2008), em *A Arqueologia do Saber*, considera o “arquivo” não a totalidade de textos, mas o conjunto de regras que determinam em uma cultura o aparecimento dos enunciados, sua permanência e seu apagamento; sistema discursivo que encerra possibilidades enunciativas agrupadas de modo distinto. Em suas reflexões, o arquivo é tratado de uma forma imaterial que extrapola o conjunto de documentos, transformando-o em monumentos e acontecimentos. Nesse sentido, é instigante sua compreensão de “dossiê” explicitada na análise da documentação do caso Rivière: “se tratava de um ‘dossiê’, isto é, um caso, um acontecimento em torno do qual e a propósito do qual vieram se cruzar discursos de origem, forma, organização e função diferentes”, que apesar de parecerem falar a mesma coisa, em sua heterogeneidade “não formam nem uma obra, nem um texto, mas uma luta singular, um confronto, uma relação de poder, uma batalha de discursos e através de discursos” (FOUCAULT, 1984, p. 12).

Perspectiva que dialoga com as lições de Derrida (2001), em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, quando critica as idéias de “originalidade”, “verdade” e “autenticidade” dos documentos que integram os arquivos. Dessa forma, todo arquivo seria instituidor e conservador, oferecendo o que ele designa de uma economia arquivada que abrigaria os poderes de guardar, por em reserva e fazer leis já que a conservação não ocorre sem a exclusão. O ato de arquivamento, assim, é também um ato de amnésia e, por isso, possui uma implicação política, um poder de legitimação. Implicação imbricada desde a origem do termo:

Arkhe, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico. (...) O sentido de ‘arquivo’, seu único sentido, vêm para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar os arquivos* (DERRIDA, 2001, p. 12-13).

O arquivo é atravessado pelo jogo de poder: guarda, seleção, disposição, disponibilização, publicação, interpretação. Constitui um espaço ao mesmo tempo físico e social. Campo com fissuras e intervenções de natureza e temporalidades diversas. O gesto de “dar sentido” a lógica aparentemente subjetiva (ou confusa) do colecionador, definindo usos, arranjos, classificações e indexações, extrapola as diferentes práticas de atribuição de valor. Sinaliza uma forma específica de subsumir distintas temporalidades, muitas das vezes condensadas em um mesmo indicador cronológico e biográfico (CUNHA, 2005). Titulares, colaboradores, herdeiros dos espólios, especialistas, instituições responsáveis ou que disputam a autoridade sobre a documentação, pesquisadores, são alguns dos agentes que assumem o papel de *arcontes* contemporâneos. Investigando os diversos motivos que levam determinados conjuntos de documentos a conformarem coleções, seus trânsitos, traslados e seccionamentos, Olívia Cunha (2005) acena para a configuração de uma dimensão política. Como registros consagrados da “história” os acervos (arquivos ou coleções) seriam, de acordo com suas análises, elementos de políticas de representação contemporâneas viabilizando novas operações e enunciados no imaginário cultural.

Nessa direção, como um primeiro e significativo passo, coloca-se a necessidade de compreender a organização de instituições de memória fundadas em acervos, suas diferentes estratégias, interpretações e recursos, ou seja, os processos sociais de construção dos “legados” memoriais. Nas últimas décadas, a revisão da memória nacional teria aberto espaço para a inclusão de memórias de grupos historicamente silenciados. Os acervos entram em cena nesse debate como objeto de reivindicações coletivas visando o acesso a determinados conjuntos documentais. Desse modo, a consulta a determinados arquivos poderia embasar “demandas por parte de grupos submetidos a situações de dominação e conflito”, fato que

contribui também para uma alteração da prática arquivística, multiplicando e especializando locais de arquivamento e “uma inserção maior do mundo dos arquivos na cena social”. Questões que fomentariam um duplo movimento: grupos minoritários, ao recolherem e preservarem suas memórias, investiriam, de um lado, “na criação de seu próprio espaço de arquivamento e, de outro, os arquivos, mesmo os já existentes, estariam se tornando objeto de um interesse mais disseminado, atraindo públicos distintos dos tradicionais especialistas” (HEYMANN, 2009, p. 8).

De acordo com Reinaldo Marques (2008) o momento de arquivo seria marcado pela operação de arquivamento, por meio do qual o testemunho ingressa na escrita. Daí a sua forte correlação com o contexto do surgimento do Estado moderno, da administração pública, e, conseqüentemente, a criação das diversas instituições arquivísticas nacionais: o Arquivo, a Biblioteca, o Museu; processo que remontaria a criação do Arquivo Nacional da França em 1789. A constituição dos arquivos nacionais estaria relacionada à formação dos Estados-nação, remetendo à idéia do Estado como “campo informacional”. Seriam instâncias de legitimação do Estado e agência do poder simbólico. Os acervos se transformam, aos poucos, em lugar de se imaginar a nação e de construção de identidades nacionais:

Dentro dessa perspectiva, o arquivo expressa e reforça o tempo vazio e homogêneo da nação. Todavia, os elementos descartados, as memórias dos grupos subalternos, das minorias, que foram alijados do processo de enunciação do relato legitimador da nação, costumam se insinuar pelo vazio e pelo fragmento, como resíduo inclassificável, no arquivo das memórias oficiais da comunidade nacional. (...) Heterogênea, a memória da nação não se restringe à cultura letrada, aos documentos escritos. Ao privilegiarem documentos escritos, a constituição dos arquivos nacionais reflete o predomínio da escrita, da cultura letrada, em detrimento das culturas orais, populares. (...) Ao instituir seus arquivos e um saber correlato, o Estado-nação procura ter o comando das operações simbólicas que viabilizam a formação de uma cultura nacional unificada e das identidades nacionais (MARQUES, 2008, p. 107-108).

Talvez essas razões expliquem a precedência e a prevalência dos acervos públicos nas discussões sobre acervos. Em trabalho sociológico pioneiro sobre a temática, Luciana Heymann (2009) constata que os arquivos pessoais ocupam um lugar absolutamente periférico no contexto das análises sobre a construção social dos arquivos, tratando-se de investimentos isolados, e seriam definidos pela negativa: “o que não é público, o que não é institucional”. Verifica, nesse sentido, que os documentos de natureza pessoal padeceriam de uma falta de “lugar”, fato relacionado à origem da própria noção de arquivo associada aos papéis advindos do funcionamento da máquina administrativa, cujo controle, responsabilidade

e gestão competem ao próprio Estado. Já os arquivos pessoais não têm a sua constituição garantida, por dependerem apenas da ação acumuladora voluntária de uma pessoa física e, mesmo quando constituídos, “sua manutenção, preservação e disponibilização não estão asseguradas, escapando ao controle do governo e da sociedade” (HEYMANN, 2009, p. 29). Ao apresentar a carência de reflexões de natureza arquivística que tomem os acervos pessoais como objeto de investimento, a autora ressalta o lugar periférico dos conjuntos documentais de natureza pessoal nas reflexões teóricas da arquivologia. Prova disso, segundo informa, é que apesar da existência de registros da presença de “documentos pessoais” desde a Antiguidade, os arquivos pessoais somente foram mencionados tardiamente nos manuais relativos aos arquivos e nas legislações nacionais. Fatos que revelariam uma “matriz pública” dos arquivos, não apenas do ponto de vista histórico e jurídico, mas também do ponto de vista metodológico: “na medida em que a disciplina propugna a adoção de conceitos e métodos aplicados aos arquivos públicos, de natureza institucional, para a organização de todos os conjuntos documentais de natureza arquivística, incluindo os pessoais” (p. 44).

Questões que vêm sendo problematizadas nas últimas décadas, especialmente a partir de 1970, na Europa em geral, e na França em particular, proporcionando a descoberta/encontro do historiador com os arquivos privados. Em um primeiro momento, o “alargamento” da noção de arquivo remeteria à valorização dos documentos pessoais, aquilo que Philippe Artières (1998) sublinha como a tarefa de “arquivar a própria vida”. Práticas de arquivamento mobilizadas por uma injunção social, cujos indivíduos manipulam suas existências, reescrevem narrativas, fornecem sentidos. Arquivar a própria vida seria “contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (p. 11). Segundo seus relatos, traços comuns às práticas de arquivamento são o desejo de tomar distância em relação a si próprio, a disposição ao testemunho e a construção de uma perfeita coerência da própria existência em vista dos episódios que a compõem. Em suma, não é uma prática neutra, mas uma possibilidade de o indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Prática plural e incessante portadora de uma função pública: “Sempre arquivamos as nossas vidas em função de um futuro leitor autorizado ou não (nós mesmos, nossa família, nossos amigos ou ainda nossos colegas). (...) É definitivamente uma maneira de publicar a própria vida” (p. 32). Em um segundo momento, esse interesse foi estimulado por um rearranjo provocado pela emergência da história cultural e da micro-história que se afastaram dos modelos analíticos de corte estruturalista que não valorizavam a vivência dos agentes para o entendimento dos processos sociais. Rearranjo que contribuiu, sem dúvida, para que os arquivos pessoais

ganhassem importância como fontes de pesquisa: “se o *boom* dos arquivos privados se prende a uma revalorização do indivíduo na história e, por isso, a uma revalorização da lógica de suas ações – pautadas em intenções que são escolhas em um campo de possibilidades que tem limites”, não apenas a história cultural está no centro dessa transformação (GOMES, 1998, p. 124).

Apesar de Gilberto Freyre em 1933 publicar *Casa Grande & Senzala* e Norbert Elias em 1939 erigir uma história dos costumes em *O processo civilizador*, inovando na utilização de fontes até então consideradas “menores” como uma série de documentos integrantes de arquivos familiares, a tradição de pesquisa em acervos documentais até hoje ainda não adquiriu contornos bem definidos. Tradicionalmente associada ao trabalho de historiadores e arquivistas, a prática de pesquisa nos acervos e sobre acervos tem, desde os anos 1980, chamado atenção dos cientistas sociais (entre os antropólogos e, gradualmente, entre alguns sociólogos) que tateiam na definição teórico-metodológica da reflexão sobre o uso dessas fontes na pesquisa social e de sua relação com a produção etnográfica. Conforme afirmaram Celso Castro e Olívia Cunha (2005) na apresentação do dossiê da revista *Estudos Históricos* intitulado “Antropologia e Arquivos”, apesar do crescente interesse dos pesquisadores, ainda há pouca reflexão no campo da antropologia, em particular da brasileira, sobre esse tema. Em suas análises, mais do que permanecer em discussões a respeito de fronteiras disciplinares e princípios metodológicos abstratos, sugerem a importância de discutir os acervos a partir de experiências reais de pesquisa, o que não significaria desprezar reflexões “teóricas”, mas enfatizar a importância que as experiências concretas de pesquisa possuem na conformação desse campo de certo modo ainda em formação.

Três pesquisas realizadas por cientistas sociais se tornam ilustrativas nesse aspecto. A partir de sua relação com acervos pessoais, no caso os da antropóloga Ruth Landes, do psiquiatra Juliano Moreira e do antropólogo e político Darcy Ribeiro, indagamos sobre distintas possibilidades de análise e algumas questões significativas a serem enfrentadas na lida com tais objetos. O contato com os acervos extrapolou a análise das pistas para a compreensão de alguns investimentos profissionais e pessoais dos titulares, contribuindo também para a visualização da relação com a prática etnográfica, dos equívocos da naturalização e das relações entre acervos e “legado” institucional.

Ao analisar a relação da antropóloga americana Ruth Landes (1908-1991) com seus papéis e os exercícios de memória que o acervo possibilita, Olívia Cunha (2004) foca no cuidadoso trabalho de reordenamento, revisão e releitura de determinados eventos da trajetória social empreendidos pela própria titular no manuseio de sua documentação,

tornando-se, ao mesmo tempo, intérprete e leitora de seu acervo. Tarefa que culminou com a organização de seus papéis para que fossem doados ao *National Anthropological Archives (Smithsonian Institution)* e a criação da coleção *Ruth Landes Papers*. Segundo informa, em 1986, após a edição de uma coletânea sobre experiência etnográfica de antropólogas em diferentes contextos, o Arquivo Nacional de Antropologia dos Estados Unidos manifestou interesse em seus documentos profissionais de modo a permitir o acesso a pesquisadores. A partir daí, Landes se ocupou em “dar sentido” a seus papéis, permitindo a reconstrução de sua trajetória profissional e a busca por instituir fronteiras entre essa trajetória e sua vida pessoal. Fruto de mais de sessenta anos de vida profissional, o acervo Landes figura como mais abrangente em termos “etnográficos” incluindo correspondências, manuscritos de livros, notas de pesquisa e diários de campo a respeito de grupos indígenas norte americanos e canadenses, imigrantes do Caribe, comunidades negras da Louisiana e terreiros de candomblé e umbanda no Brasil, constituindo, ao lado dos acervos de Margaret Mead (*Library of Congress*) e Ruth Benedict (*Vassar College*), uma das primeiras coleções documentais de antropólogas norte americanas mantidas e preservadas em instituições públicas e privadas do país (Cf. CUNHA, 2004; 2005). Além do estudo das configurações institucionais que permitiam que essas coleções fossem mantidas e tivessem visibilidade, Olívia Cunha indagou como elas poderiam contribuir para uma reflexão mais ampla sobre a natureza do trabalho etnográfico. O estudo de como determinadas fontes foram construídas, sedimentadas e utilizadas, além da observação, interpretação e descrição dessas instâncias, é concebido como uma etnografia: “uma modalidade de investigação antropológica que toma determinados conjuntos documentais, mais especificamente as coleções e os arquivos pessoais cujos titulares foram ou são praticantes da disciplina, como campo de interesse” (2004, p. 291) para uma compreensão crítica sobre a produção de histórias da disciplina. Indo na contramão dos que consideram a pesquisa em “arquivo” como antítese da pesquisa de campo, entende o “arquivo” como um campo etnográfico, o que relativizaria a noção de campo e possibilitaria experimentações metodológicas na forma de se conceber e utilizar tais documentos. Desse modo, conclui que os acervos etnográficos (assim como outros acervos científicos) e seu duplo, os acervos pessoais, são construções culturais fundamentais para a compreensão de “como certas narrativas profissionais foram produzidas e como sua invenção resulta de um intenso diálogo envolvendo imaginação e autoridade intelectual” (p. 296).

Outra reflexão que merece ser mencionada é a pesquisa de Ana Venâncio (2005) a respeito da trajetória e da busca pelo acervo do psiquiatra baiano Juliano Moreira (1873-1933). Neste caso, trata-se de uma trajetória mais recuada no tempo e a pesquisadora

questiona o estatuto de originalidade e verdade concedido aos documentos. Visando obter fontes primárias e secundárias para a compreensão do “lugar” de Juliano Moreira na produção da psiquiatria no Brasil e do papel desse campo científico na formação nacional, a pesquisadora traçou duas vias investigativas: reunir trabalhos publicados por e sobre o psiquiatra e localizar os documentos que conformariam seu acervo pessoal. Sem informações a respeito da localização do acervo do titular, já que as sociedades científicas que ele fundou não existiam mais e as atuais instituições relativas à temática da psiquiatria nada guardavam de sua documentação pessoal, conseguiu informações com uma psiquiatra que havia redigido uma dissertação sobre Juliano Moreira a respeito dos caminhos e descaminhos de seu acervo. Segundo relata, recebeu dados inconsistentes a respeito da existência de álbuns de fotografias, recortes de jornais e outros documentos feitos pelo próprio psiquiatra e por sua mulher, e que teriam sido doados para alguns de seus amigos. Durante a pesquisa, a antropóloga localizou dois álbuns de fotografias que lhe trouxeram o seguinte questionamento: “não sabia ao certo quais álbuns haviam sido organizados pelo próprio Juliano Moreira ou por d. Augusta, nem se essa organização datava de antes ou depois da morte do psiquiatra” (VENÂNCIO, 2005, p. 65). Em suma, as fontes inicialmente tidas como fundamentais para a recuperação da trajetória individual do médico e do campo em que estava inserido, não remeteram à auto-imagem do titular, nem trouxeram informações a respeito de sua vida pública. O fragmento da experiência do personagem, além de não propiciar acesso à sua própria visão e vivências, também estava destituído de um possível sentido “original”, pois por meio dos álbuns (únicos documentos até então localizados de seu acervo) não era possível saber por quem, quando e como foram forjados, ou seja, não havia elementos que apontavam para a atribuição de um “estatuto de verdade”. Sua pesquisa questiona o modo como costumamos naturalizar as fontes e as representações que fazemos habitualmente sobre os acervos pessoais.

Dos exíguos trabalhos desenvolvidos por sociólogos investigando os investimentos de que são objeto os acervos documentais de natureza pessoal, destacamos a tese de doutorado de Luciana Heymann (2009) a partir da etnografia dos processos de constituição do arquivo e da Fundação Darcy Ribeiro e da reflexão sobre os investimentos que tomam a memória de Darcy (1922-1997) como objeto e o acervo como uma modalidade de invenção discursiva de “legados”. Seu interesse se pauta nos lugares ocupados pelos acervos nos projetos institucionais voltados para a memória de seus titulares e na forma plástica e inconclusa com que os “legados” são atualizados de acordo com as contingências do tempo presente. Desenvolvendo uma apurada etnografia do processo de constituição do conjunto documental, acena para uma especificidade, visto que não constituiu apenas na reunião de papéis por parte

de um indivíduo (nem somente em registro do vivido ou prova de ação) se afastando da tradicional representação do “arquivo-memória”. Segundo seu entendimento, o acervo de Darcy poderia ser designado como “arquivo-projeto”, ou seja, permite supor uma intenção deliberada de monumentalização da própria memória. O acervo extrapolaria a função de um suporte da memória, se constituindo em um repositório de fazimentos que transformado em patrimônio estabelece uma relação indissociável de seu titular e da instituição que o abriga. É por isso que analisa o poder simbólico de que o material se reveste e o modo com que ele confere prestígio e legitimidade a Fundação Darcy Ribeiro. Nesse sentido, estuda as múltiplas interferências que presidiram a constituição do acervo pessoal, os limites entre o acervo e a instituição depositária e os vícios impostos pela cultura institucional aos acervos sob sua guarda. A autora conclui que os acervos pessoais ainda permanecem em uma zona de silêncio, preservados, na maioria das vezes, do olhar crítico das ciências sociais.

É por essa razão que designamos este capítulo como um esboço de uma sociologia dos acervos. Campo ainda pouco explorado e repleto de gavetas (entre) abertas que aguardam reflexões teórico-metodológicas, certamente, fornecerá uma renovação de algumas práticas sociológicas/antropológicas, seja pela mudança na escala de observação do social e pelas problematizações e armadilhas oriundas de suas ilusões de “verdade”, “autenticidade” e “intimidade”, seja pelo trânsito interdisciplinar insinuado por sua heterogeneidade discursiva, fator que demanda uma articulação por diferentes saberes: histórico, arquivístico, museológico, literário, biográfico, autobiográfico, epistolar etc.

Investigando as prováveis origens desse relativo silêncio por parte das ciências sociais em geral, e da sociologia em particular, Luciana Heymann (2009) entende que é devido à representação de “naturalidade” associada ao acúmulo de documentos: “a ‘naturalidade’ associada aos arquivos, tanto no sentido da constituição dos conjuntos de documentos como no de seu recolhimento às instituições de guarda, encontra-se ancorada na tradição da própria disciplina arquivística” (2009, p. 1) e, por isso, a importância de “desnaturalizar” os acervos e seus enquadramentos, observando que, assim como os indivíduos, os acervos são objetos de ilusões que fazem desaparecer discontinuidades e deslocamentos. Segundo informa, a carência ainda é maior quando se trata de estudos relacionados aos acervos pessoais que, na maioria das vezes quando investigados, são envolvidos pela energia social do acumulador em virtude do desempenho de uma atividade profissional. É por isso que são raros os trabalhos analisando acervos de pessoas que não ocuparam posições no campo político, científico ou literário, e também raras as instituições que manifestam interesse por salvaguardá-los. Mesmo reconhecendo que a tarefa de “arquivar a própria vida” não constitui privilégio de homens e

mulheres considerados ilustres e que, independente da atuação na cena pública, os acervos pessoais constituem em subsídios importantes para a compreensão de episódios da vida social, as representações parecem considerar a relevância da vida pública:

As representações associadas aos arquivos pessoais – entre as quais operam os juízos históricos sobre o que pode ter valor para a pesquisa e para o ‘patrimônio’ documental da coletividade – parecem consagrar, de um lado, arquivos de titulares cuja atuação pública conferiria a seus papéis um interesse público e histórico incontestado, e, de outro, os arquivos que melhor representariam a natureza ‘autoral’ dos conjuntos documentais acumulados por indivíduos, cuja atividade literária poderia ser acompanhada por meio da análise de rascunhos e versões, caros aos estudos da crítica genética. Os cientistas ocupariam, talvez, uma posição intermediária, na medida em que estão inseridos em grupos e instituições de pesquisa, ao mesmo tempo em que desenvolvem atividades que conferem a seus papéis, também, uma dimensão autoral. Seja como for, a caracterização dos arquivos pessoais ressalta a dimensão ‘funcional’ da vida de seus titulares, ou seja, as atividades que desempenharam na cena pública (HEYMANN, 2009, p. 46).

Por essas razões, os acervos abrigados pelas instituições e, conseqüentemente, as pesquisas realizadas nos arquivos pessoais compreendam na maioria das vezes as trajetórias de políticos, cientistas e artistas (e especialmente literatos). Geralmente a aproximação com o acervo é posterior ao interesse na vida e nas obras dos agentes (embora em alguns casos, especialmente nos de profissionais que trabalham nas instituições e na organização dos documentos – situação em que o indivíduo assume o duplo papel de arquivista/pesquisador -, a lógica inverta). A trajetória considerada “excepcional” impulsiona as justificativas que garantem a proteção dos documentos acumulados (e forjados) e consiste, ela própria, no que mobiliza a ação de muitos pesquisadores. Nesses exemplos, o arquivo privado assumiria a função de “repositório” da memória cultural forjada na própria imagem que ajuda a construir enquanto documento de um “autor significativo”. Fator que remete a uma dupla operação: a trajetória do titular revestiria o acervo de forte capital simbólico, garantindo legitimidade e prestígio a instituição detentora, e, ao mesmo tempo, o conjunto documental produziria e garantiria a revitalização do personagem e a fabricação de sua trajetória.

Vale registrar que a legislação brasileira, acompanhando as transformações no campo arquivístico e as configurações dos “patrimônios nacionais”, criou a figura do “arquivo privado de interesse público e social”. O artigo 12 da Lei de Arquivos (Lei n.º 8.159/1991) dispõe que os arquivos privados podem ser identificados pelo Poder Público como de interesse público e social, desde que sejam considerados como conjuntos de fontes relevantes para a história e o desenvolvimento científico nacional. O Decreto 4.073/2002 que regulamenta e dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, informa os

procedimentos necessários para o reconhecimento dos arquivos privados como de interesse público e social e determina como automaticamente inseridos nessa categoria os arquivos e documentos privados tombados pelo Poder Público e os arquivos privados dos presidentes da República. Nos demais casos o reconhecimento depende de decreto presidencial, precedido de parecer de especialistas da Comissão Nacional de Arquivos. Discorrendo sobre os arquivos objeto de processos visando essa chancela, Luciana Heymann (2009) informa que até o momento seis fundos arquivísticos privados foram declarados de interesse público e social, sendo dois deles pessoais: os arquivos de Alexandre Barbosa Lima Sobrinho (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) e de Glauber Rocha (Centro de Documentação Lúcia Rocha). Além desses, os arquivos de Darcy Ribeiro (Fundação Darcy Ribeiro), Berta Ribeiro (Fundação Darcy Ribeiro) e Oscar Niemeyer (Fundação Oscar Niemeyer) já foram aprovados e aguardam a edição dos decretos; e encontra-se em fase de avaliação os arquivos de Mário Covas (Fundação Mário Covas) e César Lattes (Sistema de Arquivos da Universidade Estadual de Campinas). É certo que a declaração de tais arquivos gera aos detentores dos acervos um alto capital simbólico na obtenção de recursos para a preservação e promoção documental e, ao mesmo tempo, para as imagens que eles ajudam a construir sobre o titular (e conseqüentemente para seus herdeiros legais e simbólicos), relações que aprofundaremos no decorrer de nossas análises. Nesse momento, o intuito é observar a importância que os acervos pessoais vêm adquirindo no espaço público, captando interesses de instituições arquivísticas e culturais, do próprio Estado e de pesquisadores.

Acompanhando essa tendência internacional das políticas culturais no desenvolvimento de estratégias para legitimar e institucionalizar patrimônios documentais, destacamos a inserção do Brasil no programa “Memória do Mundo” em 2004 a partir da atuação do Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da Organização das Nações Unidas. Além de identificar os documentos considerados em situação de risco e que tenham valor documental para a humanidade, estes podem ser inseridos no Registro Internacional de Patrimônio Documental. No caso brasileiro, o comitê foi regulamentado pelas Portarias n.º 60 e 61 de 31 de outubro de 2007 ressaltando os objetivos de assegurar a preservação de documentos e conjuntos documentais de importância mundial, de natureza arquivística ou bibliográfica, por meio de seu registro na lista do patrimônio documental da humanidade, democratizar o acesso a esses documentos e conscientizar sobre a sua importância. Entre 2007 e 2010, 38 acervos documentais foram selecionados, sendo 15 acervos pessoais: Arquivo Getúlio Vargas (Centro de Pesquisa e Documentação/Fundação Getúlio Vargas), Arquivo Guimarães Rosa (Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo), Arquivo

Machado de Assis (Academia Brasileira de Letras), Arquivo Oswaldo Cruz (Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz), Arquivo Carlos Chagas (Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz), Arquivo Joaquim Nabuco (Fundação Joaquim Nabuco), Arquivo Oscar Niemeyer (Fundação Oscar Niemeyer), Arquivo Jesco Von Puttkamer (Pontifícia Universidade Católica de Goiás), Fundo Florestan Fernandes (Universidade Federal de São Carlos), Imagens de Canudos (Museu da República/Coleção Flávio de Barros), Manuscritos Musicais de Carlos Gomes (Biblioteca Nacional), Filme Limite (Cinemateca Brasileira/Arquivo Mário Peixoto), Arquivo Almirante Tamandaré (Marinha Brasileira), “Viagem filosófica” – Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira (Biblioteca Nacional) e Diário de viagens do Imperador d. Pedro II (Museu Imperial). Atuação que além de “reconhecer” os documentos, define hierarquias e confere prestígio ao país, a história de seu titular e a instituição detentora. Além disso, indica o reconhecimento dos acervos pessoais, minoria se comparados aos institucionais públicos e privados, ao constituir quase metade dos documentos reconhecidos pelo programa.

Por outro lado, também é importante reconhecermos os impactos do deslocamento progressivo dos acervos pessoais do espaço doméstico, profissional, familiar para centros de documentação de instituições públicas ou privadas. Mudança que constrói uma história de negociações e trânsitos, entre os titulares, seus herdeiros e as instituições, que se formaliza em vendas, doações ou comodatos e imprime marcas nos documentos e na imagem de seu titular. Conforme salienta Reinaldo Marques (2007), os acervos são drasticamente afetados em termos topológicos (de acomodação espacial dos materiais) e nomológicos (dos princípios de organização e operação dos arquivos), tornando “objeto de tratamento por parte de saberes especializados, como a arquivística, a biblioteconomia, a museologia, além das disciplinas próprias do campo dos estudos literários, históricos e culturais”. Tratamento que realçaria “a diversidade dos materiais que constituem os arquivos, seu caráter híbrido – um misto de biblioteca, arquivo e museu. A esses acervos agregam-se, pois, novos valores: histórico-cultural, estético, acadêmico, expositivo, econômico” (p. 14).

Todavia, nem sempre os acervos estão sob a guarda de instituições, fator que exige, muitas vezes, uma atenção maior dos pesquisadores. Inicialmente, devido à dispersão que tais fundos costumam promover, provocando uma dificuldade de sua localização em bibliotecas ou nas mãos de particulares. Além disso, no caso de titulares contemporâneos, quase sempre estão sob a guarda de herdeiros, o que implica lidar com a memória familiar e respeitar lendas, mitos e referências: “um conhecimento mínimo da biografia dos descendentes e de conflitos que podem dividi-los impõem uma modéstia ao comportamento do pesquisador que

pode capacitá-lo a obter informações ou leituras suscetíveis de esclarecer a sua própria” (PROCHASSON, 1998, p. 108). Nesse caso, cabe destacar três exemplos que, segundo Christophe Prochasson (1998), parecem refletir a escala habitual dos comportamentos de proprietários de arquivos privados: O primeiro proíbe qualquer forma de consulta ou colaboração: os descendentes guardariam os documentos para “fazer alguma coisa com ele” – uma biografia, uma publicação, uma doação. O segundo deseja a valorização e a consulta dos documentos por pesquisadores, mas de forma controlada. Aqui, fecha-se parte da documentação, os papéis são trazidos “a conta-gotas”, e as informações consideradas mais íntimas são ocultadas. Nesse caso, o arquivo privado perderia parte de sua riqueza: “tende a se transformar em arquivo público, revelando apenas o mais banal, o mais conveniente ou o mais desculpável. Ele deve sustentar uma mitologia que a família está encarregada de proteger” (p. 109). O último exemplo consiste em detentores que colocam a disposição dos pesquisadores o conjunto de arquivos lhes assegurando uma total liberdade de leitura e interpretação, contribuindo também no esclarecimento de dúvidas e suportando as possíveis indiscrições.

Entreabrindo gavetas com acervos de titulares reconhecidos ou anônimos, em instituições públicas ou privadas, sob a guarda de particulares ou não, se tem acesso a mais do que um conjunto documental composto de originais manuscritos, datilografados e impressos em suporte papel, recortes de jornais e revistas, fotografias, registros magnéticos, correspondências, livros e objetos pessoais e cujo conteúdo sustenta e aciona significados. Para além dos processos memoriais, este conjunto heterogêneo pode propiciar a compreensão dos caminhos e descaminhos da produção intelectual dos titulares, dos espaços ocupados e das relações que travaram no campo cultural que se inseriram ou buscaram se inserir. Na tentativa de captar as relações oriundas desse complexo de enunciados, não escolhemos de modo impensado o termo acervo. “Arquivo”, apesar de tecnicamente designar conjuntos documentais divididos em fundos ou coleções que por sua vez são subdivididos em séries, subséries, dossiês e itens documentais, sugeriria, a nosso ver, imobilização ou apenas classificação. Ao optarmos por um termo mais geral, como “acervo”, nos afinizamos com o pensamento de Maria Bordini (2003) ao afirmar que essa designação compreenderia não apenas as ações de conservar em ordem e catalogar para consulta documentos, mas de promoção da obra e da imagem do autor, propiciando investigações de cunho teórico, crítico e histórico, além de se referir a conjuntos que reúnem mais do que normalmente os arquivos costumam conter, a exemplo de objetos pessoais e da biblioteca do titular.

Nessa direção, selecionaremos para análise um tipo específico de acervo pessoal: os acervos literários. Se ainda são escassos os estudos na área de ciências sociais relacionados a

acervos em geral e, ainda mais, a acervos pessoais, quando se trata de acervos literários as discussões teórico-metodológicas e a própria utilização dessas fontes subsidiando os trabalhos é quase inexistente. Apesar dos avanços dos estudos entre antropologia e acervos e da sociologia da literatura, o estudo dos acervos de literatos praticamente não foi explorado. Silenciamento que se estende, de modo menos tímido, a área dos estudos literários: “a pesquisa em arquivos não é atividade que atrai a maior parte dos estudiosos do texto literário, por se confundir, muitas vezes, com uma atitude conservadora e retrógrada frente à literatura” (SOUZA, MIRANDA, 2003, p. 9). Na verdade, conforme destacam Eneida Souza e Wander Miranda (2003), algumas teorias críticas contribuíram para certo apagamento do interesse pelas fontes primárias, ao valorizarem o texto em sua integridade estética e sem analisar os bastidores da criação. Todavia, ressaltam um retorno da crítica em direção à figura do autor, favorecendo a preservação dos acervos dos escritores para o aprimoramento das edições comentadas e críticas, a compreensão daquilo que os autores esqueceram ou gostariam de deixar esquecido antes de enviar suas obras sob a forma comercial de livro, tornando-se uma das principais metas da crítica filológica e genética. A obra passa a ser (re) vista não como um objeto fechado, mas sujeito a transformações interpretativas. Além disso, os acervos comportam uma série de materiais paraliterários que podem enriquecer a leitura dos textos ao “ampliar seu foco de produção e, como consequência, tornar mais viva a sua recepção, ao inseri-la no espaço de possibilidades de leitura e de futuros desdobramentos realizados pelos leitores” (p. 12). Para tanto, compete compreendermos as especificidades dos acervos literários (ou como se dá o processo de “arquivamento do escritor”), as problematizações recorrentes com relação a essas fontes e os contextos de formação (por instâncias institucionalizadas) dos principais centros de documentação literária no Brasil.

1.1. Acervo literário: uma figura epistemológica?

Os acervos literários consistem em uma das linhas de força dos acervos pessoais. Detentores de uma configuração peculiar, operam como uma “recuperação mnemônica” dos bastidores do processo criativo apontando para questões que, muitas vezes, a visualidade do texto final não deixa entrever. Instituem uma nova relação que extrapola a tradicional leitor/obra. Neles a preocupação entre artista e criação ganha expressividade, especialmente para os que desejam alcançar a literatura antes de ela se tornar livro, domínio público. Além disso, explicitam os contextos de criação, produção material e leitura, geralmente ausentes no objeto-obra: demarcam um lugar de passagem. Os acervos literários são compostos por

documentos produzidos pelo titular e pelos agentes envolvidos no campo literário, escritores, leitores, críticos, editoras etc. Mais do que materiais de cunho pessoal, possibilitam recuperar relações profissionais, estratégias e jogos de poder, configurando em indícios da trajetória social do agente e do campo cultural em que esteve inserido. Átomos do campo literário, os suportes materiais revelam não apenas a luta do escritor com as palavras, mas com pessoas, fatos e obras, iluminando ou obscurecendo sua rede de relações literárias e afinidades intelectuais. Evidenciando os procedimentos de produção, demonstram que a literatura não é uma atividade inocente ou envolta pela idéia do “gênio criador”, epifania e, mais do que isso, apontam para a visualização das práticas literárias como jogos de poder (além do fato da própria constituição dos acervos ser parte constitutiva desses jogos).

São ilustrativos, nesse aspecto, os estudos que sublinham os acervos de escritores como instâncias de uma dupla operação: ao mesmo tempo em que o escritor realiza uma série de práticas arquivísticas para a constituição de seu “arquivo”, ele também se “arquiva”. Operação analisada por Reinaldo Marques (2003) ao considerar a formação dos acervos como uma prática compartilhada, a intenção autobiográfica que atravessa a constituição das coleções e o que ele designa “arquivamento do escritor” ou “memória literária arquivada”. Reconhecer a instituição do acervo como prática coletiva consiste, conforme o entendimento do crítico, em evidenciar a existência de uma cumplicidade arquivística. Utilizando como exemplo a correspondência de Carlos Drummond de Andrade com Abgar Renault examina, para além de uma compulsão em guardar papéis, como um alimentou o “arquivo” do outro, enviando recortes de jornais, correspondências etc. (isso sem citar as outras possibilidades de interferência e invenção que extrapolam a atuação do titular). As práticas de “arquivamento” revelariam o cuidado com a memória do escritor, contribuindo para a construção de sua imagem como autor significativo. Por essa razão, vislumbra uma intenção autobiográfica que atravessaria a constituição do acervo, voltando, de modo especial, para os aspectos intelectuais e culturais de sua trajetória de vida. Ao recorrer a essas incessantes e múltiplas práticas o escritor “parece manifestar o desejo de distanciar -se de si mesmo, tornando-se um personagem – o autor. O que permite compor outra imagem de si. (...) Conservando seus papéis e documentos, funcionam como suplementos da memória e da obra do escritor” (MARQUES, 2003, p. 149). Vale dizer, ao “arquivar” seus documentos, organizando -os, forjando-os e intencionando-os, o escritor também se arquiva, interferindo e articulando o seu passado pessoal e comunitário. Dessa forma, o escritor se torna leitor e crítico de si mesmo e de sua obra, ao forjar sua história e ao “inventar” seu acervo.

Ainda que um dos focos de nossa pesquisa sejam as práticas de “arquivamento” do escritor e de “invenção” dos acervos literários, devemos ressaltar também que essas categorias não podem ser generalizadas a todos os agentes que integraram ou integram o campo literário. Em outras palavras, nem todos os escritores se “arquivaram” e “inventaram” um acervo pessoal. Questões que vão ao encontro daquilo que Lilian Moreira (1998) denominou de “não-arquivamento do escritor”, quando refletiu sobre as dificuldades da falta de “arquivamento” ainda mais quando se trata de um autor pouco conhecido e com recepção crítica reduzida. Empreendendo um estudo sobre Altivo Sette, apontou não apenas a ausência do “auto-arquivamento”, mas de um “arquivamento” de modo geral, já que sua família e/ou outros agentes não se preocuparam em “arquivá-lo”.

Certamente existem autores que deliberadamente não desejaram conservar tais vestígios, todavia o “não-arquivamento” pode ser discutível (no caso do titular tê-los destruído, do acervo estar disperso ou ainda de que localizado futuramente). Também não podemos desprezar a dimensão política que reveste a constituição (ou o silenciamento) dos conjuntos documentais ao eleger determinadas memórias em detrimento de outras. Assim como a literatura é uma das tecnologias envolvidas na elaboração e reprodução mnemônica, a invenção (e a constante reinvenção) dos acervos literários não deixa de assumir esses contornos.

De acordo com Louis Hay (2003) os acervos literários foram realmente uma grande invenção relativamente recente. Apesar dos documentos literários serem colecionados desde o momento em que o culto ao “grande” escritor surgiu no imaginário coletivo, somente em 1889, o filósofo alemão Wilhelm Dilthey pronunciou o discurso “Os arquivos literários” em defesa desse novo conceito. Surgiram em alguns países da Europa, na primeira metade do século XX, grandes arquivos nacionais com uma nova concepção: o acervo não mais como um conservatório do passado, mas parte integrante e produtora de valores no presente. Valorizando os manuscritos literários foram criados, por exemplo, a Biblioteca Doucet em Paris, o Centro Ransom em Austin, a Biblioteca Morgan em Nova York, e os Fundos Bodmer em Genebra. Interesses que se expandiram para as instituições públicas, como a obtenção de acervos literários pela Biblioteca Nacional de Paris, na segunda metade do século XX. Mudanças que contribuíram para que os próprios escritores dessem uma significação nova para a reunião de seus manuscritos como instâncias para a compreensão de suas obras, a construção de sua memória literária e a reconstrução de períodos literários vividos por várias gerações.

É nesse sentido que podemos conectar os acervos literários com as memórias nacionais. Basta lembrarmos o papel central da literatura como construtora de identidades e lugar de imaginar a nação. Desse modo, a construção de acervos literários também contribui, juntamente com outras instâncias, na instituição do processo de enunciação do relato que legitima a nação. Os acervos assumem a função de mecanismos de poder cultural: Quais acervos merecem ser preservados e quais os discursos e objetos merecem ser valorizados? Quais os critérios de definição da relevância e interesse social de um acervo pessoal? De que forma a trajetória do titular e sua visibilidade no cenário intelectual ou político legitima o conjunto documental? Quais os impactos que sua disponibilização provoca nos herdeiros simbólicos do “legado”? Quais relações de força os atravessam? Em suma, de que maneira contribuem para a consolidação das memórias oficiais da comunidade nacional? Questões que se sobressaem no caso dos acervos literários, já que a literatura, desde o contexto de formação do Estado nacional, tem ocupado centralidade nesse debate. Ela se torna um dos mecanismos de expressão das elites nacionais cultas e uma importante mediadora, produzindo imagens que “soldam as expressões culturais e políticas da nação, imagens em que diferentes sujeitos podem se reconhecer e se irmanar. Em sua força e prestígio simbólico, por meio de uma operação sinedócica, a literatura, uma parte da cultura, é vista como se fosse a cultura” (MARQUES, 2008, p. 108).

Cientes dessas questões, os acervos literários além de fontes para a história e crítica literária devem ser pensados como objetos significativos para a compreensão de como são construídas determinadas memórias sociais a partir da análise das representações que os envolvem e das práticas que acionam. Como um “repositório” da memória de um campo de produção cultural que, na maioria das vezes, é considerado como a própria memória nacional, os acervos de escritores propiciam a construção de legados. Aqui entendidos, conforme a concepção de Luciana Heymann (2004), como investimento social por meio do qual uma determinada memória individual se torna exemplar ou instituidora de um projeto criador, um trabalho social de produção da memória:

A produção de um legado, tal como o estou definindo, depende, para além da intenção do indivíduo ao qual se associa, da ação de sujeitos que expressem a ‘necessidade’ de recuperá-lo, que sejam os porta-vozes do risco do esquecimento, da ‘dívida’ com a memória desse personagem e da importância dessa recuperação para a ‘memória nacional’, categoria na qual cumpre incluir o legado e os objetos que o simbolizam. (...) Nesse processo, os acervos documentais e o capital de testemunho de que são investidos ocupa um lugar central. Se é verdade que outros elementos contribuem para a construção de um discurso sobre a trajetória e a imagem de um

personagem, como é o caso de cronologias, biografias e obras analíticas, não se deve desprezar o valor atribuído a arquivos (HEYMANN, 2004, p. 5).

Em outras palavras, ao ser constituído e ao ser abrigado em uma instituição, o acervo literário (e a imagem de seu titular) é monumentalizado, se associando, dessa forma, à noção de patrimônio. Nesse sentido, o legado simbólico é alimentado, na maioria das vezes, pelo legado material que integra o acervo, formando um campo de lutas que revela e vela valores e interesses. Preservar os acervos literários também se justificaria, assim, pela necessidade de evitar a sua destruição e desaparecimento. A valorização dos acervos se dá, dentre outros aspectos, em função da ameaça de sua perda e, conseqüentemente, da perda da memória literária, ou, nas palavras de José Reginaldo Gonçalves (1996), de uma retórica da perda. Em seu entendimento, o processo de construção da identificação com o passado por meio de coleções depende, em parte, das possibilidades do bem cultural obter reconhecimento ou respaldo de determinados setores da sociedade. Os acervos, nesse aspecto, necessitam encontrar “ressonância” junto a seu público, o que significa acenar para a importância da documentação (e do legado de seu titular) dentro do campo de produção cultural em que esteve (e ainda se encontra) inserido. Tessitura que envolve valores atribuídos ao legado, mediante o interesse (e importância) no personagem ao qual se associa e a repercussão das ações forjadas em nome de sua memória.

Nessa direção, dois pontos adquirem relevância: em um primeiro momento, entender o surgimento dos acervos literários no Brasil, o modo e o contexto em que emergiam em uma rede de discursos e despertaram o interesse das instâncias institucionais; posteriormente, destacar as outras funções que adquiriram ao acionar novas operações e enunciados. O ponto de partida para essas reflexões será as pesquisas de Reinaldo Marques (2007; 2008) que esboçam alguns argumentos em favor da construção de uma genealogia dos acervos literários brasileiros e contribuem para compreender o acervo literário como figura epistemológica. A observação do crítico suscita a necessidade de pesquisas aprofundadas para o desenvolvimento de uma história dos acervos de escritores, destacando o papel pioneiro da Biblioteca Nacional (que possui uma seção de manuscritos literários), do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e, especialmente, da Academia Brasileira de Letras. Segundo informa, já nas sessões iniciais da Academia, em 1897, existem manifestações de acadêmicos sublinhando a necessidade de recolher documentos. Todavia, somente em 1943 as atas explicitam a estruturação de um arquivo, trazida à tona pela discussão do Projeto de Reforma do Regimento Interno da Casa. O Arquivo da Academia Brasileira de Letras se bifurca no Arquivo dos Acadêmicos (que contém documentação pessoal e privada dos membros

efetivos, patronos e correspondentes) e no Arquivo Institucional (conjunto de documentos funcionais e administrativos).

Aqui abrimos parênteses para destacarmos a dissertação de Maria Oliveira (2009) a respeito da memória dos imortais no Arquivo da “Casa de Machado de Assis”. Responsável pela coordenação e organização do Arquivo dos Acadêmicos, a pesquisadora destaca que a “intenção de arquivamento”, ou, em outras palavras, a ciência da importância de preservar o conjunto documental da instituição, manifestou antes mesmo da criação da Academia. Nas sessões preparatórias, a expressão “arquite-se” foi proferida pela primeira vez por Machado de Assis em 23 de dezembro de 1896, quando os escritores indicavam que determinados documentos deveriam ser recolhidos ao “arquivo”, sugerindo a existência desse serviço ou setor. Todavia, conforme já destacamos, somente em 1943 seu regimento recebeu a emenda do acadêmico Múcio Leão, relativa à eleição do diretor do Arquivo, desvinculando, assim, o Arquivo, da Biblioteca. Localizado no porão do *Petit Trianon*, somente em 1979 foi transferido para o prédio “Centro Cultural do Brasil”, espaço que ocupa até hoje. A autora destaca que o acervo possui uma lógica peculiar de acumulação, dividida em coleções de documentos (acumulados pela Academia) e fundos arquivísticos (acumulados pelos titulares e doados para a instituição em vida ou, posteriormente, pelos herdeiros). Destacar o Arquivo da Academia em uma genealogia dos acervos literários brasileiros, para além das representações de documentos que ajudam a fabricar a memória da instituição e, porque não dizer, de determinada história literária, significa reconhecer não apenas seus conteúdos ou jogos de poder (produzem, celebram e encenam ritualisticamente a memória do imortal), mas que ao longo de mais de um século de funcionamento, consiste em uma das instituições que abriga um dos maiores conjuntos de acervos do gênero no país, quase 300 acervos pessoais de literatos.

Excepcionando a atuação dessas instituições pioneiras e o esforço de alguns modernistas na década de 1930, a exemplo de Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade, visando à organização e preservação do patrimônio histórico e artístico, Reinaldo Marques (2007; 2008) afirma que a constituição e o cuidado com os acervos literários, de modo sistemático e vinculado à produção de conhecimento, foram tardios no Brasil. Para tanto, inventaria a criação de alguns de nossos principais centros de documentação literária, criados basicamente no contexto dos anos 70 e 80 do século passado, período que, segundo analisa, foi marcado por uma preocupação com os lugares de memória e, ao mesmo tempo, por uma pressão de mecanismos de amnésia social e histórica:

a) Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) - Criado em 1962 por iniciativa de Sérgio Buarque de Holanda, é um centro multidisciplinar de pesquisa que abriga um conjunto de 30 fundos pessoais e 21 coleções de artistas e intelectuais brasileiros a exemplo de Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Osman Lins;

b) Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) no Rio de Janeiro – Instalado em 1972 a partir do incentivo de Carlos Drummond de Andrade e Plínio Doyle. Atualmente detém 122 acervos privados de escritores a exemplo dos documentos de Augusto Meyer, Carlos Drummond de Andrade, Cacaso, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, José de Alencar, Lúcio Cardoso, Manuel Bandeira, Olga Savary, Pedro Nava e Vinícius de Moraes;

c) Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – Implementado em 1978, em sua cidade natal, abriga o acervo literário do escritor, com destaque para a sua biblioteca e a sua pinacoteca;

d) Acervos de Escritores Sulinos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) – Criado em 1982, deriva da organização dos documentos de Érico Veríssimo, e atualmente reúne 23 acervos a exemplo da documentação de Dyonélio Machado, Lara de Lemos, Lila Ripoll, Moacyr Scliar, Patrícia Bins;

e) Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Criado em 1984, abriga 16 acervos literários, dentre eles, a documentação dos escritores Brito Broca, Bernardo Élis, Hilda Hilst, Monteiro Lobato e Oswald de Andrade;

f) Fundação Casa de Jorge Amado – Instalada em 1986 no Centro Histórico de Salvador abriga cerca de 200 mil documentos, com destaque para os acervos pessoais de Jorge Amado e Zélia Gattai;

g) Acervo de Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Concebido em 1989, abriga os acervos documentais e bibliotecas, a partir de uma perspectiva museográfica e cenográfica, recriando o ambiente de trabalho dos escritores. Além de coleções especiais, possui nove fundos documentais: Aogar Renault, Cyro dos Anjos, Fernando Sabino, Henriqueta Lisboa, José Maria Cançado, Murilo Rubião, Octávio Dias Leite, Oswaldo França Júnior e Wander Piroli.

A listagem dos principais centros voltados para a organização e para a disponibilização de acervos literários revela o importante papel das universidades brasileiras na preservação de fontes primárias. Além de resguardarem a memória literária regional e tornarem a informação

mais próxima dos pesquisadores e comunidade em geral, tais centros operam uma multidança nas atividades de pesquisa: perspectivas multidisciplinares, desenvolvimento de novas metodologias, contratação de profissionais qualificados para sua manutenção, implantação de projetos de iniciação científica e/ou pós-graduação vinculados a essas fontes, aumento da demanda de recursos para as pesquisas e para a manutenção e expansão dos acervos, dentre outros exemplos. Um segundo ponto importante nesse levantamento é a crescente valorização dos acervos literários pela iniciativa privada, especialmente na criação de fundações e associações destinadas a valorizar a memória e o acervo documental de seus titulares (a exemplo da Associação Casa de Cora Coralina, criada em 1985 na cidade de Goiás -GO e da já citada Fundação Casa de Jorge Amado) ou instituições que visam à promoção e o desenvolvimento de programas culturais reunindo coleções documentais (exemplar nesse aspecto é a atuação do Instituto Moreira Salles. Criado em 1990, reúne no Rio de Janeiro os acervos de Ana Cristina César, Clarice Lispector, Décio de Almeida Prado, Dora Ferreira da Silva, Érico Veríssimo, Lêdo Ivo, Lygia Fagundes Telles, Mário Quintana, Otto Lara Resende, Rachel de Queiroz, Roberto Piva e Roberto Ventura).

Intrinsecamente plurais e inconclusos, a pesquisa em acervos literários permite uma série de ramificações e experimentações e os próprios acervos consistem em uma espécie de metacategoria unificadora, a exemplo do que já ocorreu com a “linguagem” e a “cultura”, visto que as tentativas de conceituação se voltam para o debate em torno de um tropo de conhecimento (Cf. VIEGAS; MORICONI, 2007). Agenciando uma diversidade de discursos reunidos sob suportes heterogêneos, contribuem para aprofundar a crise do paradigma disciplinar moderno, “ao incrementar o trânsito entre saberes, as tópicas transdisciplinares, desvendando um cenário pós-disciplinar. Na medida em que problematizam categorias canônicas dos estudos literários, tais como: texto, obra, autor, valor estético universal, os saberes do arquivo” (MARQUES, 2008, p. 117) tornariam mais rarefeitos alguns fundamentos das disciplinas acadêmicas. É por essa razão que Reinaldo Marques (2008) sugere que devemos pensá-los como uma figura epistemológica, formada a partir de distintas práticas discursivas. Desse modo, o acervo literário materializa concepções culturais diversas que, a partir dele, possibilitam compreender outros domínios da cultura (política, economia etc.). Se não bastasse, como parte de um sistema cultural, se transforma em documento a disposição dos *arcontes*, ou seja, passível de hermenêutica e também problematiza categorias caras às ciências sociais, tais como: patrimônio, cidadania, identidade, memória e diversidade cultural.

Também é importante reconhecermos que a constituição de um acervo literário é uma prática social que abraça uma série de outras práticas sociais: a produção literária, a correspondência, o diário, dentre outras. Práticas apreendidas a partir de determinadas normas e códigos que precisam ser decifrados, afastando a ilusão de documentos como espaços de liberdade absoluta sob o qual manifesta uma personalidade. Daí a importância de sempre colocarmos em xeque a noção de “intimidade”. É por isso que poderíamos imaginar o acervo literário como uma “invenção composta de muitas invenções”. Isso não significa pensar que os documentos são falsos, mas construídos estrategicamente como representações do titular para si mesmo (no caso de diários) ou para outros (no caso de correspondências), atentando para aquilo que, conforme veremos, Pierre Bourdieu (1996a) designou de ilusão biográfica.

Importa, para tanto, pensar como os acervos literários podem contribuir para a compreensão da trajetória social de seu titular, com suas alocações e deslocamentos e, ao mesmo tempo, da rede de relações e investimentos travada no campo de produção cultural em que esteve inserido (os trunfos mobilizados nas disputas por prestígio, a construção das condições sociais objetivas necessárias para a efetivação do trabalho intelectual, os constrangimentos sociais, a produção e a recepção dos bens simbólicos etc.). A tentativa é esboçar um itinerário teórico-metodológico para o desenvolvimento de uma investigação sociológica fundamentada nos acervos de literatos na tentativa de visualizar como tais suportes podem enriquecer as análises da sociologia da literatura.

1.2. Acervos pessoais e vida literária: itinerários teórico -metodológicos

A idéia de utilizar acervos literários como fontes vem nos acompanhando desde o primeiro contato com a sociologia e, de um modo mais específico, com a sociologia da literatura. Em virtude da nossa relação com o acervo pessoal da escritora goiana Cora Coralina visualizamos o quanto tais documentos eram sugestivos para a compreensão de uma série de tomadas de posição e investimentos travados pela autora e pelos demais agentes que integravam o campo literário brasileiro. Correspondências, produção intelectual, diários, anotações esparsas e uma diversidade de outros gêneros, forneciam pistas das condições sociais de produção e de recepção de suas obras, de estratégias utilizadas para a inserção e consecução de seu projeto criador e elementos da experiência familiar, educacional e profissional que ligados a alguns condicionantes institucionais moldaram seus projetos autorais. Naquele momento, nossos interesses se voltavam para uma preocupação com a organização dos documentos: identificar, classificar, definir um plano de arranjo, ou seja, “dar

sentido” aos papéis que haviam sido atingidos por uma enchente em 31 de dezembro de 2001. Embora nosso primeiro contato com a documentação pautasse pela “orientação” da arquivística e da museologia, não nos furtamos em observar que os registros possibilitavam, de certo modo, compreender textos e contextos, especialmente os acidentados itinerários de uma mulher que lutava para a profissionalização no campo literário. Seduzidos pelo “legado”, muitas vezes acreditamos na trama discursiva que ele enunciava, sem problematizar a imagem que a titular teceu de si, para si e para os outros. Essa visão ingênua aos poucos foi sendo afastada quando observamos que muitas informações eram contrastantes, outras insistentemente explicitadas, ou que alguns episódios de sua trajetória pessoal e profissional haviam sido “apagados” das narrativas do acervo. Embora soubéssemos que o acervo não poderia ser entendido como um “reflexo” da trajetória, verificamos que ele possuía uma importância literária e sociológica para a reconstrução de um perfil da autora e do campo de produção simbólica a que ousou pertencer. Suspeitávamos que os acervos documentais trouxessem impressos interesses, estratégias e valores de seus produtores e dos grupos a que se referem.

Envolvidos por essa “sensibilidade sociológica” oriunda do contato cotidiano com tais fontes desenvolvemos durante o mestrado a dissertação “*Sou Paranaíba pra cá*”: *literatura e sociedade em Cora Coralina* (BRITTO, 2006), primeira análise sociológica da trajetória e do projeto criador da autora e um dos primeiros trabalhos a utilizar seu acervo pessoal. Apesar de naquele momento o acervo ter tido função primordial na escolha de nosso objeto de pesquisa, ele se limitou a cumprir um caráter ilustrativo. A ênfase no conteúdo de alguns documentos suplantou a preocupação com as relações de poder que instituíam especialmente na formação de uma determinada memória social arquivada que, inconscientemente, ajudávamos a alimentar como arquivista e pesquisador. Embora nossa prioridade fosse a análise sociológica da obra literária, utilizamos o acervo literário como pista para a reconstrução de alguns momentos da trajetória, da inserção e da recepção dos textos da poetisa no campo literário brasileiro. Mediante o uso de trechos de discursos, anotações em diários e correspondências, evidenciamos posicionamentos e constrangimentos na construção de seu itinerário intelectual, sua relação com escritores “consagrados”, editoras, jornais, academias e críticos. Em linhas gerais, investigamos as práticas literárias como jogos de poder, sob a orientação teórico-metodológica da sociologia de Pierre Bourdieu.

Após o mestrado, o contato com pesquisas na área de sociologia da literatura dilatou nosso interesse para outras contribuições teórico-metodológicas, a exemplo das orientações de Antônio Cândido, Roberto Schwarz, Michel Foucault, Raymond Williams, Gilles Deleuze e

Félix Guattari. No mesmo sentido, tivemos acesso a uma série de trabalhos inspirados em Bourdieu que visavam não uma sociologia literária *stricto sensu*, mas uma sociologia da vida literária brasileira. A participação em congressos e grupos de trabalho relativos à sociologia da literatura e a aproximação com pesquisadores de diferentes universidades ofereceu -nos um renovado interesse pela temática, estímulos que resultaram na publicação de diversos artigos e na organização do livro *Escrita e Sociedade: estudos de sociologia da literatura* (BRITTO; SANTOS, 2008) cujo objetivo era oferecer um painel que estimulasse pesquisas na área. Ao mesmo tempo, as análises da relação entre forma literária e processo social tendo como fio condutor a trajetória e a obra de Cora Coralina também contribuíram para que entrássemos em contato com trabalhos que destacavam as variadas formas de sujeição e dependência que as mulheres escritoras estavam expostas. Nesse quadro de assimetria nas relações entre os sexos, começamos a questionar as conseqüências sociais da ausência de muitas escritoras no cânone literário, nas academias, nas grandes editoras e de que modo o fato de serem mulheres interferiria na elaboração de seus projetos e na recepção de suas obras. Questões que orientaram nosso interesse de estudo: uma análise sociológica das trajetórias e práticas literárias de algumas escritoras brasileiras.

No entanto, nosso escopo sofreu uma complementação durante a pesquisa de campo na medida em que decidimos nos pautar nos acervos pessoais das escritoras e, ao mesmo tempo, observamos a escassez de pesquisas sociológicas viabilizadas por tais conjuntos documentais. Surgia, assim, a necessidade de construir um itinerário que considerasse o modo como a análise dos acervos pessoais de escritores poderia contribuir para a compreensão das trajetórias e práticas literárias. Para tanto, a idéia foi esboçar uma sociologia dos acervos literários ou, em outras palavras, uma sociologia da literatura que utilizasse os acervos documentais como recursos importantes de investigação.

De início, devido à intenção biográfica que envolve os acervos pessoais, cumpre observarmos algumas implicações teórico-metodológicas e epistemológicas com relação ao gênero. Tentando apontar alguns caminhos, nos valeremos das análises empreendidas por Edson Farias (1999) a respeito das relações entre indivíduo, sociologia e biografia. Segundo relata, a biografia retomaria o problema em torno da dualidade agente individual e coletividade e apontaria para uma situação estrutural pautada pelo primado do indivíduo. Ciente de que as pessoas se apropriam de modo criativo das histórias que vivenciam e de que a reconstituição biográfica vai além de uma técnica de narração de história de vida, se tornando mecanismo de apreensão mais ampla de condutas sociais espaço-temporalmente situadas, ressalta dois princípios que considera centrais à abordagem biográfica: a) o agente

não se restringe ao suporte do sentido padronizador e é capaz de atribuir e recriar os sentidos; e b) a individuação extrapolaria as determinações homogeneizantes da sociedade, também dizendo respeito ao modo como os agentes, pautados em circunstâncias e recursos próprios, desenvolvem estratégias que incidem sobre o sentido. Tomando como parâmetro metodológico a biografia elaborada por Hannah Arendt a partir dos registros íntimos da intelectual alemã Rahel, explicita a importância de recuperar o contexto histórico no qual os registros dos sentimentos começaram a se acentuar. Desse modo, ressalta a homologia entre o sentido da conduta da biografada, quando “registra sua vida” em diários, e a fórmula adotada pela biógrafa para traçar a história de vida e refletir a respeito da singularidade de uma época, questões que destacam como uma (auto) biografia pode ser lida como uma heterobiografia e ser um mecanismo analítico significativo para enfrentar questões caras às ciências sociais.

Acolhendo tais considerações, somos incitados a destacar o trabalho que Norbert Elias (1995) realizou em *Mozart: sociologia de um gênio*. Ao lançar luz sobre a experiência individual de Mozart, empreendeu uma abordagem sociológica demonstrando ser possível tecer um panorama das contrições e demandas que a sociedade imprime nos indivíduos, explicitando singularidades e nuances nos modos como cada um as sofre e reage. De acordo com esse critério analítico, desvendou como o *ethos* ascensional ao mesmo tempo em que manifesta os controles sociais de determinada época, também permite ao agente a faculdade de transformar esses controles em possibilidades que facultam a mudança sócio-simbólica, no caso, o desenvolvimento de uma “genialidade”. Visualizando as possibilidades encontradas por Mozart para reagir às pressões sociais e não se “enquadrar” aos protocolos da sociedade na qual esteve inserido, Elias desenvolveu um panorama que explicita as relações entre dados estruturais e experiências particulares do artista. Nesse aspecto, utilizando a biografia, Elias investigou as posições que o músico ocupou na sociedade de sua época, as determinações que condicionaram suas experiências sociais e os constrangimentos que envolveram o exercício de sua criação. A liberdade individual estaria inscrita em uma cadeia de interdependências e a análise de Elias acenou para uma aparente contradição dos indivíduos considerados *outsiders*: tentam romper com o *establishment*, mas lutam pelo reconhecimento e aceitação desse *establishment*. Logo, remete para a tensão existente entre as estruturas e a trajetória individual e para a necessidade de não subordinarmos a trajetória à estrutura ou exacerbarmos a singularidade do indivíduo desprezando as coerções exercidas pelas dinâmicas sociais. Dessa forma, a saída não é fazer a opção pelas regras ou pelas práticas, mas desenvolver estratégias que evidenciem a tensão permanente entre o personagem e os constrangimentos/possibilidades de sua época:

Nenhum sistema normativo é suficientemente estruturado para eliminar qualquer possibilidade de escolha consciente, de manipulação ou de interpretação das regras, de negociação. A meu ver a biografia é por isso mesmo o campo ideal para verificar o caráter intersticial – e todavia importante – da liberdade de que dispõem os agentes e para observar como funcionam concretamente os sistemas normativos, que jamais estão isentos de contradições (LEVI, 1996, p. 179-180).

Não sem motivos, decidimos mobilizar a sociologia de Pierre Bourdieu para essa empreitada. A princípio, porque reconhecendo as práticas literárias como jogos de poder, ela permite investigar os acervos como fontes e como objetos, o que seria um meio termo entre as tendências tradicionais e contemporâneas empreendidas pelos estudiosos dos conjuntos documentais. Com a sociologia de Bourdieu é possível analisar o conteúdo dos documentos, mas também a constituição desses conjuntos e a fabricação de uma memória arquivada. Aponta, desse modo, pistas para a compreensão da trajetória social e do campo em que os autores estiveram inseridos no passado, e o modo com que a existência de tais acervos contribuem para a revitalização da obra e da imagem do autor no presente. A escolha também se deveu por acreditarmos que sua sociologia possibilita investigar o campo de produção simbólico em seus mais diferentes aspectos. Com seus conceitos-chave, a trajetória de um indivíduo se torna pretexto para vislumbrar uma sistemática maior, envolvida por outros escritores, mediadores, obras e públicos, contribuindo para inventariar as estratégias de criação de criadores e as lutas pela inserção de diferenças legítimas no espaço social. Desse modo, assim como a literatura, poderíamos compreender o acervo literário como uma prática social atravessada constantemente por jogos de poder. Afinal, os acervos são compostos por pistas que atestam as estratégias utilizadas nas interações dos autores ao manipularem os bens simbólicos: projetos concluídos ou abortados, contatos profissionais, relações com críticos, com outros escritores e com o público, influências literárias, definições editoriais etc. Se não bastasse, a teoria social de Bourdieu (1996b) trouxe uma renovação metodológica na demonstração empírica de como memórias, biografias e correspondências podem ser fontes importantes para a compreensão da cena intelectual. Isso se torna evidente em *As regras da arte* quando, para o exame do campo literário francês tendo como fio condutor o romance *A educação sentimental* de Gustave Flaubert, consultou duas publicações: a correspondência de Flaubert e a edição crítica e genética de sua obra. Cientes dessas questões, inventariaremos os conceitos-chave de sua teoria para, em seguida, identificarmos de que modo ela tem sido recepcionada entre os pesquisadores da vida literária brasileira que ou saram se respaldar em fontes biográficas (ou que insinuam uma ilusão biográfica).

Em um primeiro momento, como moldura e itinerário de pesquisa, recorreremos às formulações teórico-metodológicas de Bourdieu que, nas noções de campo e *habitus*, contribuem para o entendimento da atividade simbólica por meio de uma apreensão contrastiva e relacional de autores, obras e linguagens; ou seja, do reconhecimento de uma história sociologicamente norteadas capaz de esclarecer a *illusio* como forma espraiada de crença em um dado espaço de sociabilidade (Cf. MICELI, 2003). De acordo com Bourdieu (1996a), os campos de produção cultural propõem aos envolvidos um espaço de possíveis que orientariam as buscas e definiriam problemas, referências e marcas intelectuais. Espaços que propiciam que os produtores sejam situados, datados e relativamente autônomos em relação às determinações do ambiente social e que transcendem a singularidade dos agentes, funcionando como um sistema comum de coordenadas onde “mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros. A reflexão sobre a literatura não escapa a essa lógica” e o método “estabelece a existência de uma relação inteligível entre as tomadas de posição (as escolhas dentre os possíveis) e as posições no campo social” (BOURDIEU, 1996a, p. 54). Desse modo, o campo literário é considerado como um microcosmo social, espaço de relações objetivas entre posições, e a análise sociológica deveria considerar a correspondência entre a estrutura das obras (gêneros, formas, estilos, temas etc.) e a estrutura do campo de forças no qual são produzidas. A estrutura, segundo essa concepção, é estruturante, sujeita a constantes reconstruções e integrada por fissuras onde os agentes atuam com relativa liberdade para o desenvolvimento de seus potenciais e criatividade.

Por essa razão torna-se importante reconstruir o espaço social no qual o agente encontrava-se englobado e incluído como um ponto: “conhecer como tal e esse ponto do espaço literário, que é também um ponto a partir do qual se forma um ponto de vista singular sobre esse espaço, é estar em condição de compreender e de sentir a singularidade dessa posição e daquele que a ocupa” (1996b, p. 15) A busca pela distinção é um dos motores do campo, formadora da crença que sustenta o jogo de linguagens que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas que nele se geram, realizando o encontro entre “uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos, que faz com que a obra, ao realizar as duas histórias de que ela é produto, as supere” (1998, p. 69). Questões que irrompem na instigante comparação instituída pelo autor:

Artista, escritor, erudito, cada um deles, quando se dispõe a trabalhar, acaba atuando como um compositor diante de seu piano, que oferece à invenção na escrita – e na execução – possibilidades aparentemente ilimitadas, ao mesmo

tempo impondo constrictões e limites inscritos em sua estrutura (por exemplo, por conta da extensão do teclado que impõe uma certa tessitura), ela própria determinada por sua fatura; constrictões e limites que também estão presentes nas disposições do artista, por sua vez tributárias das possibilidades do instrumento, mesmo que os revelem e os façam existir mais ou menos completamente” (BOURDIEU, 2001, p. 138).

Na verdade, o *habitus* que o indivíduo incorpora no processo de socialização apresenta uma capacidade criadora, e não meramente reprodutora. Consiste em uma pulsão, em um saber incorporado “gerador e unificador que reduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 1996 b, p. 2). Mas como captar a relação entre os agentes singulares, com seus *habitus*, e as forças do campo? É o próprio Bourdieu quem assinala um caminho quando afirma que tal relação se objetiva em uma trajetória e em uma obra. A trajetória descreve as posições ocupadas sucessivamente por um mesmo agente em estados sucessivos do campo. No caso do campo literário, é de acordo com a posição ocupada na estrutura de um microcosmo e “avaliada diferentemente conforme as disposições que deve à sua origem social, que o escritor se orienta em direção a tais ou quais possibilidades oferecidas” (1996a, p. 72). Por essa razão, a teoria bourdieusiana não reduz a literatura ao texto, parte do pressuposto de que a construção de sentidos literários depende da relação dos agentes que a produzem: autores, críticos, editores etc. O motor do campo é a luta pelo monopólio da violência simbólica (poderes de consagração, financiamento, publicação, definição do que é legítimo ou ilegítimo, dentre outros) movida por concorrências e interesses entre recém-chegados e estabelecidos nas tramas por (re)conhecimentos.

Nessa perspectiva, a trajetória consiste na objetivação das mediações entre os agentes e as forças presentes no campo e deve ser compreendida como um modo singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus* e se reconstituem a série das posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou por um mesmo grupo em espaços sucessivos. É por isso que não podemos compreender uma trajetória ou envelhecimento social sem antes reconstituir previamente os espaços sucessivos do campo no qual ela se desenrolou, ou seja, analisar as relações objetivas do agente com o conjunto dos outros agentes envolvidos:

Tentar compreender uma vida como uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação que a vinculação a um ‘sujeito’ cuja única constância é a do nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diversas estações. Os acontecimentos biográficos definem-se antes como *alocações* e como

deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição dos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado. (...) Essa construção prévia é também condição de qualquer avaliação rigorosa do que poderíamos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da *personalidade* designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto de posições simultaneamente ocupadas, em um momento dado do tempo, por uma individualidade biológica socialmente instituída, que age como suporte de um conjunto de atributos e de atribuições que permitem sua intervenção como agente eficiente nos diferentes campos (BOURDIEU, 1996a, p. 81-82).

Aqui são importantes as análises que tece no texto “A ilusão biográfica”. Se considerarmos que, de certo modo, o acervo literário é também uma espécie de “acontecimento biográfico” que seu titular construiu sobre si mesmo e sobre os demais agentes do campo, podemos afirmar que devemos tentar escapar de sua aproximação mecânica com a história de vida, subvertendo a lógica forjada de apresentação oficial para, em seguida, encará-lo como conjunto de indícios que permitem reconstruir alocações e deslocamentos no espaço social. As trajetórias se tornam o resultado construído de um sistema de marcas pertinentes de uma biografia individual ou de um grupo de biografias. É por isso que Miguel Montagner (2007), ao investigar o modo como as trajetórias sociais são contempladas no trabalho empírico de Bourdieu, especialmente no que concerne à utilização de materiais biográficos, afirma que existiria uma grande diferença entre o seu conceito de biografia e a maneira como este é comumente empregado. Se os eventos biográficos não seguem uma linearidade progressiva e de causalidade, não se concatenando em um todo coerente, restar-nos-ia recuperar as trajetórias sociais, ou seja, a objetivação das relações entre os agentes e as forças presentes no campo. No caso do campo literário a trajetória, diferente das biografias comuns, descreve as posições ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário. Segundo informa, a trajetória para Bourdieu seria o movimento dentro de um campo de possíveis definido estruturalmente ou, em outras palavras, uma maneira singular de percorrer o espaço social:

Essa reconstituição parte do ponto de vista externo ao biografado, parte do ângulo de visão de quem reconstitui o campo como espaço social onde essa biografia se delineaia. Descrever uma biografia, para Bourdieu, significava o último e mais sensível passo na empreitada sociológica, se encaramos essa biografia como uma construção realizada a despeito das intenções pessoais e o sentido das ações realizadas pelos agentes em um campo. Vale dizer, a biografia *à la* Bourdieu independe do indivíduo, está ligada ao conceito de agente operando em um campo de forças, muitas vezes sem atinar para o sentido real de sua ação, em um conjunto mais vasto de caminhos possíveis à sua geração. Os acontecimentos biográficos são eventos em um fluxo social mais vasto, correspondem a abalos parciais cujo epicentro escapa ao ângulo de mirada do próprio agente. Esses fatos biográficos correspondem, para

Bourdieu, a colocações e deslocamentos dentro dos diferentes estados do campo, ou seja, nos diferentes momentos distributivos dos diversos capitais aí investidos, principalmente as relações entre capital econômico e o capital simbólico (específico ao campo e que o define como tal) (MONTAGNER, 2007, p. 255).

A essa altura da discussão, pode ser esclarecedor considerar como os repertórios biográficos são úteis para a investigação sociológica. Nesse intuito, nos deteremos em pesquisas de inspiração notadamente bourdieusiana que investigaram o campo literário brasileiro. Exemplares nesse aspecto são os trabalhos de Sérgio Miceli (2001) a respeito das trajetórias sociais de intelectuais brasileiros e da utilização de acervos documentais e biografias. Em seu trabalho sobre os escritores atuantes no período da República Velha (1889 - 1930), explicitou que a seleção dos autores foi determinada na prática pela existência de memórias publicadas e biografias, acreditando que os riscos que tal procedimento poderia incorrer diminuem quando se leva em conta as propriedades sociais dos memorialistas e dos autores cuja consagração inclui a reverência biográfica. Em seu entendimento, as biografias e memórias fornecem dados significativos a respeito de categorias de escritores que momentaneamente ocupavam posições diferentes no campo. Questões que também aparecem quando investigou as relações entre os intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945). Visando vincular o espaço das oportunidades que então se abriam no âmbito do campo de produção cultural ao círculo das famílias da classe dirigente escolheu como fontes privilegiadas diários íntimos, volumes de correspondência e biografias dos diferentes tipos de intelectuais. Em seu entendimento, tais gêneros “possibilitam apreender tanto as relações objetivas entre as posições ocupadas pelas diversas categorias de intelectuais no interior do campo de produção cultural, e as determinações sociais, escolares e culturais a que estão expostas, como as representações” (MICELI, 2001, p. 83) que os intelectuais travam com seu trabalho. Nesse sentido, as fontes comumente encontradas em acervos literários revelariam determinadas experiências mediante as quais os intelectuais, mesmo inconscientemente, tentam justificar sua “vocação” pelo trabalho simbólico. Sabedor da importância dessas fontes, Miceli escreveu um texto analisando a relação entre biografia e cooptação destacando sua viabilidade em virtude da compreensão de suas condições de produção, ou seja, questionando em que medida as características desse material remetem a propriedades sociais do grupo em análise. O exame acurado dos acervos possibilitaria delectar inúmeras características dos indivíduos e dos grupos a que pertenceram em termos de sua posição na estrutura social, visto que retêm a marca dos interesses, das estratégias e dos valores dos grupos a que se referem. Consistiriam em “produtos de uma atividade de simbolização

mediante a qual esses grupos manifestam sua existência material, política e intelectual. (...) Os materiais aí contidos são parte integral do repertório de imagens com que o grupo veicula e gere sua identidade” (p. 349). Em resumo, sublinha que o exame sistemático dessas fontes permite reconstruir o espaço de posições no campo literário, os círculos familiares e de sociabilidade, extrapolando a mera descrição de perfis de indivíduos isolados ou de entidades coletivas.

Outra pesquisa sociológica exemplar no trato de acervos literários para a reconstrução de trajetórias sociais e relações de poder no campo literário brasileiro, sob o viés bourdieusiano, consiste na tese de doutorado de Michele Fanini (2009). Partindo da constatação de que a Academia Brasileira de Letras é um espaço marcadamente androcêntrico, seu intuito foi investigar as interferências que atuaram para a inserção das poucas mulheres na instituição (Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Nélide Piñon, Zélia Gattai e Ana Maria Machado) e também os motivos das inadmissões de outras literatas. Com efeito, partindo da biografia como método investigativo, a pesquisadora optou por analisar as trajetórias sociais das escritoras, reconstruindo as constelações de poderes do campo literário da época em que pertenceram. Enfocando os jogos de poder acionados pela Academia, a primeira opção foi examinar os acervos pessoais sob a guarda da instituição. Todavia, a consulta aos acervos revelou “vazios institucionais” a respeito das episódicas inadmissões de Júlia Lopes de Almeida e Amélia Beviláqua. O encontro com essas lacunas repletas de significados potencializou a necessidade de “complementar” os registros documentais produzidos ou abrigados na “Casa de Machado de Assis”. Portanto, a pesquisa procurou descortinar o que muitas fontes tentavam arbitrariamente encobrir e, por esse motivo, optou por confrontar os documentos “oficiais” com os de acervos públicos de outras instituições, a exemplo da Biblioteca Nacional, e particulares, como foi o caso da consulta ao acervo de Júlia Lopes de Almeida, de posse de seus herdeiros. Materiais compulsados que, segundo a pesquisadora, forneceram indicações para a compreensão dos contextos imediatamente subjacentes às escritoras, oportunizando investigar as influências em suas formações pessoais e profissionais, além das relações de interesse, conveniência e rivalidades que estabeleceram com seus pares. A interposição de tais acervos dispersos elucidou alguns condicionantes que contribuíram para a viabilização artística das escritoras, para os círculos de sociabilidade e para as multifárias possibilidades de mobilização de “trunfos” sociais e culturais que lhe asseguraram (ou não) uma cadeira na Academia Brasileira de Letras.

Convém destacarmos também a conseqüência “arqueológica” que alguns trabalhos empreendem ao iluminar documentos muitas vezes esquecidos ou renegados. Tendência que vêm ganhando força nos últimos anos quando se trata de reconstruir trajetórias de mulheres que vislumbraram uma chance literária. Se os trabalhos como os de Maria Eleutério (2005) e Michele Fanini (2009) apontaram tais dificuldades no campo literário emergente, na transição dos séculos XIX e XX, é significativo percebermos o modo como foram (e são) consideradas amadoras pelos que construíram o repertório do cânon artístico. O curioso é constatar que ainda recentemente as mulheres escritoras encontram uma série de dificuldades para inserção e reconhecimento no campo literário brasileiro desenvolvendo, muitas vezes, uma arte embargada. Questões que podem ser evidenciadas na pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè (2005). Avaliando os romances publicados pelas principais editoras brasileiras da área (Companhia das Letras, Rocco e Record), entre 1990 e 2004, constatou que as escritoras não chegam a 30 % do total dos autores, que menos de 40 % dos personagens são do sexo feminino, que as mulheres possuem menor acesso à posição de narradoras e estão menos presentes como protagonistas:

Cerca de 70 anos após Virgínia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina. Não é possível dizer se as mulheres escrevem menos ou se têm menos facilidade para publicar nas editoras mais prestigiosas (ou ambos). Há um indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras. Uma relação de 130 romances brasileiros lançados em 2004, organizada para um prêmio literário, indica apenas 31 títulos escritos por mulheres, isto é, 23,8% (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 31).

Quais os motivos do silêncio da história literária brasileira com relação às contribuições das mulheres para o acervo de nossas letras? Quais os espaços do campo literário que elas localizavam? Que estratégias mobilizaram para enfrentar a lógica do silenciamento e quais os ganhos possíveis em suas tentativas? Quais os impactos que causaram (e ainda causam) seus ingressos no círculo das letras? Acreditamos que a reconstrução dos acidentados itinerários de artistas apoiada na mescla de informações e materiais garimpados nos acervos pessoais contribuirá para responder muitas dessas questões e suscitar outras. Nosso intuito é compreender como ainda na segunda metade do século XX as escritoras enfrentaram embargos em sua prática profissional ao ponto de serem profissionais que não conseguiram, na maioria dos casos, sobreviver exclusivamente dos ganhos materiais e simbólicos de sua profissão; e, ao mesmo tempo, visualizar como a atração pela prática literária definiu

sobremaneira os contornos de suas trajetórias e impactou as práticas do campo de produção cultural que tentaram integrar como protagonistas. Conforme já ressaltamos nas considerações iniciais, estabelecemos alguns critérios para a escolha dos casos pertinentes para análises mais pormenorizadas.

Questões que, durante a pesquisa de campo, se so maram a uma “coincidência”. As escritoras Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César se preocuparam em forjar e preservar seus acervos pessoais alimentando-os com documentos que possibilitam recuperar momentos significativos de suas trajetórias e, ao mesmo tempo, seus acervos estão sob a guarda de instituições culturais ou centros de documentação abertos à consulta pública. Assim, a própria existência da documentação ratificou nossas intenções iniciais. Conforme salienta Ana Paula Simioni (2008), o simples fato de essas mulheres terem-se feito perpetuar na documentação já é em si um sinal de que algo as diferenciava de outras produtoras. Esse algo seria um conjunto de elementos (nível educacional, habilidade técnica, capital social, relações profissionais, sagacidade pessoal) que combinados, faziam delas escritoras mais “profissionais” do que suas semelhantes. Isso faz sentido na medida em que nos atentamos para os motivos que levaram as instituições a acolher e organizar seus acervos em detrimento de outros que também recontam nossa memória literária, fator que seria uma espécie de “reconhecimento” da atuação pública do titular.

Portanto, é nessa trama de posições e disposições que pretendemos construir nosso itinerário de pesquisa focalizando a documentação integrante dos acervos de escritoras que desenvolveram trajetórias e obras particulares, marcas que fornecerão pistas para a compreensão das estratégias utilizadas na inserção e reconhecimento no campo e das linhas de força que algumas mulheres excepcionais, no sentido de exceção à regra, ao desenvolverem trajetórias incomuns instituíram em seus projetos criadores, impactando o espaço de possíveis expressivos. Por isso mesmo, torna-se importante conhecermos as diferentes formas e os motivos que levaram as escritoras a constituírem seus acervos, as estratégias mobilizadas e os modos como as instituições responsáveis por sua guarda contribuem para as constantes reconstruções de suas imagens no campo literário brasileiro. Isso é mais sintomático quando observamos que cada um dos acervos a serem analisados em seguida carrega particularidades, seja nos motivos de sua constituição, seja na forma como foram transferidos para a cena pública. O acervo de Cora Coralina contribuiu para a criação da Associação Casa de Cora Coralina, instituição privada instituída no ano da morte da escritora e destinada à valorização do legado da titular. O de Hilda Hilst foi vendido pela própria autora em duas etapas, sendo a primeira nove anos e a última seis meses antes de sua morte, para integrar o Centro de

Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da Universidade Estadual de Campinas. Já o acervo de Ana Cristina César foi doado por seus herdeiros ao Instituto Moreira Salles, quinze anos depois de sua morte. A princípio, observamos que esses acervos literários “oficiais” (visto que muitos documentos das/sobre as titulares estão dispersos em outras instituições públicas e particulares e em coleções particulares), além de revitalizarem determinadas imagens projetadas por e sobre suas titulares, contribuem para o prestígio das instituições depositárias. Do mesmo modo, não podemos deixar de sublinhar que a escolha de tais instituições, pela titular ou por seus herdeiros, não foi acidental. Todas se localizam nas cidades em que as escritoras passaram a maior parte de suas vidas e onde realizaram seus projetos literários, o que “legitimaria” suas ações no sentido de preservarem e divulgarem parte considerada significativa da memória da cidade e do campo cultural em que estão inseridas. Acompanhem as lógicas de constituição desses documentos, as interferências e investimentos nos quais foram e são objetos (sociologia dos acervos), antes de partirmos para a análise dos conteúdos dos registros (sociologia nos acervos).

1.3. Os “papéis de circunstância” no Museu -Casa de Cora Coralina

“Passaram-se anos e eu, também, por associação de hábitos
empostados ou tendências congênicas, passei a juntar
meus papéis de circunstância”
Cora Coralina (2006, p. 98).

Na crônica “Papéis de circunstância”, a escritora goiana Cora Coralina (1889 -1985) descreveu a relação afetiva que seus familiares possuíam com os documentos abrigados na Casa Velha da Ponte, residência secular da família localizada às margens do Rio Verme lho na cidade de Goiás-GO. Eram papéis diversos amarrados com nastro verde ou lacre vermelho, guardados em canastras de couro tacheadas e em enormes gavetas. A maior parte dos documentos era composta por cartas enfeixadas, amarradas e coordenadas que havia sido com o tempo vítima de ratos, traças, baratas e goteiras e, posteriormente, jogada no rio em dias de enchente. Daí, segundo a escritora, a explicação para a existência dos poucos documentos de seus ascendentes e para o seu hábito de juntar papéis. Con struir um acervo pessoal seria uma forma de evitar que as lembranças fossem apagadas e, ao mesmo tempo, um suporte à história e a memória de sua comunidade: “Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do Passado antes que o Tempo passe tudo a raso. É o que procuro fazer para a geração nova, sempre atenta e enlevada nas estórias, lendas, tradições, sociologia e folclore de nossa terra” (CORALINA, 2001, p. 25). Cora fala em uníssonos com o espírito dos modernistas quando

revela o intuito de rever, escrever e assinar os autos do passado. Mariza Veloso e Angélica Madeira (2000), ao estudarem a obra de Gilberto Freyre, destacaram a angústia dos intelectuais modernistas, expressa no sentido da missão em que se auto-atribuíam de solucionar os problemas da nação. Nesse sentido, é interessante observarmos como a interpretação de Gilberto Freyre, assim como a de Cora Coralina, expressou essa angústia. Uma das características dos modernistas era essa missão de reescrever, de redescobrir o Brasil. Basta lembrarmos as pesquisas folclóricas organizadas por Mário de Andrade com o intuito de compreender a realidade brasileira e traçar as coordenadas de uma cultura nacional, ou o projeto de Guimarães Rosa e seu *Grande Sertão: Veredas*, livro que, segundo Willi Bolle (2001), contém a idéia de preservar os interesses dos que vivem no sertão e a visão de que um dia os excluídos do Brasil poderão escrever a sua própria história.

No caso de Cora Coralina, não apenas os documentos relativos à sua família foram guardados por serem “papéis de circunstância”. A escritora alargou as comportas do termo e, ciente da importância de preservá-los, começou a guardar jornais e documentos relativos à sua comunidade, transformando, assim, seus papéis em misto de acervo pessoal e acervo histórico. Hábito que impactou, de certo modo, sua literatura. É certo que para efetuar seu projeto literário ela se pautou sobremaneira nas situações que presenciou e no que ouviu dizer, reinventando o passado e nele inserindo personagens e temas até então destinados ao esquecimento. Mas é notório em seu acervo a existência de jornais e outros documentos atestando acontecimentos históricos considerados por ela como significativos ao ponto de serem sublinhados ou recortados, a exemplo de matérias relativas à chegada do homem à lua, da construção de Brasília e da redemocratização do país. Isso se torna mais evidente ao consultarmos sua biblioteca pessoal, muitos são os livros de história brasileira e, especificamente, sobre a história de Goiás e diversos os livros de memórias históricas. Para tanto, é interessante observarmos como a autora realizou a composição de sua obra: “na falta do exato, forte e bem configurado, conto o que ouvi e a mais não estou empenhada, que história indagada, perquirida, é difícil na minha cidade, com papéis perdidos, roídos de traça e cupins, mofados de goteiras... Nem eu tenho jeito de historiadora” (BUENO, 2002, p. 51). Sua fonte principal era a oralidade, todavia, algumas vezes, retirava a matéria da história documentada, a exemplo da citação inédita encontrada no original de um de seus contos, quando descreveu a decadência da mineração: “os veeiros se aprofundando na terra e a impossibilidade física de os alcançar. Não havia técnica nem recursos, senão o braço escravo inoperante, frente às dificuldades insuperáveis: a força muscular. Ver o livro de Palacin *Goiás -1722-1822*” (Caderno/diário n. 5, 1981, p. 5). Outro exemplo é o conto “Correio Oficial de

Goiás” em que utilizou matérias de jornal para tecer a trama: “começo a leitura dessa crônica me reportando ao número 179 do ‘*Correio Oficial de Goiás*’, de 1.º de maio de 1839, número de quarta-feira e que, segundo esclarece o seu minucioso cabeçalho, se publica às quartas e aos sábados na Tipografia Provincial” (CORALINA, 2006, p. 73). É por isso que a autora decidiu construir uma “história dos becos”, legado que em seu entender seria a “estória da cidade mal contada”, pois não se encontra va inserida nos “autos oficiais do passado”. Portanto, deve ser lida não apenas nos registros oficiais, mas em seus interstícios, nas relações cotidianas de classe, gênero, poder, cor e geração:

Interessante nesse sentido é a opção da autora pela palavra *estória* para denominar a sua produção, seja a vazada em verso ou em prosa. Hoje nos parece imprópria a distinção entre história/estória. Isso porque já caiu no vulgo que a história, mesmo e, sobretudo, aquela escrita com H, não passa de uma interpretação do passado, sendo, portanto, relativa, ficcional, e que a estória, assumidamente ficcional, muita vez, desvela o passado de uma maneira muito mais “verdadeira” que as histórias que se querem factuais. (...) Mas Cora escreve em uma época em que essa diferença ainda é sustentada e a poetisa mantém a denominação de estórias para os autos do passado por ela recuperados literariamente. (...) Negando-se a ser uma historiadora e assumindo-se como uma legítima contadora de estórias, Cora termina por subverter a memória coletiva oficializada, por promover um rearranjo da história. (...) A estória, em Cora, é contra a história. Contra uma história e uma memória coletiva uniformizadoras e opressoras (YOKOZAWA, 2002, p. 6-7).

Se a história é composta de silêncios, nada mais desafiador do que se tornar escuta e se predispor a registrar situações até então não valorizadas. Daí a importância de constituir um acervo documental: simultaneamente ele guardaria documentos da “história oficial” e possibilitaria releituras para além dessa história, confrontadas pela experiência de vida da própria titular que acompanhou diferentes Brasis. Talvez essa seja outra explicação da obsessão da escritora com o passado. Ter nascido no século XIX e vivenciado quase todo o século XX, fez com que quisesse compartilhar com as novas gerações toda uma gama de informações e experiências já esmaecidas no cotidiano. Andrea Delgado (2003), primeira pesquisadora a investigar o acervo pessoal da poetisa, afirma que o contato com a documentação revela indícios de um projeto de acumulação. Na maioria das vezes, a escritora guardava apenas o caderno do jornal ou a página com a reportagem a seu respeito e inseria com caneta o nome do jornal e, freqüentemente, a data, sua assinatura e algum comentário a respeito da matéria. Exemplifica essa prática com uma reportagem do Suplemento Cultural do Jornal *O Popular*, datado de 20 de fevereiro de 1977, sobre a escritora. Nesse documento, a poetisa escreveu: “Peço devolver, mamãe”, possibilitando inferir que o jornal teria sido

enviado a algum de seus filhos, mas que desejaria que ele voltasse e a integrar sua documentação. Aliás, é evidente em diversas correspondências do acervo essa preocupação em “coleccionar” recortes de jornal a respeito de sua atuação no campo literário e manuscritos para futuras revisões e publicações. Prova disso é a carta enviada a Augusto Lins, em 1965, ano da publicação de seu primeiro livro, em que agradece comovida os comentários à respeito da obra e afirma que em muito lhe ajudaria para a publicação de novos livros caso os elogios fossem “publicados em revista ou jornal dessa culta cidade e assinados com a grandeza de seu nome, altamente credenciado, e que um exemplar fosse mandado ao endereço da Editora J. Olympio em S. Paulo – Rua dos Gusmões. Facilitaria meu caminho para o livro de contos”. Na mesma carta, informa que a correspondência recebida seria encaminhada para o filho da escritora, mas que ela “depois voltará como peça valiosa para meu pequeno arquivo de notícias, manifestações e recortes, destinado aos filhos”. Outro exemplo é a carta enviada a sua sobrinha Ondina Albernaz em 28 de julho de 1978 em que escreveu à margem: “Guarde esta página, um dia vou reescrever para um livro”.

Além disso, essa consciência histórica permite supor um valor estratégico na intenção de monumentalização da própria memória e, desse modo, a acumulação de documentos pode ser também vista como manifestação material de determinados aspectos da trajetória que se pretende imortalizar. Concordamos com Delgado (2003) quando afirma que as práticas de arquivamento devem ser compreendidas como parte de um conjunto de outras práticas de construção de si empreendidas por Cora Coralina desde que retornou à cidade de Goiás, em 1956, depois de quarenta e cinco anos de ausência. Segundo informa, a prática de arquivamento dos vestígios de si constituiu em um mecanismo de construção de uma memória autobiográfica que a um só tempo autorizaria amnésia e comemoração, visto que o acervo pessoal encobre, oculta e joga para a zona de esquecimento longos períodos e momentos da vida de Cora Coralina e sublinha um conjunto de evidências discursivas e materiais importantes na produção do ofício de escritora. A pesquisadora destaca que a marca do acervo pessoal da escritora é o privilegiamento da dimensão pública: “ao capturar os múltiplos discursos que a promoviam como acontecimento estratégico no campo da literatura, da mídia, da produção acadêmica, transformando-os em documentos pessoais”, a escritora teria perpetuado a “plurivocalidade pública que produziu sua monumentalização. Guardar esses documentos configurava uma prática de olhar para si e construir uma identidade, selecionando e incorporando as representações que outros elaboravam” (p. 153).

Conforme revela a pesquisadora, o acervo pessoal de Cora Coralina sob a guarda do Museu-Casa de Cora Coralina privilegia a dimensão pública da agente, especialmente em dois

segmentos: como escritora e como doceira. É significativa a ausência de documentos sobre seus antepassados ou sobre os períodos de sua infância, adolescência e dos quarenta e cinco anos em que morou no estado de São Paulo e constituiu família. Também é diminuta a correspondência com familiares e a documentação sobre seus filhos e marido. O acervo oficial da escritora acompanha, desse modo, a seleção empreendida em seus livros biográficos em que tais períodos e personagens são diluídos/omitidos. A única exceção é a infância, período que em sua obra ganha centralidade (juntamente com seus últimos trinta anos de vida dedicados a atividade literária), e que não é compreendido pelo acervo. Todavia, é importante ressaltar que o acervo abrigado no Museu não consiste em toda a documentação selecionada/produzida por Cora Coralina ao longo de sua vida, existindo documentos dispersos e sob a guarda de instituições e coleções particulares (Cf. BRITTO, SEDA, 2 009). Outra questão que merece ser destacada é que o acervo da escritora não remete apenas a atuação acumuladora da titular. Resultou em um empreendimento coletivo e, por isso, implica considerarmos triagens e seleções feitas também por amigos, familiares e pela própria instituição museológica. Nesse sentido, traçaremos uma breve história de como o acervo pessoal da escritora foi sendo constituído, com suas interferências e adequações, até adquirir a configuração atual integrando o acervo do Museu-Casa de Cora Coralina. Inicialmente, reafirmamos a própria compulsão arquivística (em decorrência de sua atividade literária) desenvolvida pela autora nos últimos trinta anos de vida. Cora escrevia em bordas de jornais, dentro de outros livros, em envelopes e em papéis de embrulhar pão, seguia o fluxo da inspiração: “Se tivesse tempo, passava a limpo, em cadernos caprichados ou em blocos de carta. Caso contrário, ficavam por ali, esquecidos em meio a livros, recordes, folhetos. Perdidos nos guardados” (TAHAN, 2002, p. 2).

A idade avançada da escritora, a quantidade de papéis acumulados e o precário estado de conservação de sua residência, levaram em 1981 o jornalista e crítico J. B. Martins Ramos a permanecer algum tempo na Casa Velha da Ponte na tentativa de organizar os documentos. Preocupado com o estado da documentação, o escritor acionou a imprensa goiana que publicou em 29 de setembro a matéria “Nos originais abandonados, um tesouro que pode se perder”. Na verdade, as dezenas de correspondências e matérias de jornal que recebia mensalmente somaram-se a uma considerável quantidade de cadernos e folhas esparsas com poemas, contos, desabaços, relatos do cotidiano, anotações de gastos caseiros etc. Os cadernos e textos ficavam amontoados em seu escritório, “uma porção deles esparramados em mesas cheias de papeladas”, e sem uma organização ou preocupação com acondicionamento: “Os originais dela estão muito misturados e precisam ser reescritos por ela, antes de serem

datilografados. ‘Ela não é uma maravilha de ordenação para escrever’. (...) São dezenas de cadernos, as histórias estão manuscritas, ocupando os dois lados de cada folha” (ULHOA, 1981, p. 1). Antes mesmo dessa época, a escritora contou com a colaboração esporádica de familiares e alguns jovens da cidade que a auxiliaram na “organização” dos documentos e, principalmente, na datilografia dos textos a serem enviados para as editoras. Raul Rizzo, Marlene Vellasco, Paulo Sérgio Bretas Salles, Rúbio Tahan, J. B. Martins Ramos e Marietta Telles Machado, em diferentes momentos, a auxiliaram nessa tarefa de “tirar livros da confusão de minha mesa de trabalho” (CORALINA, 1976, p. 9). Além dessas interferências percebidas no manuseio da documentação, são evidentes a atuação de alguns familiares a exemplo da neta Maria Luiza Cartaxo e de sua nora Nize Bretas. Muitas correspondências eram enviadas em nome de Maria Luiza, que se tornou uma espécie de secretária particular da avó. Outro exemplo consiste na carta de Cora Coralina que Nize enviou a Carlos Drummond de Andrade: “Revido os papéis de dona Cora que se acha adoentada, encontrei essa carta dentro do envelope de seu cartão, na dúvida de que tenha seguido o original ou não, faço segui-la, no seu ‘devido endereço’, pois seria uma pena que não chegasse ao seu destinatário”. Todavia, as maiores interferências ocorreram a partir da morte da escritora em 10 de abril de 1985 quando seus herdeiros receberam o espólio e amigos e familiares optaram pela criação da Associação Casa de Cora Coralina, responsável pela transformação de sua residência em Museu.

Com a morte de Cora Coralina, os herdeiros selecionaram os documentos do acervo pessoal com o intuito de continuar publicando seus textos. A filha caçula, Vicência Bretas Tahan, atual representante dos herdeiros, recolheu tanto os manuscritos de poemas e contos publicados, quanto o material inédito, deixando fotografias, correspondências, a biblioteca pessoal e o conjunto de recortes de jornais acumulados por sua mãe, sob a guarda do então Museu-Casa de Cora Coralina que acabava de ser criado. O acervo de Cora Coralina, desse modo, foi desmembrado e fomentou as atuações de seus herdeiros, a exposição museológica e as demais ações da instituição que nascia. Prova disso são as publicações póstumas que os familiares vêm lançando, frutos desse acervo. Desde 1985 até o presente momento já foram publicados os livros: *Estórias da casa velha da ponte* (1985), *Os meninos verdes* (1986), *O tesouro da casa velha* (1989), *Os meninos verdes* (1989), *A moeda de ouro que um pato engoliu* (1997), *Villa Boa de Goyaz* (2001) e *Cora Coralina: doceira e poeta* (2009). Em entrevista para a *Revista Verbo 21*, a representante da família de Cora afirmou que ainda existem muitos inéditos sob sua guarda: “Para quem começou a escrever aos 14 anos e foi

guardando tudo, imagina o tamanho da produção! Aos poucos serão publicados, com certeza. E a correspondência também” (In: CORREA, 2010).

Se os “papéis de circunstância” de Cora Coralina sofreram uma série de interferências ao longo de sua conformação, e las ampliaram quando o acervo foi transferido para um espaço público visando ser aberto a pesquisadores e a demais interessados. A mudança mais drástica, de acordo com Delgado (2003), consistiu na separação promovida entre as peças que integrariam a exposição museológica e as que integrariam a “reserva técnica”. Antes de visualizarmos esses contornos, compete compreendermos uma especificidade do acervo: ter subsidiado a construção de uma instituição de memória. Desse modo, não é possível analisar o acervo documental sem inseri-lo no contexto e na cultura institucional do Museu -Casa de Cora Coralina:

A criação de uma instituição desse gênero pode ser vista como um passo estratégico no processo de monumentalização da memória de seu patrono, seja ele seu instituidor, (...) seja a instituição produto da ação de herdeiros, após a morte do titular. Nesse último caso, em geral, a justificativa manifesta da instituição é resgatar, preservar e divulgar a memória do personagem, constituindo-se em espaço para a evocação de sua imagem e a atualização dessa trajetória, lembrada e ressignificada em trabalhos acadêmicos, exposições, eventos e comemorações. O acervo do titular, por meio desse processo, é aproximado da noção de ‘legado’ histórico, inserindo-se no universo de bens simbólicos. (...) O arquivo confere prestígio e legitimidade a instituição, como ocorre, aliás, de maneira geral, com instituições consagradas ao legado de um personagem. De fato, a legitimidade dentro do campo de instituições de memória depende, em grande parte, da capacidade de abrigar acervos, de reunir peças e documentos inéditos – que funcionam como manifestação material do legado – ou, ao menos, de produzir um discurso convincente e documentado na apresentação do personagem e de sua trajetória (HEYMANN, 2005, p. 50-53).

A questão se torna mais emblemática quando o acervo continua abrigado na residência do titular transformada em instituição de memória. A casa pode ser lida, nesse caso, como uma peculiar construção autobiográfica com forte assinatura que desconhecera as fronteiras entre vida e obra e tumultuaria os limites entre esfera pública e os domínios do privado (Cf. CUNHA, 2003). Aqui nos aproximamos das leituras de Eneida Cunha (2003) ao analisar tais características na Casa de Jorge Amado, considerando que assim como um texto autobiográfico a Casa impõe sua própria narrativa, aberta à leitura, mas resistente a interpretações que possam desvirtuar, rasurar ou alterar a imagem instituída do escritor, especialmente à instituição de biografias alternativas. Ou seja, ao se tornar detentora e gestora de um acervo e, ao mesmo tempo, um centro cultural atuante na vida da cidade, a instituição “detém a prerrogativa de uma ‘atividade’, que se faz em prol da divulgação, autorizada, de

uma determinada imagem do escritor e de uma determinada vertente de leitura de sua obra” (CUNHA, 2003, p. 127).

De acordo com os estatutos aprovados em 28 de setembro de 1985, constituem finalidades da Casa de Cora Coralina: projetar, executar, colaborar e incentivar atividades culturais, artísticas, educacionais e filantrópicas visando, sobretudo, valorizar a identidade sociocultural do povo goiano e a preservação da memória e a divulgação da obra de Cora Coralina (Capítulo 1, art. 2. Livro de atas da Casa de Cora Coralina, p. 5). A Prefeitura Municipal de Goiás, com recursos da então Fundação Nacional Pró -Memória e da Construtora Alcindo Vieira, comprou os dois imóveis que integram a Casa Velha da Ponte e os doou para a Associação Casa de Cora Coralina, pessoa jurídica de direito privado e de natureza cultural, que desde 20 de agosto de 1989 é a responsável pela manutenção do museu. Conforme bem aponta Andrea Delgado (2003), a amálgama instituída entre a poetisa e a casa é complexa e constitui um dos principais mecanismos no processo de monumentalização de Cora Coralina, visto que a escritora teria convertido sua residência em templo da memória autobiográfica familiar e coletiva. Em sua obra e em seus depoimentos, percebemos que a Casa Velha da Ponte foi associada à Cora Coralina e vice-versa, constituindo um dos principais espaços mnemônicos eleitos pela poetisa: casa símbolo da reunião das duas pontas da vida, ao morar na infância e na velhice; “teto todo seu”, espaço onde escreveu e realizou a maior parte de seu projeto literário; casa-personagem da maioria de seus poemas, contos e crônicas; casa-lembrança por reunir a história da sua família que se confunde com a da ocupação bandeirista do interior brasileiro (Cf. BRITTO, SEDA, 2009).

Enquanto a Casa Velha da Ponte era restaurada e era instituída a organização e seleção das imagens, objetos e discursos que seriam privilegiados e ocultados na exposição museológica, Benedita Pereira dos Santos (uma das funcionárias da Associação que havia trabalhado muitos anos como empregada de Cora Coralina), sob orientação dos profissionais responsáveis e da diretoria da instituição, começou a catalogar os objetos destinados a exposição e, ao mesmo tempo, realizou uma separação prévia do que havia sobrado dos “papéis de circunstância”. Esse conjunto de documentos ficaria guardado em armários de madeira, envolvidos em papéis de seda e/ou caixas de papelão, em uma sala destinada a parte administrativa do Museu, uma “reserva técnica” em que os visitantes não tinham acesso. A primeira pesquisadora que consultou essas fontes foi Andréa Delgado quando, em 1995, teve um projeto de pesquisa aprovado, trabalho que se estendeu até 1998. A historiadora, mediante o contato com o acervo e o cotidiano do Museu, aprofundou suas análises nos anos subsequentes, pesquisa que resultou na elaboração da tese de doutorado *A invenção de Cora*

Coralina na batalha das memórias. Conforme relatou, nesse momento o acervo pessoal de Cora Coralina estava misturado com o acervo da Associação Casa de Cora Coralina, também não existia nenhuma listagem dos documentos e os papéis estavam guardados em caixas de papelão, sacos, pastas, envelopes de papel de seda e envelopes de papel pardo, percebendo que não existiam critérios para a organização e armazenamento dos suportes, nem para as etiquetas que identificavam os materiais. Além disso, a pesquisadora desta cou que durante os anos de sua pesquisa percebia modificações nos arranjos e nos suportes de armazenamento. Para viabilizar o trabalho, a historiadora inventariou os documentos e organizou o acervo nas séries: “correspondência recebida”, “exames clínicos, receituários médicos e bilhetes solicitando remédios às farmácias”, “encomendas de doces”, “receitas de doces”, “poemas de admiradores”, “textos de autores diversos”, “documentos referentes ao inventário da Casa Velha da Ponte”, “convites”, “documentos referentes à pensão”, “homenagens”, “votos do concurso Juca Pato”, “cartões e folhetos produzidos por Cora Coralina”, “fotografias”, “diversos”, “cadernos manuscritos”, “revistas, jornais e recortes a respeito da titular e obra” e “revistas, jornais e recortes com assuntos diversos” (Cf. DELGADO, 2003).

Nessa época trabalhávamos como auxiliar administrativo no Museu e, devido às ações da pesquisadora, tomamos contato pela primeira vez com os documentos pessoais de Cora Coralina. Em 31 de dezembro de 2001, o Rio Vermelho transbordou e a enchente invadiu o Museu-Casa de Cora Coralina atingindo parte do acervo documental da escritora. Foram instituídas duas frentes de trabalho, uma visando à restauração do imóvel e outra à restauração e identificação do acervo museológico e documental:

Segundo a presidente da Associação Casa de Cora Coralina, Marlene Vellasco, logo após a enchente a primeira providência foi colocar os documentos dentro de um freezer para evitar que o acervo molhado fosse danificado. Um ano depois da tragédia, o material ainda continuava congelado e a museóloga Célia Corsino elaborou um projeto para recuperação e preservação do acervo da Casa de Cora. O projeto de recuperação foi aprovado pela Fundação Vitae, que ofereceu R\$ 70 mil, utilizados na compra dos materiais necessários à restauração, acondicionamento e digitalização dos documentos e treinamento e remuneração dos estagiários. O trabalho de restauração foi coordenado por Lygia Guimarães, funcionária do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O acervo foi higienizado, colocado entre folhas de papel neutro e acondicionado em embalagens especiais. Além de recuperadas e guardadas em locais apropriados, as fotografias foram digitalizadas. (...) Segundo Corsino, o mais import ante da iniciativa é que, a partir de uma situação caótica, conseguiu-se garantir a preservação da memória histórica da cidade para a posteridade (BORGES, 2003, p. 1).

Em um primeiro momento fomos contratados para um trabalho de acondicionamento emergencial e levantamento do acervo documental, entre os meses de julho e dezembro de 2002, sob a supervisão da museóloga Célia Corsino, juntamente com as historiadoras Milena Bastos Tavares e Sued Fernandes. Conforme descreve a matéria, de julho de 2003 a março de 2004, continuamos o trabalho no acervo, patrocinados pela Fundação Vitae. Durante o levantamento emergencial, os documentos pertencentes à Associação e os documentos pessoais de Cora Coralina foram separados e acondicionados em caixas -arquivo de polionda e pela primeira vez o acervo foi quantificado: 21 metros lineares (unidade de medida de extensão de acervos que corresponde aproximadamente à quantidade de artigos arquivados em uma prateleira de um metro de comprimento). Durante o trabalho, a primeira ação foi definir um plano de arranjo organizado de acordo com a norma ISAD (G) (Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística) e inspirado no Inventário do Arquivo Carlos Drummond de Andrade, da Fundação Casa de Rui Barbosa -RJ. O critério seguido foi o tipológico (separando os documentos em três acervos: textual, hemerotécnico e fotográfico) e, em seguida, procedeu-se o inventário e o acondicionamento dos documentos em jaquetas de papel ph neutro em pastas suspensas classificadas pelo plano de arranjo.

Além dos documentos existentes no Museu, Vicência Brêtas Tahan doou os manuscritos de todas as obras já publicadas, além de considerável quantidade de recortes de jornais a respeito da vida e obra de sua mãe, permanecendo ainda com os textos inéditos. O Fundo Cora Coralina foi arranjado em oito séries, assim distribuídas: Correspondência Familiar; Correspondência Pessoal; Correspondência de Terceiros; Produção Intelectual da Titular; Produção Intelectual de Terceiros; Documentos Pessoais; Diversos; e Documentos Complementares. Cada série foi composta de subséries e estas, nos itens Correspondência e Produção Intelectual de Terceiros, organizadas em ordem alfabética pelo nome do autor formando um dossiê ordenado cronologicamente. ¹

¹ O Plano de Arranjo do “Fundo Cora Coralina” é composto pelas séries e subséries: 1) Correspondência Familiar: Ascendentes; Descendentes; 2) Correspondência Pessoal: Escritores; Escritores Goianos; Afilhados; Jornalistas; Presidentes da República; Ministros de Estado; Governadores; Secretários de Estado; Prefeitos; Vereadores; Deputados; Cônsules e Embaixadores; Artistas; Instituições de Ensino; Autoridades Eclesiásticas; Universidades; Procuradores de Justiça; Instituições Culturais; Ordens e Conselhos; Amigos; Admiradores; Medalhas; Troféus; Ordens de Mérito; Homenagens; Penitenciárias; Presidências; Instituições Sociais; Instituições Bancárias; Senadores; Juizes e Desembargadores; Livrarias e Editoras; 3) Correspondência de Terceiros; 4) Produção Intelectual da Titular: Poemas dos Becos de Goiás; Meu Livro de Cordel; Vintém de Cobre; Estórias da Casa Velha da Ponte; Os Meninos Verdes; O Tesouro da Casa Velha; A Moeda de Ouro; Villa Boa de Goyaz; Inéditos; Depoimentos Transcritos; Publicações e Referências Esparsas; Discursos; Mensagens; Dedicatórias; 5) Produção Intelectual de Terceiros; 6) Documentos Pessoais: Certidão de Batismo; Contratos de Edição; Recibos; Diplomas; Inventário; Dia do Vizinho; Dia do Cozinheiro; Receitas de Doces; Pensão; Empréstimos; Documentos Bancários; Notas Fiscais; Bênção Papal; Contratos; Doações; Cartão de Visita; 7) Diversos: Convites; Receitas Médicas; Exames Laboratoriais; Radiografias; Atas; Capas de Livros e

A documentação que integra o acervo documental do Museu -Casa de Coralina demonstra multiplicidade tanto do ponto de vista da abrangência cronológica quanto da diversidade temática. O número de documentos é bastante expressivo, sendo abrigado ao todo em um armário de aço, em dois armários de arquivos suspensos e em uma mapoteca. No caso de Cora Coralina, a maioria dos documentos se relaciona a vida literária e, especialmente, aos seus últimos cinco anos de vida, período em que ganhou visibilidade após as cartas de Carlos Drummond de Andrade e em que recebeu alguns dos principais prêmios do campo literário brasileiro a exemplo do Grande Prêmio de Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (1984) e do Troféu Juc a Pato da *Folha de São Paulo* e da União Brasileira dos Escritores (1984). O acervo também possibilita reconhecer uma série de papéis assumidos pela titular a partir, por exemplo, das formas como assinava os diferentes documentos dependendo do destinatário: Anna Lins dos Guimarães Peixoto, Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas, Anna Lins, Anoca, Anna Cora Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas, Cora Brêtas, Dona Cora, C. Coralina, Cora Coralina, Mamãe, Vovó.

Outra informação indicada no acervo é que a escritora costumava voltar a textos antigos, seja para retomar versões de poemas e contos, seja para repetir temas e argumentações. Muitos poemas escritos nas décadas de 1940 e 1950 somente foram publicados em 1965 e 1976. Os contos e crônicas que escreveu ao longo da vida, foram guardados e reescritos em 1984. Marcas de canetas de cores diferentes, reutilização de poemas publicados em jornais e revistas, recortes de jornais que inspiravam crônicas, são alguns dos exemplos de que o acervo não era apenas um amontoado de papéis acumulados de valor estimativo, a escritora o alimentava e sempre que possível se transformava em leitora e crítica da documentação, momentos em que, certamente, instaurava reordenamentos, jogava fora papéis considerados desnecessários, reescrevia determinados documentos, enfim, o acervo pessoal também contribuía para revitalizar sua obra: “Eu sou uma criatura insatisfeita com o que escrevo. (...) Sempre volto nos meus escritos, tentando melhorar sempre. No meu livro editado, se houvesse uma segunda edição, faria algumas correções. Há sempre o que melhorar, há sempre um polimento a dar” (*In*: JORGE, 1968).

Por outro lado, quando o acervo pessoal é deslocado para o espaço público e é estabelecido um plano de arranjo resultado da interferência classificatória do arquivista,

Cadernos; Folhas de Rosto com Dedicatória; Folhetos; Impressos de Cunho Religioso; Seu Vi cente; Maria Grampinho; Calendários; Envelopes; Genealogia; Anotações; Livro -caixa; e 8) Documentos Complementares: Poemas em Homenagem Póstuma; Votos de Pesar; Livro de Assinatura no Velório; Decretos; Selos; Fortuna Crítica; Ata da Associação Casa de Cora Coralina; Homenagens Póstumas.

surge um “roteiro” por meio do qual o pesquisador ou interessado recuperará os documentos. Todavia, conforme destaca Heymann (2009), a atenção a essas questões é estratégica para revelar o jogo de forças que definiria o que é digno ou não de destaque. O “texto” que compõe o inventário do acervo, dessa forma, refletiria filiações disciplinares ou institucionais dos responsáveis pela organização, podendo interferir no olhar do pesquisador e nos rumos da pesquisa. No caso do acervo de Cora Coralina, a definição das subséries foi estabelecida por meio da quantidade de documentos existentes e do impacto que suas temáticas tiveram na trajetória da titular. Isso implica reconhecer que não existe neutralidade ou desinteresse ao se instituir uma classificação documental. Nesse sentido, a eleição das séries esbarra em questões subjetivas dependendo do interesse do agente classificador. Como exemplo, poderíamos citar que se hoje reorganizássemos o acervo documental, provavelmente criaríamos na série “Correspondência” a subsérie “Escritoras” ou uma subsérie destinada a “Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás”, devido nossa atual preocupação com as questões relativas a mulheres e a literatura; além de, provavelmente, inserirmos na série “Documentos Complementares” uma série destinada a história da constituição do acervo. Do mesmo modo, com os documentos que recentemente doamos ao acervo, inseriríamos subséries temáticas na série “Documentos Pessoais” relativas às cidades em que a escritora morou no estado de São Paulo. Algumas subséries temáticas da “Correspondência Pessoal” poderiam ser extintas, as cartas redistribuídas, sem afetar o plano de arranjo. Por exemplo, a subsérie “Escritores Goianos” poderia ser englobada na subsérie “Escritores”, mas diluída provavelmente não evidenciaria, em um primeiro momento, a importância das relações travadas entre os escritores novos, os membros da Academia Goiana de Letras e da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás na trajetória de Cora Coralina. Certamente essa subsérie também não teria sido criada, caso o arquivista não fosse um interessado nas relações travadas no campo literário em Goiás. Em resumo, utilizamos das palavras de Luciana Heymann (2009) quando afirmou que apresentando tais questões não pretendeu justificar as opções adotadas, muito menos apontar para as dificuldades relativas ao tempo reduzido ou para as peculiaridades do ambiente institucional no qual se desenrolaram. Esses rápidos exemplos, agora em uma perspectiva distinta da que orientou o trabalho de organização, são ilustrativos para uma “crítica dos efeitos produzidos pela interferência do profissional de arquivo” (p. 222).

Por fim, compete destacarmos que a nossa reaproximação com o acervo foi motivada por esta pesquisa e também pelas comemorações dos 120 anos de nascimento da escritora,

rememorados em uma série de eventos realizados em agosto de 2009. Os documentos ainda se encontram com o mesmo plano de arranjo e organização, acomodados em uma pequena sala do Museu-Casa de Coralina intitulada “Sala dos Papéis de Circunstância”. O acesso aos documentos é restrito, devido à ausência de um banco de dados que indique a exata localização dos itens documentais. Desse modo, quando um pesquisador necessita consultá-los é necessário que algum dos ex-estagiários do projeto de preservação do acervo documental oriente a pesquisa visando disponibilizar o documento de interesse e, principalmente, evitar que a organização seja prejudicada. Enquanto o acervo não é informatizado, a consulta à documentação ainda permanece restrita e apenas poucos documentos e fotografias são disponibilizados via site do Museu.

Entre janeiro e março de 2009 investigamos o acervo documental, transcrevendo documentos que interessariam a reconstrução da trajetória da autora e dos espaços que ocupou no campo de produção cultural, com vistas também a elaboração de uma fotobiografia. A experiência com a elaboração de *Cora Coralina: raízes de Aninha* que escrevemos conjuntamente com a escritora Rita Elisa Seda (Cf. BRITTO, SEDA, 2009) possibilitou-nos alguns questionamentos a respeito do acervo, especialmente demonstrando a ilusão biográfica provocada pelo conjunto documental que tentava produzir uma linearidade ao narrar a vida da titular e o seu caráter lacunar explicitado em uma série de passagens da vida da autora. Desse modo, a tarefa foi tentar dialogar com a documentação de outros acervos, recuperando a contraparte de cartas como as que integram o acervo da Casa de Jorge Amado, em Salvador, e o Fundo Carlos Drummond de Andrade, da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Além disso, consultamos mais 39 acervos de instituições e coleções particulares nas cidades de Andradina, Balneário Camboriú, Brasília, Campinas, Franca, Goiás, Goiânia, Jaboticabal, Penápolis, Rio de Janeiro, São José dos Campos, São Paulo, Sales de Oliveira e Salvador. Documentos que doamos posteriormente ao acervo do Museu-Casa de Cora Coralina e que contribuem para a compreensão de outras atividades profissionais e interesses da escritora, acenando, do mesmo modo, para uma característica importante dos acervos pessoais: seu caráter de “fundos abertos”, sempre lacunares e passíveis de serem “reconstituídos” a cada nova leitura.

1.4. O acervo “silencioso e raro” de Hilda Hilst no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio

“E as gavetas fechadas. Dentro delas aquele todo silencioso e raro como um barco de asas. Que fome de tocar -te nos papéis antigos!”
Hilda Hilst (2007, p. 141).

No poema “Odes maiores ao pai”, a escritora paulista Hilda Hilst (1930 -2004) destacou que reler seu acervo pessoal era uma forma de entrar em contato com a sua memória individual e familiar, especialmente com a figura de seu pai, Apolônio Hilst. Mexer nos papéis e textos do pai escritor consistiu em modo de atar as pontas soltas da relação filial já que, como esquizofrênico, Apolônio passou grande parte de sua vida internado em sanatórios, fator que o privou do contato com a filha. Devido a essas circunstâncias, se mantinha informada sobre sua situação através de cartas que ocasionalmente ele escrevia ou de relatos de familiares que ajudaram a tecer a representação que a autora carregou por toda a vida e foi determinante para a construção de seu projeto literário: “É uma coisa de vida inteira. Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Eu queria agradar o meu pai. Queria que um dia ele me dissesse que eu era alguém. (...) Não se trata de influência literária. É mais do que isso. Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora” (HILST, 1999, p. 26 -27). O jornalista e poeta Apolônio publicava seus trabalhos em jornais de Jaú, no interior de São Paulo, nas décadas de 1920 e 30. Considerado um dos precursores do que Eustáquio Gomes (1992) designou de “modernismo caipira”, vertente do modernismo desenvolvida no interior paulista, Apolônio ou Luís Bruma (um de seus pseudônimos) manteve correspondência com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia e contribuiu na ressonância do movimento literário para além de seu centro irradiador. Inspirada na breve trajetória literária paterna, abortada contra a vontade, Hilda pretendeu obter o reconhecimento no campo literário, ou seja, conquistar aquilo que seu pai não conseguiu: “Ele enlouqueceu, mas nunca deixei de pensar nele como um escritor. Conheci coisas suas publicadas e muitos originais. Sempre tive vontade de resgatar ou continuar o trabalho dele” (*In*: FAERMAN, 1992, p. 1). Para a escritora, uma das formas de manter viva a presença do pai era reler os manuscritos e jornais com seus textos, documentos cuidadosamente guardados por sua mãe e que Hilda fez questão de salvar ao ponto de designá-los como um “todo silencioso e raro”, classificação que integra três importantes questões relativas aos acervos pessoais. Inicialmente a autora destacou que seu acervo constitui em um todo, cujo valor ultrapassa a importância de cada item documental isoladamente. De outro modo, o conjunto de documentos também possui lacunas e incompletudes, já que é fruto de constantes seleções, apropriações e descartes e, por

isso, carrega consigo lembranças e silêncios. Por fim, é constituído por itens raros e, na maioria das vezes, únicos, fator que denota sua excepcionalidade.

No caso de Hilda Hilst poderíamos dizer que seu acervo nasceu de/ou se inspirou em outro acervo literário, o de Apolônio. De acordo com a escritora, preservar esses documentos constituía em uma tentativa de preservar a obra paterna e, mais que isso, de sublinhar uma determinada faceta de sua trajetória. Nos poemas e em algumas correspondências, a imagem projetada é a de um escritor atuante, sintonizado com o modernismo e idealizando transformar Jaú em uma “província futurista”. As auto-exortações do titular revelam uma imagem que nada evocaria o homem esquizofrênico confinado em sanatórios. Talvez por isso a compulsão arquivística pelos escritos do pai, carregados das representações do Apolônio escritor, etapa de sua trajetória que Hilda não presenciou. A guarda e a leitura do acervo paterno constituíam modos de preservação do projeto literário (inconcluso) e, principalmente, de alcançar outra memória. O desejo era perpetuar o escritor “genial”, iluminando o aspecto literário interrompido pelas sombras do transtorno psíquico: “Meu pai ficou na minha memória como uma figura de muita realza. (...) A figura do louco eu apaguei” (Cf. VASCONCELOS, 2006, p. 6). Do mesmo modo, constituir um acervo pessoal seria uma forma de a escritora alcançar as próximas gerações, visto que passou anos reclamando que pouquíssimas pessoas liam e/ou compreendiam suas obras: “Eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. (...) Talvez daqui a 100 anos alguém me leia”. E concluía sempre que tinha consciência de que havia escrito uma obra deslumbrante e revolucionária: “o interesse por uma obra assim pode demorar uns 50 anos. Quando você faz uma revolução, demora; a aceitação chega a demorar meio século ou até mais” (HILST, 1999, p. 29 -41). Ciente de que poderia desenvolver um trabalho inovador no campo literário, instituiu uma espécie de exílio voluntário na casa que construiu em 1966 na área rural de Campinas-SP. A Casa do Sol foi o lugar escolhido para, longe da agitação vivenciada no espaço urbano, conquistar o ócio necessário para se dedicar à escrita e, conseqüentemente, à construção de seu legado:

Hilda queria compreender o mundo e a humanidade. Lia em média oito horas diariamente. Depois de escrever pela manhã, passava o resto do dia lendo autores como Ibsen, Tchekhov, Balzac, Stendhal, Goethe. Parava às vezes para tomar um lanche ou conversar na varanda e voltava para o universo das palavras. Sociologia, física quântica, astronomia, filosofia, ensaios. Chegou a reunir quase duzentos títulos nas estantes de pedra do lado de trás da lareira. Desejava conhecer o que foi escrito e vivido pelos grandes pensadores. (...) Livros espalhados por todos os cantos, empilhados lado a lado, um em cima do outro, em fileiras verticais e horizontais que formavam um organizado caos de folhas e capas. Hilda isolava-se no escritório e só

saía quando o mínimo de palavras que ela determinava estava concretizado nas folhas de sulfite. Ficava até duas, três horas da tarde (MARINGONI, 2005, p. 66 e 84).

Escrever, selecionar, guardar. Em 74 anos, Hilda Hilst escreveu 41 livros dentre poesia lírica, prosa de ficção, teatro e crônica. Além dos originais dessas obras, manuscritos e datiloscritos, a escritora colecionou fotografias, agendas, bilhetes com anotações sobre o cotidiano, opiniões literárias, recortes de jornal e correspondências. Ao analisar a composição dos seus textos em prosa, Cristiane Grando (2001), precursora na análise genética da obra hilstiana, afirma que a escrita da autora é composta por fluxos: Hilda anotava seus “projetos para a composição da obra, da personagem, redige pequenas narrativas que posteriormente se juntam para formar uma narrativa maior, faz anotações de leituras, de suas preocupações financeiras, (...) projetos e redação de fragmentos da obra que está criando” (p. 24). Com o tempo, a escritora sentiu necessidade de se “arquivar” ao ponto de descrever seu dia-a-dia em agendas e cadernos (notas pessoais e de leituras) em 1973 e de 1977 a 1995, e de pedir a seus amigos que lhe enviassem matérias de jornal, livros e correspondências a ela relacionadas. Exemplo disso é a carta remetida a Carlos Drummond de Andrade: “Carlos, escreva para mim. Sei que você é ocupado, etc., mas é preciso que a gente se fale um pouco, algumas vezes, para matar tanta saudade. O carinho e o abraço da Hilda. 10/08/62” (Cf. CARNEIRO, 2009, p. 14). Também atestam as correspondências travadas com Caio Fernando Abreu: “Porto Alegre, 13 de abril de 1969. Querida Hilda, (...) Mande dizer o que você achou de Samuel Rawet e dos outros livros que te mandei” (Cf. MORICONI, 2002, p. 361). Nesses dois exemplos observamos que Hilda Hilst teceu ao longo de sua trajetória uma rede de cumplicidade arquivística com diversos escritores reconhecidos (e também com desconhecidos) no campo literário brasileiro. Em uma operação de mão dupla, cada escritor ao suprir o acervo do outro, contribuía para sedimentar determinada memória autobiográfica. Nesse aspecto, conforme destacamos anteriormente, acumular documentos consiste em uma ação estratégica no processo de monumentalização da própria memória e de determinada memória literária do campo em que se insere. O conjunto documental se torna manifestação material de aspectos da trajetória que se pretende imortalizar e, ao mesmo tempo, silenciador de alguns períodos e fatos considerados inoportunos ou secundários para a prática de arquivamento dos vestígios de si.

São recorrentes as anotações de Hilda Hilst em agendas e cadernos que sugerem uma pulsão para a escrita. Não é incomum encontrarmos na lista de gastos caseiros os registros: “comprar papéis, envelopes grandes, envelopes normais” ou “tenho de escrever, tenho de

escrever, escrever, escrever”. Hilda sentia um imperativo urgente determinando uma vida dedicada à escrita, temia que não tivesse tempo suficiente para edificar seu projeto criador e ver publicados seus livros. Essa obstinação por escrever e uma espécie de “adoração” por seus papéis é explicitada na descrição que Caio Fernando Abreu fez da rotina de Hilda nos anos em que morou com a escritora na Casa do Sol:

Anos mais tarde, ela mandou fechar parte da sala e, no próprio quarto, que se parece a uma cela, fez outro escritório. Atrás da escrivaninha, na parede caiada de branco, alguns retratos de escritores que ela admira: Kafka, Joyce, Proust. Sobre a escrivaninha, inúmeros objetos miudinhos de vidro, cristal, prata e jade. E papéis – ela adora papéis – papéis de todos os tipos e tamanhos e texturas. Janelas abertas para o campo. Hilda escreve direto à máquina. Uma máquina inacreditável – deve ter cerca de 30 anos – mínima, portátil, de tipos miudinhos, sempre muito sujos de tinta. Emagrece quando está escrevendo. E anda pela casa, pela terra, tomando notas, tendo revelações. Tem surtos de criação e produz laudas e laudas por dia. Depois esvazia, fica aflita. (...) À noite, em voz alta, adora ler o que escreveu. Raramente reescreve, a ‘coisa’ vem quase pronta. Hilda lê o tempo todo, de tudo, mas principalmente Física e ensaios científicos. Costuma andar pela casa com túnicas longas e uma bolsa a tiracolo pesada de livros. Sublinha certas passagens – os livros que Hilda ama são sempre muito riscados, os outros passam ilesos por suas mãos (ABREU, 1986, p. 1).

A escritora tinha muita afeição pelos papéis que acumulou ao longo da vida. Diferentemente de outros autores que privilegiaram em seu acervo documentos relativos à sua atuação no campo literário, Hilda Hilst cotejou em seus guardados, indistintamente, aspectos de sua vida pública e de sua vida privada. Muitas são as anotações e cartas relativas ao seu dia-a-dia com os mais de 90 cães que possuía, à astrologia, i-ching e óvnis, às suas experiências com transcomunicação instrumental, à descrição minuciosa de sonhos juntamente com inúmeras interpretações dos mesmos, desabafos, questões financeiras e descrições pormenorizadas de sua rotina diária. Também destacam a quantidade de jornais e correspondências relativas à sua atuação literária, noticiando lançamentos de livros, homenagens, fortuna crítica e entrevistas da titular, além dos originais de sua vasta obra. Hilda valorizava seus papéis indistintamente ao ponto de guardar os originais de suas obras conjuntamente com a listagem de cachorros levados ao veterinário “Tieta, Dadaisha, Teca, Mel, Carlota, Curi-curi, Paçoca, Quiuqui, Guga, Pixó, Aninha, Charlote, Duque, Totó, Pituca, Negrinho, Lulu, Soneca, Tico” (Agenda, 1994). Isso quando as questões não se insinuavam no mesmo caderno, entremeando ficção e realidade.

Na verdade, devemos estar cientes de que o acervo oficial da escritora sob a guarda do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da Universidade Estadual de Campinas, não abriga toda a documentação produzida pela titular ao longo de sua trajetória. O processo

de arquivamento ou acumulação documental é composto por descartes, seleções, dispersões. Assim como os demais acervos literários, não pretende ser exaustivo, visto que existem documentos selecionados/produzidos por Hilda Hilst sob a guarda de outras instituições e de posse de particulares, a exemplo de sua correspondência ativa (espalhada em diversas instituições e coleções, como é o caso do Fundo Carlos Drummond de Andrade e do Fundo Caio Fernando Abreu que integram o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa) e dos manuscritos do livro *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (coleção particular da jornalista Ana Lúcia Vasconcelos). Do mesmo modo, o acervo da escritora não remete apenas à sua atuação acumuladora, tratando-se, como geralmente ocorre com a maioria dos acervos, de um empreendimento coletivo o que implica levarmos em consideração as seleções e triagens também realizadas por amigos, colaboradores e pela instituição que guarda o acervo. Nesse sentido, traçaremos uma breve história de como o acervo de Hilda foi sendo construído, com suas interferências e adequações, até atingir a atual configuração explicitada no plano de arranjo do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio.

Conforme destacamos, Hilda Hilst colecionou e selecionou um vasto conjunto de documentos relativos à sua vida pessoal e pública. Acervo que ganhou forma, a partir dos documentos que eram de seu pai (Correspondências, artigos de jornais, textos avulsos e quatro cadernos com anotações e produção literária), e volume especialmente nos últimos anos de vida quando a autora conquistou uma maior visibilidade. É certo, porém, que apesar das insistentes declarações da escritora de que não era lida, desde *Presságio*, seu primeiro livro lançado em 1950, sua obra foi divulgada pelos jornais e recebeu, mesmo que de modo não aprofundado, consideráveis análises críticas. De acordo com Edson Costa Duarte (2007), Hilda teria contribuído para reforçar a aura de mistério em torno de sua obra instituindo uma ficcionalização de si mesma em muitas entrevistas. Sublinha que não devemos levar ao pé da letra todas as suas afirmações e, especialmente com relação às declarações sobre o descaso por sua obra, teríamos que nos distanciar da imagem de vítima criada pela própria autora e pela crítica mais fervorosa e exaltada. Conforme ressalta, já faz tempo que sua obra tem conquistado espaço na imprensa e consultando o acervo da titular contabilizou cerca de 620 textos publicados em jornais e revistas do Brasil e do exterior acumulados pela escritora. Também destaca que em vida Hilda pôde presenciar o interesse crescente por seu legado no meio acadêmico e que “mesmo que saibamos que durante anos a escritora não teve a visibilidade merecida, não podemos esquecer que críticos importantes há muito reconheceram a excelência de sua produção literária” (p. 2).

Matérias de jornal e fortuna crítica se juntaram a dezenas de correspondências e a sua vasta produção literária, conformando um acervo tecido coletivamente. De início, pela seleção promovida por Hilda ao efetuar uma triagem do que era conveniente preservar e descartar. Ao longo dos anos, sob sua supervisão, contou com a colaboração de amigos escritores que a auxiliaram na “conformação” dos documentos, especialmente datilografando origina is e/ou estimulando a publicação de artigos a respeito de sua obra. Além do escritor José Luis Mora Fuentes e de sua esposa Olga Bilenky que residiram muitos anos com Hilda auxiliando -a com seus papéis, a escritora pôde contar com alguns colaboradores cita dos pelas biógrafas Laura Folgueira e Luísa Destri em *Maldita, devota: episódios da vida de Hilda Hilst* (2006). Segundo destacam, em diversos momentos, especialmente a partir da década de 1990, amigos datilografaram seus origina is. Em 1988, a jornalista Malu Fúria a auxiliou com *O Caderno Rosa de Lori Lamby*; em 1989, as jornalistas Malu Fúria e Leusa Araújo datilografaram as primeiras 50 páginas de *Contos de Escárnio*; em fins de 1991, o jornalista Jurandy Valença auxiliou Hilda na organização de sua biblioteca, correspondência e datilografia dos origina is; além dos escritores Yuri Vieira dos Santos e Edson Costa Duarte que muito a auxiliaram, respectivamente, na divulgação (criação do primeiro site da autora) e na organização prévia de sua documentação.

Hilda sabia da importância de seus documentos e, sempre que solicitada, disponibilizava matérias de jornal, produção literária e correspondências. A princípio, seu interesse era divulgar o nome e a obra de Apolônio Hilst, como atesta uma de suas anotações em 14 de março de 1974: “Dei para o Léo (Gilson Ribeiro) reproduzir a carta de Mário de Andrade para o papai, datada de 1922” (Caderno com anotações, 1974). Anos depois, Hilda forneceria os documentos paternos para o pesquisador Eustáquio Gomes, interessado em estudar os precursores do modernismo no interior paulista. Segundo relatos do pesquisador em seu diário, em 2 de janeiro de 1990 ele entrou em contato com a escritora que receptiva prometeu liberar para consulta os papéis guardados em um baú: “6 de janeiro de 1990. Os papéis de Apolônio, algumas cartas e quatro cadernos de anotações. Hilda, mística, vê a mão do insondável em meu interesse por seu pai. Diz que, sete décadas passadas, sou o primeiro a abrir os cadernos dele” (GOMES, 2009, p. 2). Dez dias depois, Hilda encontrou mais um caderno com anotações de seu pai. Tais fatos contribuem para a conclusão de que a escritora guardava os documentos no intuito de que um dia tivessem utilidade para pesquisadores e para a divulgação literária de seu pai (e de si mesma). Também atestam o desinteresse pela documentação que permaneceu sete décadas sem ser consultada. Além disso, o fato de posteriormente ter encontrado outro caderno de Apolônio, sugere que os documentos estavam

dispersos em sua própria residência, desprovidos de uma organização prévia ou separação. Ciente da importância da documentação para a pesquisa e para a literatura brasileira, em 1994, Hilda Hilst decidiu vender seu acervo pessoal para o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Decisão que contribuiu para que a partir daquele ano seu acervo sofresse interferências sistemáticas, visando sua identificação e separação prévia. Para tanto, antes de nos determos a um breve histórico da disponibilização e organização do acervo, torna-se importante conhecermos os objetivos e normatizações do Centro de Documentação para qual a autora decidiu oferecer seus documentos e as possíveis motivações para essa escolha.

O CEDAE foi criado em 1984 como um espaço destinado à organização e conservação dos materiais originários de pesquisas dos docentes do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Além desses documentos, abriga acervos pessoais, institucionais e coleções variadas relativas à literatura e à lingüística. De acordo com o histórico disponibilizado no site do CEDAE, o Centro recebeu o nome do professor Alexandre Eulálio que atuou no Departamento de Teoria Literária da UNICAMP de 1980 a 1988. O intelectual doou ao Instituto seu acervo pessoal composto por mais de 8.000 documentos que se somaram ao acervo do escritor Oswald de Andrade, originando o Centro de Documentação. Fruto de uma política de gradativo incremento do acervo por meio de doações e aquisições, o Centro reúne diversos fundos e coleções relacionadas à literatura brasileira e à lingüística latino-americana. Destacam no acervo, além da documentação de Oswald de Andrade, os fundos documentais dos escritores Bernardo Élis, Brito Broca, Paulo Duarte, Monteiro Lobato e Hilda Hilst e coleções relacionadas às diversas manifestações das línguas faladas no Brasil. O regulamento do Centro, aprovado em 16 de novembro de 1987, dispõe como seus objetivos: reunir, organizar e preservar documentos de interesse literário, cultural e lingüístico, constituindo em espaço de estudo e pesquisa; e abranger documentos de natureza diversa (manuscritos, fotográficos, gráficos, videográficos e fonográficos) reconhecidos como relevantes antes de acordo com a área de interesse e parecer dos Departamentos envolvidos. A Comissão do CEDAE é responsável, dentre outras ações, pela definição da relevância e oportunidade de incorporação de acervos. Além disso, dispõe que os acervos pessoais deverão ser acompanhados de uma listagem preliminar que evidencie seu valor historiográfico cultural. As normas atuais para a incorporação de acervos particulares são definidas pela Instrução n.º 51 da Diretoria Geral da Administração datada de 10 de janeiro de 2005 e informam que os acervos poderão ser incorporados mediante aquisição, doação e comodato a partir de avaliação acadêmica

(determinação do mérito do acervo), avaliação técnica (determinação de itens raros, estado de preservação e custos de conservação) e avaliação financeira (determinação do preço para aquisição no caso da compra de acervos). Para tanto, os procedimentos de aquisição consistem em carta de intenção de venda, comodato ou doação do proprietário enviada ao Gabinete do Reitor; portaria do Reitor designando a Comissão; avaliação de mérito e de importância para a Universidade; listagem de todo o material oferecido, após verificação *in loco*, a fim de identificar o acervo; dentre outros.

Em estudos sobre os Centros de Documentação das Universidades, Célia Camargo (1999) destaca que existem particularidades no caso brasileiro, especialmente nas áreas de humanidades, letras e artes. Nessas áreas, os Centros não se resumiram a função de órgãos geradores de base informativa. Desse modo, afirma que na maioria dos casos para que fossem criados e/ou se firmassem tornou-se necessário que também atuassem como centros de preservação da memória por reunirem fontes originais de pesquisa:

O que queremos dizer com essa diferenciação é que, quando se cria um centro de documentação em torno de um tema ou de um assunto, voltado para a produção de informações para pesquisadores, sejam eles acadêmicos ou não, não é preciso que o acervo documental esteja reunido nessa unidade de trabalho. É possível estar trabalhando com os instrumentos de pesquisa disponíveis: catálogos, fontes editadas, inventários e tantos outros. Os centros de memória e documentação tornaram-se característicos das universidades brasileiras, preservando o patrimônio arquivístico e, em alguns casos, até parte do patrimônio museológico. Apenas o patrimônio bibliográfico foi mantido como principal atividade das bibliotecas universitárias. (...) Como houve, predominantemente, no Brasil, uma ausência de consciência e de vontade política do poder público em relação à preservação de seu patrimônio documental, e diante do volume de papéis públicos em relação aos papéis privados, essa função acabou sendo assumida ou transferida parcialmente para as universidades. No Brasil verifica-se que, desde a década de 1970, várias universidades passaram a agir gradativamente com esse fim (CAMARGO, 1999, p. 56).

No caso do CEDAE não foi diferente. Sua permanência contribuiu para a preservação dos acervos e para trazê-los mais perto dos pesquisadores e da comunidade em geral. Além disso, estimula a reunião de pesquisadores em torno de suas temáticas de especialização e acaba para que a universidade assuma a função de preservação da memória nacional e regional. O Centro oferece três modalidades de acesso: a) consulta local, realizada diretamente nas salas de consulta geral, de documentos audiovisuais e de microformas; b) consulta virtual, realizada através de um módulo de pesquisa específico realizado pelo Sistema de Arquivos Históricos da UNICAMP que disponibiliza informações sobre os fundos e coleções, o conteúdo dos documentos, as datas de produção, suas dimensões e classificação

de acordo com a Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística; e c) consulta à distância, que consiste na prestação gratuita de informações sobre o acervo e o fornecimento de reproduções. Abrigando um conjunto de acervos considerados de referência nas áreas de atuação do Instituto de Estudos da Linguagem, ao mesmo tempo em que valoriza os titulares dos acervos, preservando e promovendo seus nomes e obras, também conquista legitimidade, tornando-se referência, ou como afirma o histórico disponibilizado em seu site, os acervos colocam hoje “o próprio CEDAE numa posição singular no contexto cultural do país”.

Nesse aspecto, acreditamos que o processo de aquisição do acervo pessoal de Hilda Hilst, sua organização e disponibilização consistem, por si só, em objeto privilegiado de estudos. Primeiro por estar abrigado em um centro de documentação vinculado a um instituto que reúne reconhecidos pesquisadores de teoria e história literária do país. Em mão dupla, o acervo de Hilda estimula que professores e alunos da UNICAMP (e, claro, de outras universidades) desenvolvam projetos de pesquisa sobre seu legado, tornando -os, de certo modo, especialistas na obra hiltiana, e, ao mesmo tempo, desperta o interesse e o reconhecimento pela obra da titular, fornecendo -lhes credenciais para cada vez mais figurá-la com notoriedade no campo literário brasileiro. Em segundo lugar, o fato de ser um Centro de Documentação especializado em acervos literários, insere a titular e seu projeto literário no rol de escritores de inegável mérito, ao lado de escritores mais (ou menos) reconhecidos e divulgados. Do mesmo modo, angariando acervos referenciais, o Centro adquire legitimidade para obter recursos humanos e materiais, atualizando constantemente seus procedimentos técnicos e garantindo excelência no tratamento conservatório especializado, na consolidação de uma política de acervo de acordo com as normas internacionais, o que lhe confere credibilidade e notoriedade.

O “Fundo Hilda Hilst” possui outra especificidade: a autora vendeu seus documentos para a Universidade em duas etapas (21 de setembro de 1995 e 1.º de setembro de 2003) colaborando, ela própria, com a identificação de fotografias e manuscritos. Geralmente são os herdeiros quem doam ou comercializam os acervos pessoais imediatamente ou anos após a morte do titular. No caso de Hilda, as dificuldades financeiras somadas à vontade de que os documentos fossem preservados e divulgados a pesquisadores e comunidade em geral, juntamente com o fato de permanecerem na cidade que escolheu para residir durante 39 anos e na UNICAMP, instituição na qual trabalhou a partir de 1982 inaugurando o Programa de Artista Residente e que constantemente a apoiou em momentos diversos, foram determinantes para sua decisão. Para tanto, a primeira ação constituiu na separação e identificação prévia da documentação visando subsidiar o processo de compra.

Nesse momento, o acervo de Hilda sofreu sua primeira grande interferência. Isso pode ser notado na documentação que integra o Processo de Aquisição do Acervo Documental de Hilda Hilst, aberto na Universidade em 1994. Nele, consta que a equipe responsável pela listagem e identificação inicial dos documentos foi composta por Edson Costa Duarte, José Luis Mora Fuentes e Luíza Mendes Fúria (amigos próximos da titular). Conforme destacamos, para subsidiar a proposta de incorporação de acervos no CEDAE foi necessário que uma comissão de especialistas emitisse um parecer atestando a relevância do acervo a partir de uma listagem (que não necessita ser minuciosa) descrevendo o acervo de um modo geral. Devido à idade avançada da escritora e as dificuldades próprias de uma prévia separação e identificação de documentos, Hilda contou com a colaboração de amigos, especialmente o escritor e crítico literário Edson Costa Duarte que desde 1991 residia com a autora na Casa do Sol: “O estudante Edson Duarte, apelidado Vivo, por Hilda, mora na chácara também e tem trabalhado nos arquivos da escritora. Vai defender tese de doutorado sobre a obra de Hilda Hilst” (BARBARO, 1994, p. 1). Na verdade, Edson Duarte, Mora Fuentes e Luíza Fúria, nos primeiros meses de 1994, separaram a parte da documentação indicada por Hilda para a venda e a agruparam por tipologias (correspondências, jornais, fotografias, livros, originais), além de desenvolverem a listagem na forma de um plano de arranjo preliminar composto pelas séries Manuscritos, Correspondência Passiva, Fortuna Crítica, Desenhos da Autora, Documentação Pessoal e Fotografias. Hilda Hilst ofereceu parte de seu acervo a UNICAMP mediante carta de intenção em que inseriu a listagem e uma proposta financeira.

Em 3 de abril de 1994 foi realizada uma avaliação preliminar da proposta e da documentação pelas professoras do Departamento de Teoria Literária da Universidade, Dra. Berta Waldman e Dra. Iumna Maria Simon que solicitaram outra listagem com informações mais detalhadas. No dia 19 de abril, Hilda encaminhou novo documento atendendo ao pedido. Um dia depois, escreveu aos membros da comissão examinadora do acervo: “Casa do Sol – 20/4/94. Senhores Doutores responsáveis pelo ‘Parecer’ sobre o meu arquivo. Devido à minha avançada idade penso que não estarei viva quando este vosso ‘Parecer’ se fizer factível. Obrigada (no entanto) Hilda”. Atendida a burocracia de praxe, em 11 de agosto de 1994 a comissão composta pelos professores Dra. Telê Porto Ancona Lopez, Dra. Iumna Maria Simon, Dra Vilma Arêas e Dr. Alcir Pécora, emitiram parecer favorável a incorporação do acervo da autora:

Analisando a composição do Arquivo Hilda Hilst, consideramos fundamental que esse arquivo venha a ser organizado e utilizado em uma instituição universitária de pesquisa. As séries identificadas no arquivo dizem respeito não apenas a área literária, mas a muitas outras de amplo interesse cultural, tais como História, Artes Plásticas, Sociologia. Vale destacar, na série Manuscritos da Autora, versões diversas de textos publicados e inéditos, bem como a presença de diários, documentação hoje preciosa para o conhecimento, análise e interpretação da obra da poeta, romancista e dramaturga e do contexto de época. Nesta série, convém destacar que a totalidade da obra de Hilda Hilst está representada por: romances, poemas, peças de teatro (inéditas), contos. As outras séries, Correspondência Passiva, Fortuna Crítica, Desenhos da Autora, Documentação Pessoal, Fotografias, oferecem contribuição de igual interesse, considerada a importância histórico-literária dos missivistas, dos críticos e da iconografia. Além disso, inclua-se o valor do material relativo à atuação literária do pai da escritora, Apolônio Hilst, poeta ligado ao movimento modernista. Por essas razões, recomendamos a aquisição do referido Arquivo para integrar o acervo do CEDAE, dentro das condições propostas pela autora. Campinas, 11 de agosto de 1994.

O acervo de Hilda Hilst foi incorporado ao CEDAE no dia 21 de setembro de 1995. Na agenda, a escritora registrou: “Unicamp comprou meu arquivo. Primeira parcela recebi dia 3 de outubro 13.500. Ao todo serão 54.000” (Agenda, 1995). A autora se comprometeu em vender o restante da documentação que possuía e/ou que produziria a partir daquela data para a Universidade: “A Universidade comprou os artigos que saíram na imprensa, livros com dedicatórias e autografados, (...) cadernos meus do colégio, uma porção de coisas. Agora, de dois em dois anos, o que eu tiver, eles vão comprando. Houve uma inauguração do arquivo” e explicita que fazia “anotações nuns papezinhos, que às vezes perco pela casa. O Edson, quando morava aqui, ficava desesperado com isso e dizia: ‘Eles são dinheiro’” (Cf. FÚRIA, 1997, p. 4). Posteriormente, Hilda doou ao acervo 215 livros que havia recebido de escritores (sua biblioteca pessoal não foi vendida e integra o Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol) e em 1º de setembro de 2003 a segunda parte de seu acervo pessoal foi vendida para o CEDAE. Na segunda compra, tratava-se de não permitir que o acervo fosse desmembrado:

A escritora, dramaturga e poeta Hilda Hilst está se desfazendo da segunda grande parte do seu acervo afetivo e literário para o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio. (...) Foi vendido à Universidade, em encontro realizado ontem à tarde na Casa do Sol, em Campinas, onde mora a escritora, com a presença do reitor da Unicamp, Carlos Henrique de Brito Cruz. Também compareceram a diretora do IEL, Charlotte Galves; o escritor, crítico literário e diretor do CEDAE, Alcir Pécora; a supervisora do CEDAE, Flávia Carneiro Leão; a documentalista Lígia Aparecida Belém; e os amigos de Hilda, o escritor José Luis Mora Fuentes e a artista plástica Olga Bilenky. (...) Alcir Pécora considerou a compra do acervo como uma ‘demonstração de interesse histórico que a Unicamp nutre pela escritora e

pela sua obra'. Pré-organizado pelo poeta e amigo Edson Costa Duarte, a segunda parte do acervo apresenta o original datiloscrito do livro *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. (...) A documentalista Ligia Aparecida ajudou a catalogar a segunda parte do acervo fotográfico: 'são cerca de 300 fotos. Em 2001, eu vim muitas vezes à Casa do Sol para, junto com Hilda, identificar tudo'. (...) Mora Fuentes contou que Hilda teve dificuldade de se desfazer de suas agendas e cadernos de anotações, nos quais revela coisas íntimas, como estados de humor, desenhos, pensamentos: 'Mas eu consegui convencê-la, pois esses cadernos registram o processo criativo da autora, além de sua personalidade' (CAFIERO, 2003, p. 1).

A segunda grande intervenção no acervo de Hilda Hilst ocorreu com a sua transferência para o CEDAE. Os oito metros lineares de documentação foram higienizados e organizados segundo um quadro de classificação piloto especialmente desenvolvido para acervos pessoais literários. Ao invés de separar os documentos por tipologias, o plano de arranjo criado em 2005 pelo arquivista Cristiano Diniz, com a supervisão da arquivista Flávia Carneiro Leão, privilegiou as atividades da trajetória da titular estabelecendo dois grandes fundos: vida pessoal e escritora, onde cada obra correspondeu a uma série. Cada série se centra em uma temática e contempla materiais que se inter-relacionam com o tema proposto independente de sua tipologia. Atualmente, a listagem do fundo ainda se encontra em organização sendo atualizada conforme o andamento da descrição arquivística. Todavia, desde 1995 o acervo foi aberto à consulta pública e subsidia algumas ações do Instituto de Estudos da Linguagem e da Instituição Hilda Hilst Casa do Sol.

Definido o plano de arranjo² nesse novo formato, Cristiano Diniz (que ainda organiza o Fundo Hilda Hilst em fase de conclusão e revisão da descrição) contou com o auxílio de bolsistas da UNICAMP selecionados por meio da Bolsa Trabalho fornecida pelo Serviço de Apoio ao Estudante (SAE) que preencheram a "Planilha de Descrição para Itens Documentais" supervisionados pelos técnicos do CEDAE. De acordo com Flávia Carneiro

² O Plano de Arranjo do "Fundo Hilda Hilst" é composto pelos grupos e séries: 1) Grupo Vida Pessoal - Séries: Documentação Pessoal; Cartas; Agendas e Cadernos; Fotografias, Desenhos, Pinturas; Artigos de Jornais (Biográficos); Dossiê Apolônio Hilst. 2) Grupo Escritora: 2.1) Subgrupo Produção Literária/Conjunto da Obra - Séries: Cartas; Artigos de Jornal; Fotografias. 2.2) Subgrupo Produção Literária/Poesia - Séries: Presságio; Balada de Alzira; Balada do Festival; Roteiro do Silêncio; Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor; Ode Fragmentária; Sete Cantos do Poeta para o Anjo; Júbilo Memória, Noviciado da Paixão; Da Morte, Odes Mínimas; Cantares de Perda e Predileção; Poemas Malditos, Gozosos e Devotos; Sobre a Tua Grande Face; Amavisse; Alcoólicas; Bufólicas; Do Desejo; Cantares do Sem Nome e de Partidas. 2.3) Subgrupo Produção Literária/Teatro - Séries: A Possessa; O Rato no Muro; O Visitante; Auto da Barca de Camiri; O Novo Sistema; As Aves da Noite; A Morte do Patriarca; O Verdugo. 2.4) Subgrupo Produção Literária/Ficção - Séries: Fluxo-Floema; Qadós; Pequenos Discursos e um Grande; Tu Não Te Moves de Ti; A Obscena Senhora D; Com Meus Olhos de Cão; O Caderno Rosa de Lori Lamby; Contos D'Escárnio; Cartas de um Sedutor; Rútilo Nada; Estar Sendo, Ter Sido. 2.5) Subgrupo Produção Literária/Crônicas; 2.6) Subgrupo Produção Literária/Antologias e Coletâneas - Séries: Poesia 1959/1967; Poesia 1959/1979; Cascos e Carícias; Do Amor; Teatro Reunido - Volume I. 2.7) Subgrupo Relações Literárias - Séries: Cartas. Obras de Terceiros Enviadas para Hilda Hilst; 2.8) Subgrupo Gravação de Vozes; e 2.9) Subgrupo Literatura - Série: Artigos de Jornais.

Leão e Cristiano Diniz, o Centro de Documentação trabalha com o princípio arquivístico de respeito aos fundos documentais, segundo o qual não se acrescentam mais itens ao Fundo, o que implica ser o conjunto composto apenas pelos documentos reunidos pelo titular ao longo da vida. No caso de outros materiais produzidos ou relativos ao titular e que porventura sejam adquiridos pelo Centro, eles serão encaminhados para uma Coleção de Documentos Avulsos.

Nosso contato com o acervo de Hilda Hilst se deu inicialmente pelo interesse na obra da autora. A pesquisa foi realizada em duas etapas, em setembro de 2009 e em março de 2010, incluindo a leitura de todos os documentos do fundo (alguns documentos de séries ainda não descritas) e do processo de aquisição do acervo documental, além de conversas com a supervisora do Centro e com o arquivista responsável pela organização do acervo. A documentação está acondicionada em pastas suspensas e as agendas e cadernos em caixas - arquivo, ocupando duas partes de um armário deslizante em ambiente climatizado. O intuito é que após a finalização da organização, assim como já foi feito com outros acervos do CEDAE, o Guia do Acervo Hilda Hilst seja também disponibilizado via internet, facilitando a pesquisa e o acesso às informações gerais do fundo de acordo com a Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística. Todavia, conforme já destacamos e amparados em Luciana Heymann (2009), o acervo é atravessado por jogos de força na definição do que é digno ou não de destaque. Segundo informações de Cristiano Diniz, organizador do fundo hilstiano, o plano de arranjo necessitou inserir o Subgrupo Conjunt o da Obra, que não havia sido predefinido no começo dos trabalhos. Deparando com um significativo volume de materiais relativos à obra em geral, foi necessário criar novo subgrupo para a promoção dos enquadramentos, visto que as demais séries se relacionam a cada livro individualmente. Do mesmo modo, explicitou duas questões que desafiam a “vocação de organizador” do arquivista: os documentos não identificados (que provavelmente serão encaminhados para uma subsérie própria com essa rubrica) e as anotações e sparsas com trechos literários que, por acompanharem o contínuo processo criativo da autora, dificultam definir se são inéditos ou versões posteriormente modificadas de obras editadas.

Esses exemplos informam que o quadro classificatório que orienta o inventário documental não é neutro e, desse modo, tanto abarca as filiações disciplinares ou institucionais dos responsáveis pela organização, as seleções efetuadas pelo titular e por colaboradores e as especificidades próprias do conteúdo dos suportes, quanto pode interferir consideravelmente no olhar do pesquisador e nos rumos da pesquisa. Não sem motivos, Reinaldo Marques (2008) recomenda o exercício de leitura dos documentos a contrapelo, visando desconstruir a ordem estabelecida no acervo e contestando a intencionalidade que a

formou. Diferentemente do arquivista que visa oferecer uma ordem, o pesquisador deveria agir como uma espécie de arquivista anarquista, subvertendo “a ordem original, lendo os documentos de outra forma, dentro de outras (des) ordens possíveis. Só assim ele logrará deslocar nossa história cultural, formulando outras maneiras de a ler e interpretar” (p. 117). Sob esse olhar, o acervo oferece incontáveis caminhos em meio a sua raridade e silenciamentos.

1.5. As “reliquias” de Ana Cristina César no Instituto Moreira Salles

“Por que você me trouxe aqui para dentro desse quarto?
Quando você morrer os caderninhos vão todos para a
vitrine da exposição póstuma. Relíquias”
Ana Cristina César (1998, p. 126).

Em um dos poemas que abrem o livro *Luvas de pelica*, posteriormente integrado à obra *A Teus Pés*, a escritora carioca Ana Cristina César (1952-1983) critica uma das marcas do que se convencionou designar a “geração mimeógrafo” ou os ditos poetas marginais: o efêmero. Criando estratégias para ingressar no campo literário brasileiro da década de 1970, os escritores confeccionavam livros artesanais (grampeados, mimeografados, panfletos, folhas soltas em envelopes), em escassas tiragens e os distribuíam de modo independente (fora do circuito oficial de comercialização), apostando na inovação e na qualidade de suas produções. Cultivando o efêmero, eles não ficaram imunes as regras próprias do espaço literário do qual desejavam inserir ou, muitas vezes, contestar. É por isso que com o fim da geração ou com a morte dos escritores, surgiu a possibilidade de terem seus cadernos transformados em “reliquias” e arquivados na “vitrine da exposição póstuma”. Desse modo, ao construir seus acervos pessoais, ao mesmo tempo em que se “arquivam”, deixam para a posteridade determinadas (e fabricadas) impressões de sua passagem. No caso de Ana Cristina César, mesmo não podendo ser considerada *stricto sensu* uma poeta marginal, por ter desenvolvido uma lírica *sui generis*, não se esquivou de algumas confluências com os integrantes da dita geração: o uso de um estilo mesclado, que dialoga o tom coloquial com o grave; a presença da coloquialidade no poema; a consciência de que o texto é uma produção e não uma representação de uma verdade focada em uma poesia que brinca com a distância entre a palavra e o real; e a fragmentação da linguagem como estratégia de escrita (Cf. MALUFE, 2006). Conforme destaca Luciana di Leone (2008), Ana Cristina César tematiza de modo explícito a problemática da canonização literária e a questão do póstumo, especialmente na preocupação do artista com a museificação, tornando -se relíquia: “condição tanto intrínseca e

inevitável quanto indesejada e contrária ao projeto de dissolução. Essa tensão, que não necessariamente é uma contradição, vai percorrer a poética de Ana. (...) Ana escreveu e viveu a/na tensão do desaparecimento e a construção de um legado” (p. 50 -56). Tensão que atravessou não apenas a obra, mas a trajetória da escritora que, depois de algumas tentativas, suicidou em 1983 pulando do sétimo andar no apartamento em que seus pais moravam no Rio de Janeiro. Essa atitude reflexiva com a poesia, essa relação entre arquivar e desarquivar, permanência na ausência, tornou-se uma das marcas de seu projeto literário e de sua história de vida. Preocupações que emolduram os acervos literários de um modo em geral e estão expressas em diversas passagens de sua obra, a exemplo de alguns poemas de *A Teus Pés* ou de *Inéditos e Dispersos*: “Recoloco a casa toda em seu lugar./ Guardo os papéis todos que sobraram./ Confirmo para mim a solidez dos cadeados./ Nunca mais te disse uma palavra. (...) Rasgo os papéis todos que sobraram” (CESAR, 1998, p. 73); “Quem escreve deixa um testemunho. Joguei fora algumas coisas já escritas porque não era o testemunho que eu queria deixar. É outro. Outro agora. Acredite se puder” (CESAR, 2001, p. 201).

Ana dedicou sua breve vida à escrita, à fabricação de testemunhos. Poetisa, ensaísta, crítica literária, editora, jornalista, tradutora, professora, Ana Cristina César ou Ana C. desde pequena foi estimulada por seus pais a se enveredar pelo mundo da leitura e da escrita. De família de intelectuais protestantes, se graduou em letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1975, fez mestrado em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1979 e em Teoria e Prática da Tradução Literária na Universidade de Essex, Inglaterra, em 1980. Se quem escreve fabrica um testemunho que joga com a ficção e a confissão, no caso da poética de Ana Cristina essa questão se torna crucial devido sua opção por uma poesia aparentemente confessional, especialmente na ficcionalização de correspondências e diários. E se os acervos literários geralmente são compostos por correspondências e diários, se dignam a fabricar determinados testemunhos, a eleger e a excluir instantes, compreender a formação do acervo de Ana Cristina se tornou tarefa fundamental para a visualização de parte de suas estratégias dissimulatórias. Podemos inferir que a escritora desenvolveu uma compulsão arquivística ao longo de sua trajetória, especialmente reunindo livros e correspondências. No poema “Contagem Regressiva”, insinua essa vocação: “Notas promissórias dispersas depois da ventania/ ou da batida clandestina à cata de uma pista/ ou prova./ (...) É preciso fazer o inventário/ do que restou/ e do que levaram./ (...) Num delírio de arquivística/ reorganizei a memória em alfabetos” (CÉSAR, 2001, p. 162-163). Em diversas correspondências enviadas à amigas e professoras, também nas entrevistas que concedeu e nos depoimentos de familiares, torna-se evidente que Ana

Cristina possuía uma vocação missivista. Uma consulta ao acervo permite encontrar diversos pedidos de cartas e comprovações de que a titular era uma ávida leitora e escritora. No I livro *Correspondência Incompleta*, organizado por Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Holanda (1999), foram publicadas cartas de Ana Cristina a quatro interlocutoras: Clara de Andrade Alvim, Heloísa Buarque de Hollanda, Maria Cecília Londres Fonseca e Ana Cândida Perez. O objetivo da obra, segundo os organizadores, era oferecer aos leitores o estado original de uma das principais matrizes da criação literária da escritora e, ao mesmo tempo, revelar sua faceta de exímia missivista. Nessa importante série de correspondências ativas, elaboradas especialmente nos anos em que morou na Inglaterra, torna-se clara a preocupação de Ana com a leitura e a escrita. Em muitas cartas, ela destacou os livros que estava lendo e fez análises sobre alguns teóricos da literatura, revelou as obras que adquiriu ou que estava relendo, destacou o prazer que sentia em escrever e pediu para que lhe escrevessem: “Você tem que entender uma coisa, eu estou aqui, sem muita ocupação, e tenho um ritmo na cabeça que fica falando e não me deixa adormecer, então o jeito é escrever, estou completamente numa, adoro papel e tinta, o que é que eu posso fazer?” (In: FREITAS FILHO; HOLLANDA, 1999, p. 56). Sentimento que atravessava as poucas entrevistas que concedeu: “Depois vocês me escrevam cartas. Eu quero receber cartas. Vocês me escrevam cartas do que vocês acharam, assim: ‘Prezada autora’. Ah, eu quero receber cartas” (CÉSAR, 2001, p. 273). Escrevia cartas e diários visando mobilizar o outro e, ao mesmo tempo, tais práticas inspiraram seu projeto literário na construção de cartas e diários fictícios:

Não sei se vocês chegaram a se perguntar por que eu, de certa forma, fui tão identificada com a questão do diário e a questão da correspondência. (...) Acho que na vida pessoal de todo mundo, diário e correspondência, diário e carta, é o tipo de escrita mais imediato que a gente tem. Quase todo mundo aqui, tenho certeza absoluta, que a maioria das pessoas já fez diário íntimo ou faz diáriozinho, em adolescência ou até agora. E que a maioria absoluta das pessoas aqui também escreveu alguma vez cartas, ou, quem sabe, teve até uma correspondência meio intensa, com algumas expectativas. (...) Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, você quer que, através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. Muito centrado naquilo que é a segunda pessoa. (...) Diários... Também. Quando você está escrevendo um diário, existe muito aquela expressão “querido diário”. Você está também de olho num interlocutor. Você escreve um diário justamente porque não tem um confidente, está substituindo um confidente seu. (...) Mais tarde a gente troca por analista ou por uma pessoa intimíssima, que pode ouvir tuas confissões. (...) Essa armadilha que estou propondo. Existem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos de minha vida. É uma construção. (...) Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... Então, exatamente

o que é colocado como uma crítica é, na verdade, a intenção do texto (CÉSAR, 2001, p. 257-259).

A pulsão por cartas e diários autênticos e fictícios, juntamente com uma vida dedicada à leitura e à escrita na tensão entre permanecer e desaparecer, contribuiu para que Ana Cristina desenvolvesse uma preocupação não somente com a acumulação dos documentos e a “invenção” de seu acervo literário, mas com a classificação e destinação póstuma de seu legado. Isso é sugerido, conforme vimos, muitas vezes em sua literatura: “Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produto de uma mente doentia! Posso tolerar tudo, menos esse obscurantismo biográfico” (CÉSAR, 2008, p. 17). E revelado de forma explícita em sua correspondência pessoal, como podemos verificar em carta a Clara Alvim, datada de 5 de abril de 1976: “Enquanto tudo acontecia chegavam cartas incríveis de Candide e de Cecil, vão chegando, planejo um baú (ou um arquivo, pra ser moderna) com bolinhos de envelopes amarrados com fitas azuis e vermelhas” (*In*: FREITAS FILHO/; HOLLANDA, 1999, p. 16). Poderíamos deduzir que a preocupação com a morte e a relação do escritor com sua obra, ou a questão dos cânones, estimularam não apenas o desenvolvimento de uma compulsão arquivística, mas uma predisposição que ultrapassava o desejo de produção, recepção, seleção e acumulação de documentos caros a titular. No caso de Ana C., desde a década de 1970 evidenciamos uma preocupação com a classificação e organização de seu acervo documental. E essa afirmação não se sustenta apenas na vontade de ter um arquivo em que pudesse separar a correspondência passiva amarrando envelopes com fitas de cores determinando a autoria. Em carta a Ana Cândida Perez, datada de 18 de setembro de 1976, a escritora revela a consumação de seu ideal. A importância desse fato justifica a transcrição do longo trecho da correspondência:

Comprei um arquivo, com 30 pastas & etiquetas salientes que fascinada preencho e catalogo (isso tudo motivada pela compra do *Michaelis*, dois tijolões que simplesmente não cabiam na minha estante). Tenho um prazer meio obsessivo com classificações, pastas, organizações, divisões, arrumações, coisas de bibliotecário ou de burocrata meticoloso. Arrumei a estante, reclassifiquei todos os livros (os mais úteis e/ou mais amados mais à mão, os outros mais bem embaixo, quase perto do lixo). Nessa, descobri que tenho uma quantidade enorme de livros inúteis (quase todos os estruturalistas, que formam uma boa prateleira, poderiam ser dispensados, os de lingüística também) e que tenho uma lacuna também enorme (na minha biblioteca ou na minha formação???) de romance, especialmente brasileiro (e russo, e francês, e o caralho). A estante está bonitinha, penso com amores fetichistas. Olho toda hora, parece que me fazem companhia. (...) As pastas do arquivo têm títulos: poesia, economia/política, cinema, polêmicas, Ana (a divisão Ana tem várias pastas)... Tenho dúvidas de como organizar a correspondência (tenho gavetas, e agora gavetões), que não consigo jogar

fora. É que eu acho muito mais interessante guardar dentro do envelope com uma (inexistente mas planejada) fitinha em volta, e depois botar tudo num bauzinho. Tenho problemas burocráticos: como botar tuas cartas em ordem cronológica? (Nunca têm data). (Escreve no envelope, como nesta última). (E eu esqueci de ir numerando). (E acabaram por se embaralhar com mexidas). Como resolver esse negócio da acumulação de livros & papéis? Ou então se desapegar dessas coisas? Mas eu adoro livros & papéis, livrarias & papelarias – parece que são multidões ou silenciosas pessoas ali presentes (*In*: FREITAS FILHO; HOLLANDA, 1999, p. 226).

Esta carta revela o prazer obsessivo de Ana Cristina com as classificações e organizações de seu acervo pessoal e que, após comprar em 1976 um arquivo com trinta pastas se preocupou em organizar sua biblioteca particular e, também, os documentos que tinha prazer em reunir em gavetas abarrotadas. Do mesmo modo, descreve as dificuldades em organizar a correspondência por datas e que voltava freqüentemente a seus papéis ao ponto de “embaralharem com mexidas”. Para a escritora, a organização do acervo em um arquivo seria uma possível saída para resolução do “negócio da acumulação de livros e papéis”. A carta informa, inclusive, a preocupação com o estabelecimento de um plano de arranjo dos documentos que estavam organizados nas séries poesia, economia/política, cinema, polêmicas e Ana, lembrando que a série Ana estava dividida em várias subséries, cada uma em uma pasta. Essas informações reiteram depoimentos de amigos e familiares de Ana Cristina Cesar quando destacam que a autora era extremamente organizada. No mesmo sentido, revelam uma característica pouco comum, que é o próprio titular se preocupar com uma organização prévia de seu acervo. Nesse aspecto, lembramos as lições de Luciana Heymann (2005) quando afirma que alguns titulares imprimem a sua documentação o um “valor de uso” significativo e não apenas um “valor de troca” no mercado de bens simbólicos. O manuseio da documentação, o estabelecimento de um arranjo prévio, a reescrita de textos e estabelecimento de cópias e novas versões, ou até mesmo esquemas de livros e projetos, contribuem para que a partir do arquivo possamos visualizar os múltiplos “fazimentos” que contém, por sua vez, “refazimentos”.

No caso de Ana Cristina, tais hábitos foram importantes para que sua documentação não se dispersasse, especialmente seus manuscritos e esboços de poemas. Exemplo latente é a chamada “Pasta rosa”, localizada pela mãe da escritora anos após a morte da titular em um canto de armário. A maioria dos escritos que a integram datam da década de 1970, fato que nos permite supor que é uma legítima representante das pastas que integravam o arquivo que Ana organizou em 1976. A pasta de capa dura e com lombada sanfonada foi dividida pela própria escritora e contemplou trechos de anotações de agenda, trabalhos escolares, de senhos, correspondências, relatos de viagem em inglês e em português, anotações em guardanapos,

bilhetes, poemas escritos e reescritos insistentemente com canetas nas cores verde, preta, roxa azul, vermelha ou a lápis, muitos poemas datilografados, dentre outros. De acordo com Viviana Bosi, que organizou o material e o intitulou de *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), a seqüência da pasta aparecia, em parte, organizada, e em parte, aleatória, subdivida com os seguintes títulos: “Prontos, mas rejeitados”, “Inacabados I”, “Inacabados II”, “Rascunhos/primeiras versões”, “Cópias”, “O livro” e “Antigos & soltos”. Mais uma vez a pasta revela a preocupação da autora com a organização de seu acervo e planejamento de sua obra. Ainda segundo Viviana Bosi (2008), a seção intitulada “Prontos, mas rejeitados” é a que reúne o grupo de escritos mais bem acabados, ao ponto de conter um índice escrito à mão com os títulos de vários textos ali constantes, incluindo um título para uma futura publicação: “Cartas Marcadas”, juntamente com a epígrafe “baralhar bem antes de ler”. O contato com tais inéditos, além de trazer ao leitor os bastidores do processo de criação, faz com que se caia por terra a impressão de que a autora “escrevesse de modo descomprometido, sem retoque ou reflexão posterior. (...) Observamos a necessidade contínua e fundamental de escrever, escrever, escrever, dirigindo-se a um interlocutor tão imaginário e real quanto a própria consciência do eu”(p. 12).

Todavia, muitos dos projetos esboçados por Ana Cristina César tiveram que ser concretizados por amigos e familiares. Após uma depressão que culminou com sua morte em 29 de outubro de 1983, aos 31 anos de idade, um ano após o lançamento de *A teus pés*, seu primeiro livro de poemas publicado por uma editora e que reunia os livros anteriores, os pais da poeta decidiram promover e preservar a obra e os documentos da filha com o auxílio do poeta Armando Freitas Filho, grande amigo de Ana. Na verdade, após o regresso de Ana Cristina da Inglaterra, em 1981, a escritora passou os três últimos anos de sua vida morando sozinha, primeiramente em uma vila na Gávea, e depois no Horto, bairros da zona sul do Rio de Janeiro. Após a morte de Ana, seu acervo pessoal foi transferido para o apartamento dos pais, então localizado à Rua Tonelero, em Copacabana, que já abrigava parte de seus documentos. Um ano depois os pais da escritora, Waldo César e Maria Luiza César, decidiram efetuar uma leitura e organização prévia do acervo visando publicar uma edição com alguns textos inéditos. Para tanto, contaram com o auxílio do poeta Armando Freitas Filho escolhido pela escritora e, posteriormente, por seus herdeiros como curador de seu acervo: “Um dia ela me disse, em sua casa, apontando cinco ou seis caixas grandes: se me acontecer algo, tudo isto fica com você. De fato aconteceu. Então eu guardei as caixas comigo durante vários anos, organizei-as minimamente e publiquei muita coisa” (*In: FERREIRA, 2001, p. 1*).

Esse dado revela que o acervo de Ana Cristina César resultou de um empreendimento coletivo. Em um primeiro momento, acumulado e organizado pela própria escritora e, após sua morte, por familiares e por Armando Freitas Filho. As duas notas de Armando que introduzem *Inéditos e dispersos*, cuja primeira edição data de 1985, informam tal empreendimento:

A princípio, o acervo literário de Ana Cristina César ficou, por sua vontade expressa, em minha casa. Começou a ser organizado por mim e por sua família, um ano depois de sua morte. Deste primeiro arranjo é que saiu o livro *Inéditos e dispersos*, que ora se reedita. (...) Os leitores devem este livro a Maria Luíza, mãe de Ana, e a Grazyna Drabik. Foram elas que fizeram o difícil trabalho de confrontar versões, muitas delas manuscritas, e de datilografar, com a ajuda de Marilse Oliva, o material apurado. (...) A mim coube dar título à obra e selecionar, na compilação feita, e dentro dos limites desta edição, aquilo que me pareceu, literariamente falando, mais conseguido e acabado. Todas essas tarefas foram realizadas com o apoio e o conselho de Waldo César (*In: CÉSAR, 2001, p. 5-7*).

Dois anos após a morte de Ana, a leitura e a reorganização prévia de seu acervo pessoal fomentou a publicação de um livro póstumo. Como salientou Luciana Di Leone (2008), os primeiros trabalhos com o acervo foram guiados por uma particularidade: a família assumiu o papel de arquivista e editora, construindo a versão oficial sobre a escritora construídas em forma de homenagem. Estimulados pela editora e com a colaboração de várias pessoas, os herdeiros de Ana, ao decidirem organizar edições póstumas, mexeram e alteraram o acervo contribuindo para que ele perdesse ainda mais sua organização: “Por exemplo, datilografaram-se, em várias vias, alguns manuscritos, mas também textos já datilografados por Ana, passados à máquina desta vez por Armando ou por Maria Luíza, às vezes na do primeiro, outras, na máquina da própria Ana, confundindo ainda mais o trabalho” (p. 28). Seguindo o mesmo ideário, Armando Freitas Filho, juntamente com os pais de Ana, organizou mais dois livros a partir de documentos do acervo: *Escritos na Inglaterra* (1988), que reúne ensaios e textos sobre tradução e literatura; e *Escritos no Rio* (1993), com artigos, textos acadêmicos e depoimento. Edições que, mais uma vez, revolveram o acervo da escritora, conforme disposto na apresentação escrita por Maria Luíza Cesar e por Armando Freitas Filho, explicitando o trabalho de tradução dos textos de Ana Cristina escritos originalmente em inglês, empreendido por sua mãe.

Nesse tempo, Maria Luíza encontrou em seu apartamento a já citada pasta rosa com uma série de inéditos da filha. Tais documentos se juntaram a sua biblioteca pessoal e aos demais manuscritos e, esporadicamente, eram abertos a pesquisadores ou publicados em jornais e revistas. Na verdade, a família de Ana Cristina sempre foi solícita aos pesquisadores,

recebendo-os gentilmente em sua residência e oportunizando o acesso ao seu acervo pessoal, conforme atestam diversas cartas de apresentação e agradecimento, enviadas por mestrandos, doutorandos e doutores. Também são exemplos dessa disponibilidade os livros *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia -em-vozes de Ana Cristina Cesar* escrito originalmente em 1989 e publicado em 1995 por Flora Sussekind, baseado nos inéditos da escritora, como os documentos da pasta rosa; a tese de doutoramento em literatura *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* defendida em 1990 por Maria Lúcia de Barros Camargo, na Universidade de São Paulo, e publicada posteriormente, em 2003; e o ensaio *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, escrito por Italo Moriconi e publicado em 1996 na série “Perfis do Rio”, cujos autores contaram com a colaboração da família para o acesso ao acervo. Conforme esclareceu Maria Lucia Camargo (2003), para a elaboração de sua tese consultou o “Arquivo de Ana Cristina” na residência dos pais da poeta, destacando que a outra parte do acervo permanecia em posse de Armando Freitas Filho, organizador das edições póstumas.

É compreensível que, muitas vezes por motivos de ordem pessoal, a família tenda a reter os documentos de seus entes queridos. Seja como lembrança ou pelo medo de que existam informações consideradas comprometedoras, que possam prejudicar a imagem do titular do acervo ou de terceiros envolvidos, os acervos vão permanecendo com os herdeiros que, em alguns casos, não os disponibilizam para pesquisa. No caso do acervo de Ana Cristina, a família fez uma seleção prévia do material, especialmente em sua correspondência, e permitiu o acesso a parte do acervo em sua residência. Todavia, como ressalta Rachel Valença (2001), se não se faz a doação para um local público, o tempo vai passando e a morte do titular vai ficando mais longínqua, corre-se o risco do material acumulado se desorganizar, deteriorar ou perder. Até porque as famílias não podem estar sempre à disposição dos pesquisadores acompanhando cada gesto dos consulentes e, na maioria das vezes, não possuem os mecanismos de conservação mais apropriados. Isso sem nos atermos as mitologias que os familiares constroem tentando oficializar determinados fatos e imagens em torno do titular do acervo. No caso de Ana Cristina não foi diferente. Devido à necessidade de preservação e o crescente interesse de pesquisadores, desde 1994 o pai da escritora manifestou interesse em doar o acervo para uma instituição pública. Raquel Valença informa que a princípio foi cogitada a doação para a Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, mas a família decidiu que o acervo de Ana permanecesse sob a guarda do Instituto Moreira Salles que, naquele momento, tinha planos de inaugurar sua sede carioca em uma casa na Gávea, bairro onde Ana Cristina estudou e residiu.

Em 5 de novembro de 1994, o jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, trouxe a matéria de Elisabeth Orsini intitulada “O repouso da poeta marginal”. O texto destacou a decisão da família de Ana Cristina em doar o acervo da escritora para a sede do Instituto que estava sendo construída/adaptada e os fatores que motivaram a doação:

O Rio está prestes a ganhar o primeiro centro cultural a abrigar o acervo de uma poeta marginal dos anos 70. Quem merece tal honraria é Ana Cristina Cesar. (...) O ponto de partida do novo centro será a doação de seu acervo para a Fundação Moreira Salles, já acertada pela família da poetisa. Nos meios literários cariocas, porém, a notícia provocou o temor de que a coleção de cadernos e anotações pessoais de Ana – repleta de textos inéditos – fosse parar definitivamente em Poços de Caldas, Minas Gerais, onde fica a sede da entidade. ‘Ana era o nome que sonhávamos para iniciar uma nova atividade da Fundação Moreira Salles: a preservação privada de acervos literários, já que os muitos acervos da área pública estão em situação crítica. Mas os cariocas não precisam temer a perda do material porque temos a intenção de inaugurar uma filial em uma casa da família Moreira Salles, na Gávea’ – esclareceu Franceschi. Com a doação o material, por enquanto, ficará num prédio em bairro de Higienópolis, em São Paulo. (...) A família da poeta faz questão de esclarecer que a doação será feita com a condição de que, futuramente, os textos retornem ao Rio: ‘Ana sempre foi muito ligada a esta cidade e não há sentido em permitir a saída definitiva do material. Nós, da família, só estamos fazendo a doação de parte do acervo porque não temos condições de garantir sua preservação nem a classificação dos escritos’, diz Waldo César, que já tem preparadas quatro pastas de correspondências e sete de recortes. A decisão de doar os cadernos da poeta resultou do acúmulo de problemas causado pela intensa procura de pesquisadores. ‘Recebemos pedidos de consulta até do exterior. É tanta procura que não conseguimos controlar o acervo. Passamos pela desagradável experiência de ter um caderno roubado’ – comenta Armando Freitas Filho, curador do acervo (ORSINI, 1994, p. 1).

A matéria revela a preocupação dos amigos e familiares de Ana em que seu acervo permanecesse no Rio de Janeiro e não nos centros que o Instituto Moreira Salles já havia criado nas cidades de Poços de Caldas, Minas Gerais, e na capital paulista. Situação contornada com a promessa de que os documentos seriam guardados no centro cultural a ser inaugurado no Rio de Janeiro. Do mesmo modo, descreve a preocupação dos herdeiros com a preservação e classificação do acervo da escritora devido ao crescente interesse provocado por sua vida e obra, especialmente nos meios acadêmicos. No acervo da escritora, existe uma carta de Waldo César a editoria do jornal *O Globo*, agradecendo a matéria e informando que o texto não havia destacado a importante contribuição da mãe da poetisa, Maria Luiza Cesar, que participou da organização do extenso material, sob orientação de Armando Freitas Filho. Além disso, esclarece que o caderno de Ana Cristina não foi roubado: “O que aconteceu, nas frequentes consultas aos documentos, por mestrandos e doutorandos, é que um importante

original saiu do lugar no arquivo, mas felizmente acabou sendo encontrado tempos depois”, afirmando ser “indispensável que o acervo de Ana Cristina César tenha alcance público e seja preservado com as técnicas e os recursos apropriados”.

Embora algumas matérias na imprensa, entre 1994 e 1996, afirmarem a ida provisória do acervo para São Paulo, esse deslocamento nunca chegou a ser realizado. Em verdade, a família permaneceu com o acervo até a sua doação em 1998 (oficializada em outubro de 1999, por ocasião da inauguração da sede do Instituto no Rio de Janeiro). Prova disso é que em 1996, Italo Moriconi destaca que o acervo de Ana Cristina ainda se encontrava em posse da família que aguardava a conclusão das obras de adequação da antiga residência dos Moreira Salles, na Gávea.

Fundado por Walther Moreira Salles (1912-2001) e mantido pelo UNIBANCO, o Instituto é uma entidade civil sem fins lucrativos criada em 1990 visando promover e desenvolver programas culturais em cinco principais áreas de atuação: fotografia, literatura, cinema, artes plásticas e música brasileira. Para tanto, desenvolve projetos destinados à formação de público e divulgação cultural, além de deter um significativo acervo em suas áreas de atuação e incentivar a pesquisa em suas coleções. Também atua na organização de mostras e na publicação de livros como os *Cadernos de Literatura Brasileira* e os *Cadernos de Fotografia Brasileira*. Seu primeiro centro cultural foi fundado em 1992 na cidade de Poços de Caldas, Minas Gerais, seguido pela abertura dos centros na capital paulista, em 1996, e em Belo Horizonte, em 1997. No Rio de Janeiro, o centro cultural foi abrigado na antiga mansão dos Moreira Salles, na Gávea, instalada em área de 10.000 m² com projeto arquitetônico de Olavo Redig e paisagístico de Burle Marx. Entre 1996 a 1999, foram realizadas obras de adaptação e ampliação para que o espaço abrigasse biblioteca, salas de exposição, laboratório de conservação e restauro, laboratório de fotografia, sala de consulta, sala de aula, arquivos de literatura, música e fotografia, auditório, cinema, loja e cafeteria. Também foram construídas reservas técnicas específicas nas áreas de fotografia e música, seguindo os padrões internacionais de conservação, com laboratórios, área de restauração e estúdio. Ao longo dos anos, o Instituto adquiriu por meio de compra, doação ou comodato, alguns dos mais importantes acervos de música, fotografia e literatura brasileiros (de acordo com o site da instituição cerca de 550 mil fotografias, 100 mil músicas, biblioteca com 400 mil itens e pinacoteca com mais de três mil obras).

O acervo de Ana Cristina César inaugurou a área de literatura do Instituto no Rio de Janeiro que atualmente também conta com os acervos pessoais de Clarice Lispector, Eli Spector, Érico Veríssimo, Lygia Fagundes Telles, Mário Quintana, Otto Lara Resende,

Paulo Autran, Rachel de Queiroz, Roberto Ventura, Roberto Piva, entre outros. O acervo oficial da poetisa foi doado em 1998, período em que começou a ser higienizado e catalogado por estagiários. Essa parcela do acervo não contemplou toda a correspondência da escritora sob a guarda da família, nem outros documentos considerados “muito íntimos”, como alguns escritos da autora produzidos durante os dias que esteve no hospital se recuperando da primeira tentativa de suicídio: “Algumas cartas são muito pessoais, e não faria sentido torná-las públicas”, afirma Waldo” (CLÁUDIO, 1994, p. 1). Ora, se o acervo pessoal é uma seleção realizada pelo titular ao longo de sua trajetória, no caso de Ana Cristina esse processo resultou de seleções posteriores empreendidas por amigos e familiares visando preservar sua imagem e de terceiros. Desse modo, convém admitirmos que o acervo oficial da poetisa foi doado por sua família ao Instituto Moreira Salles, mas a própria família, como seus amigos, possuem outros acervos, especialmente com correspondências e fotografias de Ana C. Isso se torna evidente quando verificamos que as cartas que integram o livro *Correspondência Incompleta* (1999), composto da correspondência ativa de Ana para quatro amigas e ex-professoras Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cândida Perez, Maria Cecília Londres Fonseca e Clara Alvim, não comparecem no acervo oficial, nem mesmo a correspondência passiva com essas interlocutoras. A propósito, os organizadores da obra, a pesquisadora Heloisa Buarque de Hollanda e o curador do acervo Armando Freitas Filho informam que foi efetuada uma seleção das cartas a serem publicadas e foram cortados trechos que “segundo o ponto de vista das destinatárias e o nosso, pudessem causar constrangimento para as pessoas citadas e respectivas famílias” (FREITAS FILHO; HOLLANDA, 1999, p. 11). Sentimentos que atravessaram as entrevistas por ocasião do lançamento do livro, em 13 de outubro de 1999, data em que ocorreu a oficialização da doação e a abertura do acervo de Ana no Instituto Moreira Salles: “Heloísa e Armando fizeram diversos cortes na correspondência. Ficaram de fora nomes de pessoas. Alguns comentários ácidos de Ana e, também, detalhes que foram considerados íntimos, (...) pela excessiva exposição de Ana Cristina” (PIRES, 1999, p. 1). Do mesmo modo, as cartas de Ana para o escritor Caio Fernando Abreu, grande amigo da poetisa, não integram o acervo, cartas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, na edição de 29 de julho de 1995. Conforme ressalta Italo Moriconi (1996), existem muitas cartas guardadas nas gavetas de amigos, parentes, amores, já que a escritora, segundo ele, circulava muito, era animal metropolitana.

Essa seleção de documentos promovida pela família antes da doação pode ser evidenciada também na quantificação e classificação do acervo nas proximidades da época em que foi doado. A partir do ano 2000, a pesquisadora Carla Nascimento investigou o acervo

pessoal de Ana Cristina visando elaborar sua tese de doutorado, por sinal a primeira a analisar as implicações resultantes da economia simbólica no conjunto documental. No trabalho intitulado “Uma mulher do século XIX disfarçada em século XX: um olhar crítico -biográfico sobre o acervo de Ana Cristina César” (2004), a pesquisadora empreendeu uma breve descrição tópica do acervo que, na época, se encontrava em fase de organização e constituía das seguintes seções e quantidades: 74 correspondências, 478 manuscritos, 558 matérias de jornais e uma dedicatória, afirmando que algo que de imediato lhe chamou atenção foi o fato da correspondência ativa arquivada ser mínima (na época da pesquisa, de um total de setenta e quatro cartas, apenas nove foram escritas por Ana Cristina). Situação esta que pouco modificou. Apesar de tempos em tempos Waldo César, pai da escritora, doar ao Instituto mais documentos para integrar o acervo, a maioria se refere a cartas de terceiros, especialmente correspondências de Waldo e Maria Luiza com pesquisadores e imprensa.

Após a doação, o acervo começou a ser organizado por estagiários e, a partir de 2002, foi catalogado por Manoela Purcell Daudt D’Oliveira, assistente cultural do Instituto. Segundo informações de Manoela, o acervo foi doado com uma organização prévia, os documentos estavam separados em pastas por tipologias, além da biblioteca pessoal da escritora que também foi doada. Na medida em que o acervo ia sendo catalogado e organizado pelo Instituto, a família freqüentemente doava mais documentos, alimentando o acervo inicialmente doado em 1998. Da mesma forma, sempre que possível o Instituto atendia os pesquisadores interessados em consultá-lo, mesmo antes da conclusão da descrição dos itens documentais. A catalogação do acervo documental foi realizada entre os anos de 2002 e 2004 e, posteriormente, foi iniciada a identificação da biblioteca pessoal da autora, cujos títulos podem ser identificados via internet na página do Instituto Moreira Salles. De acordo com Manoela, quando entrou em contato com a documentação ela já estava arranjada segundo o critério tipológico e separada em séries básicas: manuscritos, correspondências, recortes de jornais etc. Trabalho este realizado pelos estagiários que também já haviam iniciado o preenchimento das planilhas com a descrição documental, inspiradas na metodologia para indexação desenvolvida sob a coordenação da professora Telê Ancona Lopez e utilizada pelo Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo. A Coleção Ana Cristina César foi organizada por Manoela D’Oliveira a partir de um plano de arranjo³ estabelecido em nove

³ O Plano de Arranjo da “Coleção Ana Cristina César” é composto pelas séries e subséries: 1) Correspondência: 1.1) Correspondência Ativa; 1.2) Correspondência Passiva; e 1.3) Correspondência de Terceiros; 2) Dedicatórias; 3) Manuscritos: 3.1) Ana Cristina César; e 3.2) Vários Autores; 4) Periódicos: 4.1) Ana Cristina César; e 4.2) Vários Autores; 5) Diversos; 6) Documentos Pessoais; 7) Filmes; 8) Fotografias; e 9) Material de Divulgação.

séries, além da biblioteca que possuía mais de 500 títulos. Em cada série documental existem subséries, e os documentos estão dispostos por autor em ordem alfabética (sobrenome e nome) e, em cada autor, os documentos se organizam na ordem alfabética do título do documento ou por *incipit*, ou seja, as três primeiras palavras do texto.

A dissertação de Luciana Di Leone, posteriormente publicada em livro com o título *Ana C.: as tramas da consagração* (2008), também se pautou na análise do acervo da escritora que, segundo descreveu, ocupava uma pequena sala refrigerada e estava organizado em pastas amarelas ou envelopes. Todavia, o acervo de Ana Cristina, juntamente com os demais acervos literários do Instituto, foi transferido para um novo prédio construído à Rua Marquês de São Vicente na sede carioca do Instituto Moreira Salles e inaugurado em dezembro de 2008. Nossa pesquisa ocorreu em abril de 2010 e constatamos que tal mudança não interferiu no plano de arranjo dos acervos, garantindo melhor acomodação dos mesmos, agora em estantes deslizantes e com avançadas condições de tratamento e acesso. A Reserva Técnica Literária segue os moldes das destinadas a fotografia e a música, e consta de um prédio de três andares com temperatura entre 18 e 20 ° C e umidade em 50 %. Também não existe parte hidráulica nas proximidades dos acervos e o complexo abriga sala de higienização, laboratório e espaço de catalogação, além do espaço para as coleções, ordenadas no último andar (Cf. LOSEKANN, 2009). Com a criação da nova reserva técnica que obedece aos padrões internacionais de conservação documental, o Instituto Moreira Salles vem conquistando maior credibilidade dentre os profissionais de preservação e os herdeiros dos acervos. Prov a disso são as recentes transferências dos acervos dos escritores Erico Veríssimo e Mário Quintana, antes sob a guarda da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Os documentos que integram o acervo oficial de Ana C. demonstram, muitas vezes, a letra de Maria Luiza Cesar, além de anotações de outros agentes. É curioso perceber a expressiva quantidade de itens documentais produzidos após a morte da autora e reunidos por seus familiares. Nesse aspecto, sobressaem cartas de familiares e matérias de revistas e jornais a respeito da recepção e promoção de sua obra. O mesmo ocorre em sua biblioteca. Conforme destacou Luciana Di Leone (2008), ali misturam documentos de Ana, mas também muitos que pertenceram a seu pai, a exemplo de números da revista *Religião e sociedade*, da qual Waldo Cesar foi conselheiro editorial, publicadas após a morte da escritora, além de livros de poetas amigos remetidos à família algum tempo depois. Além disso, destacou as dificuldades da família durante a preparação dos originais para as publicações póstumas, em selecionar qual das diferentes versões dos textos seria a definitiva. Outra dificuldade seria a escolha entre o mesmo texto ora escrito em prosa ora em verso. Também existem folhas com frases soltas

que descontextualizadas poderiam ser exercícios de poemas, poemas inteiros, fragmentos ou, até mesmo, transcrições de frases alheias, poesias ou músicas, conforme exemplifica Luciana Di Leone ao identificar que a frase “aqui meus crimes não seriam de amor”, editada com o poema em *Inéditos e dispersos*, corresponde a um trecho de uma crônica de Clarice Lispector reproduzida em *A descoberta do mundo*. Questões caras aos organizadores das edições póstumas que foram obrigados a confrontar versões repetidas, folhas espalhadas, manuscritos e datiloscritos, para eleger a “definitiva” ou “descobrir, com dificuldade, qual parte era continuação de outra. Em alguns casos, as frases parecem desdobrar -se em muitas variantes, ou serem aproveitadas e alteradas de tal forma que uma se junta à seguinte de maneiras inesperadas” (BOSI, 2008, p. 11). Problemas que certamente dificultaram a classificação arquivística. Segundo a responsável pela organização do acervo de Ana, Manoela D’Oliveira, o plano de arranjo contempla toda a produção intelectual na série “manuscritos”, não existindo subséries de inéditos, inacabados, éditos etc. A única exceção é a chamada “pasta rosa” que possui tais classificações criadas pela própria autora e que foram respeitadas na organização do fundo. Apesar de tais dificuldades, a responsável pelo acervo informou -nos que, quando o texto já foi publicado ela inseriu essa informação na planilha de identificação documental. No mesmo sentido, alguns materiais tiveram que ser adequados em novas séries, a exemplos dos filmes sobre a vida ou obra da escritora e dos materiais de divulgação.

Assim como no caso de Cora Coralina e Hilda Hilst, o acervo de Ana Cristina César revela várias facetas de sua titular, estratégias discursivas que, segundo Armando Freitas Filho (1999) se insinuam, por exemplo, nas diferentes e oscilantes assinaturas: “das previsíveis Ana e Ana Cristina, à ficcionalizada Ana C., chegando às sumárias Eu e A., até o desaparecimento total em várias cartas. E, em pelo menos dois cartões, emerge, surpreendente, o pseudônimo Júlio” (p. 10). Além disso, sabemos que o acervo sobrevive de constantes revisões, com a inserção de novos documentos, tecnologias, séries ou subséries, sujeito a inserção de novas informações (muitas vezes conflitantes) e a ciência de que nel e existem diversos protagonistas cujas imagens (re) construídas se digladiam por um lugar entre as relíquias da exposição póstuma.

Após esboçar questões pertinentes ao que denominamos de uma sociologia dos acervos literários, apresentando algumas vertentes teórico-metodológicas e os delineamentos nos quais pretendemos desenvolver a presente pesquisa, juntamente com uma arqueologia do

processo de formação dos acervos oficiais das escritoras Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César e das redes simbólicas deles decorrentes, nos deteremos nos próximos capítulos à análise do conteúdo dos itens documentais, ou seja, uma sociologia nos acervos. A partir de três estudos de caso, focados na compreensão de trajetórias, projetos criadores e recepção/inter-relação de suas obras no campo de produção simbólica, acreditamos ser possível visualizar as estratégias utilizadas por algumas mulheres que ousaram integrar o campo literário como protagonistas. Diálogo que se aproxima da sociologia da literatura no estudo das relações das mulheres escritoras no campo literário brasileiro na segunda metade do século XX. Três mulheres que tiveram em comum o intuito de amplificar suas vozes, de contornos bem definidos, superando, muitas vezes, as insistentes tentativas de silenciamento ou a indiferença que lhe foram impostas.

Nosso objetivo a partir dessas análises específicas foi reconstruir padrões variáveis das trajetórias das escritoras brasileiras em função das mediações relacionadas ao desenvolvimento/aproveitamento de oportunidades profissionais e expressivas na cena intelectual. Conforme destacamos, o acesso aos documentos que integram os acervos pessoais das autoras (e não apenas eles) tornou-se guia fundamental para o estabelecimento dos contornos desta tese. Desse modo, torna-se importante considerarmos as estratégias de organização da própria memória empreendidas pelas titulares (e por herdeiros), manipulando as imagens que queriam preservar. Uma memória construída *a priori*, conforme expressão de Constância Duarte (2007): “A escritora assim arquivada apresenta ao pesquisador outros desafios: o de ler nas entrelinhas do arquivo, e detectar não apenas o que aí consta, mas também o que falta, e deveria estar” (p. 68). Isso porque a maioria das mulheres escritoras não conseguiu tal intento, não deixaram resquícios de sua atuação ou apenas rastros esparsos longe dos holofotes do campo literário. Tornaram-se mulheres anarquivadas. É esse também um dos intuitos de nosso trabalho: compreender os bastidores que colaboraram para que enfrentassem as regras do espaço literário visando marcar posições e conquistar reconhecimento. Por isso, torna-se importante investigar as diferentes oportunidades construídas e o mérito dos projetos estéticos e políticos dessas mulheres, evidenciando o quanto foi estratégico nesse processo terem constituído um legado documental, memória *a priori* que, acoplada ao poder simbólico envolto em suas assinaturas, possibilitou terem suas obras valorizadas e seus escritos preservados, organizados e disponibilizados à consulta em instituições culturais, questões que, por si só, já as tornam excepcionais (no sentido de exceção à regra) por estarem ainda vivas no campo de força que move a literatura brasileira.

PARTE II

A SOCIOLOGIA NOS ACERVOS

CAPÍTULO 2

CORA CORALINA: O PROTAGONISMO DAS MARGENS

“O rio é a minha definição da vida. O rio imenso, farto, com as suas corredeiras e as suas margens. A sua corredeira, sobretudo. E sobretudo os seus remansos. Porque todo rio tem a sua veia corrente, o seu veio de corredeiras e tem seus remansos. E toda corredeira lança tudo para o remanso. O remanso aproxima-se da margem. Da correnteza ao remanso, uma eternidade. Do remanso à margem, um pulo. A ânsia dos moços que vão pela correnteza. A compreensão, a filosofia dos velhos lançados no remanso e passados para as margens. Eu fiz a travessia da minha vida”
Cora Coralina (2004, p. 8).

Nossa relação com o acervo contribuiu para que ao longo dos anos desenvolvêssemos uma série de trabalhos sociológicos tendo a obra de Cora Coralina (1889 -1985) como objeto de estudo. Ao mesmo tempo, as análises das relações de poder originárias a partir da obra e na obra estimularam-nos a desenvolver uma sociologia no acervo e a visualizar o silêncio da contribuição feminina na história literária brasileira. Ao longo dos anos, reconstruindo a trajetória da autora, percebemos que ela dialoga com a trajetória de outras mulheres que ousaram construir uma carreira literária na transição dos séculos XIX e XX, especialmente no que concerne às chances restritas para a profissionalização e a mobilização de estratégias visando obter um relativo reconhecimento público. Embora Cora Coralina se torne exceção, já que conseguiu ingressar na estreita porta do campo literário brasileiro e desenvolver um projeto criador singular, ao ponto de sua obra a cada dia alcançar ressonância; sua vida e obra são significativas por terem sido estruturadas ao longo de quase um século (o que possibilita uma análise processual) permitindo visualizar as estratégias mobilizadas no enfrentamento de dificuldades apresentadas às mulheres que ousaram fazer da pena um ofício. Se a arte era embargada e não existiam antecedentes que favoreciam a profissionalização feminina nas letras, algumas mulheres assumiram o risco de pagar um alto pedágio social para o ingresso no campo literário daquela conjuntura. A configuração sociológica a ser examinada para nos “liames entre a experiência onerosa de rebaixamento na hierarquia profissional e o desejo de escapar a um destino subalterno” (MICELI, 2008, p.13). Não obstante, a trajetória de Cora é representativa por empreender um projeto artístico que se beneficiou dessa configuração. O estar fora do campo literário propiciou o desenvolvimento de uma poesia singular, não apenas elaborada por alguém que estava à margem, mas que ousou engajar-se em um projeto de poetizar o até então não-poetizável, centralizar o então marginal. No poema “Vida”, a poetisa

compara a sua trajetória a um rio, com suas corredeiras, remansos e margens. Enquanto a juventude apressada passa uma eternidade entre corredeiras e remansos, em estratégias visando obter êxito na manutenção de seu barco até o destino final, aos idosos só restaria ficar na margem do rio da vida, sem vez e voz, apenas observando outras travessias. O poema descreve metaforicamente as dificuldades enfrentadas pelos idosos, estigmatizados no universo social. Aproveitamos a metáfora para conceber uma hidrografia literária, com suas nascentes, afluentes, rios caudalosos e riachos, perenes e esquecidos, centros e margens, especialmente evidenciando o lugar das mulheres que escrevem quando tentam remar sozinhas seu próprio barco e, na travessia, se deslocar para além da margem a que historicamente foram destinadas.

De acordo com Maria de Lourdes Eleutério (2005), embora observemos no Brasil uma série de registros de literatura de autoria feminina, conforme os trabalhos de revisão de nossa historiografia literária, foi a partir da República que as mulheres começaram a ir largamente à escola, ler revistas e jornais com folhetins, romances e poemas e aspiraram a ser escritoras. Escrever torna-se uma espécie de ensaio de identidade e autonomia. Ao longo dos anos, algumas mulheres começaram a lutar pelo seu reconhecimento como sujeito legítimo do fazer literário, “capaz de dar conta e de propor uma reflexão de si mesma e da sociedade que até então só se reconhecia através do foco da interpretação masculina” (p. 19). Conforme destaca Sérgio Miceli (2005), as “mulheres letradas”, entre fins do século XIX e começo do XX, desenvolveram acidentados itinerários de trabalho intelectual em meio a uma tumultuada vida familiar e afetiva que sublinhava, nos bastidores, variadas formas de sujeição e dependência, em um quadro implacável de assimetria nas relações entre os sexos em círculos mais ou menos privilegiados da elite brasileira:

Inclusive naqueles poucos casos nos quais se pode asseverar um bafejo mais generoso de reconhecimento público, tudo se passa como se a vocação intelectual não pudesse extravasar aqueles limites impostos pelas chances restritas que então se abriram aos impulsos dessas mulheres no plano da criação literária. O arroubo expressivo parecia estar contido pelos diques de uma inserção subalterna no espaço familiar e, mais tarde, no âmbito profissional e literário propriamente dito. Poder-se-ia, talvez, enxergar nesse represamento de energias um arremedo diluidor das vozes autorais masculinas que lhes serviam de modelos ou, então, um acicate para que assumissem o risco de nomear certas vivências íntimas numa linguagem eufemizada, quase um idioma de serviço, um idioleto literário que mimetizava as escolas dominantes da época, o qual lhes permitia trazer à baila, sem forçar a mão, assuntos delicados atinentes às suas experiências sexuais e amorosas. (...) As pequenas vitórias colhidas nesse embate desigual de forças revelam a capacidade admirável de invenção de uma vida de artista na contramão, rebaixada, à margem das posições ao alcance dos homens,

quase sempre muito aquém dos limiares conquistados até por escritores medíocres (MICELI, 2005, p. 12-13).

Na verdade, Cora Coralina vivenciou no entresséculos essas mudanças nes se embate desigual de forças e ousou obter um reconhecimento público a partir da manipulação das chances restritas entreabertas em seu favor. Também enfrentou represamentos de energias devido a uma inserção subalterna no espaço familiar e, posteriormente, no âmbito literário. Talvez seu diferencial, se compararmos as escritoras que publicaram em fins do século XIX e início do XX, esteja no fato de, apesar de escrever desde essa conjuntura, somente ter publicado seu primeiro livro em um período em que as mulheres já possuíam uma maior autonomia para definir seus projetos e inseri-los, mesmo que a duras penas, no campo literário brasileiro. Certamente se beneficiou da curta tradição e das conquistas entreabertas por essas precursoras. Embora na década de 1960 não fosse mais necessário se esconder através dos véus dos pseudônimos masculinos, nem mimetizar estilos e temáticas dominantes, o embate desigual de forças ainda se revelava sob outras roupagens, forçando o rebaixamento das mulheres autoras à margem das posições ao alcance dos homens. Além disso, devemos considerar que aliada à condição feminina, a escritora quando editou seu primeiro livro era idosa, integrante das classes populares e residente no interior brasileiro. Nesse aspecto, se localizava na margem do campo literário por ser mulher, idosa, não pertencer aos círculos mais ou menos privilegiados da elite brasileira (lugar de onde comumente saía a maioria das escritoras). Sua inserção marginal foi alimentada pelo fato de não ter concluído a educação formal, tornando-se autodidata. Concomitantemente, se encontrava geograficamente na margem, se reconhecermos que, ainda hoje, o eixo Rio-São Paulo retém a centralidade do capital que mobiliza o campo de produção simbólico brasileiro. Somente no final de sua trajetória, após as crônicas de Carlos Drummond de Andrade, que a escritora conquistaria uma melhor recepção no campo literário nacional. Até então, podemos afirmar que a posição no campo intelectual de seu tempo traduz-se como marginal, aqui entendida *lato sensu*, conforme relata Regina Dalcastagnè (2008): “todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério” (p. 78). Estudando a obra da escritora Carolina Maria de Jesus, Regina concluiu que sua posição periférica no campo literário contribuiu para que adotasse estratégias que lhe permitiram superá-la, a exemplo da valorização da experiência vivida e da autenticidade discursiva. Em suas análises, o que gera interesse permanente por sua obra, para além das qualidades estéticas, é o fato de representar “um raro foco de pluralidade de num campo discursivo marcado

pela uniformidade na posição social de seus integrantes” (p. 103). Questões que, com as devidas proporções, podem ser estendidas à Cora Coralina conforme atestam sua obra e muitos dos conteúdos que integram seu acervo pessoal. Em correspondências, entrevistas e anotações de diário, não é incomum observarmos queixas aos preconceitos enfrentados em virtude dessa valoração negativa:

Perguntas feitas a Aninha. Com muita delicadeza algumas pessoas, visitantes, turistas têm me feito interessantes perguntas. Assim tipo: ‘a senhora não leve a mal, quantos anos a senhora tem?’. Querem ouvir de mim mesma, os números, datas e signos. Dessas dicas, os números não dou. Seria cretinice da minha parte. (...) Outra melhor, maior em tamanho, enorme de não caber resposta fácil, na hora, aliás resposta implícita, anexada a pergunta assim delicadinha, macia, fala amenizada: ‘Dona Coralina, foi a senhora mesma quem escreveu este livro?’. Meu Deus! O tamanho da pergunta, assim de arrasar num sufoco, não tivesse eu a minha cultivada rudeza em reação. Para umas: ‘não, este livro foi psicografado’, e como a dona da pergunta não está a par dos grandes livros do Chico Xavier, reage com conclusão: ‘Não sabia!’. Coitadinha, a outros me alongo: ‘Um dia lev ei esses originais sem referência, abono, apresentação ou um corriqueiro prefácio bem assinado, levei a José Olympio, ele recebeu, leu e publicou... E nunca jamais me perguntou: ‘- Foi a senhora que escreveu?’. Hoje, com o livro na mão, visível a chancela das editoras, ainda alguns perguntam se foi eu quem o escreveu. Faça pergunta melhor... Reação: ‘- Não estou perguntando não é por mal, se alguém ajudou a senhora...’. Piso em cima: ‘e você acha que alguém precisaria de me ajudar a escrever?’. A gente é ou não é, isso de ajudar a escrever e um assinar não existe, e vamos mudando de assunto. Homens e mulheres têm me feito a cândida pergunta. No fundo, explico: Tão velha, tão gasta, tão pobre, bagaço de gente, suspeitam, não querem aceitar. Poucos, felizmente, mas atuantes. Isso de velha foi o que me deram de sobejo, em destruição, tempos... No fundo começaram não teve jeito, nem esmoreci, nem fui destruída, nem apagaram o conteúdo do livro. 1978 (*In*: BRITTO; SEDA, 2009, p. 277).

A velhice e a pobreza material são condições explicitadas na anotação do diário de Cora Coralina como obstáculos a plena aceitação de sua arte. A mulher pobre e idosa, já colocada à margem, estaria impossibilitada para o mercado de trabalho e, logo, a qualidade de seu ofício literário é posta em dúvida. Não apenas a qualidade, mas a autoria, sua autoridade é questionada. Susana Moreira de Lima (2008), ao analisar trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas, efetuou uma leitura da localização da mulher velha em nossa sociedade, observando as intersecções entre visibilidade, espaço físico e espaço enunciativo, na intimidade e na vida social, e os preconceitos relativos ao corpo degradado. Ao considerar a mulher velha como uma figura marginal, demonstra seu silenciamento na literatura e, quando consiste em tema literário, que sua história tem sido narrada por um outro. O envelhecimento feminino se associa à perda de prestígio e ao afastamento do convívio social e, por isso mesmo, constata a escassa presença de personagens

velhas na literatura brasileira, especialmente como protagonistas. Ao mesmo tempo, a imagem da velhice é geralmente permeada pelas noções de inutilidade (personificada nos aspectos corporais) e de sabedoria (relacionada à experiência). Todavia, a pesquisadora afirma, a partir de suas análises sobre as representações da velhice nas obras contemporâneas de nosso campo literário, que a velhice feminina é sub-representada: “no que diz respeito à sabedoria, encontram-se mais homens velhos, como personagens, e, quanto à narração, destaca-se a velha voz masculina” (p. 17). Questão significativa quando observamos que na obra de Cora Coralina a personagem central é Aninha, sua máscara lírica da infância, embora a narradora seja a escritora de cabelos brancos que se torna porta-voz de sua comunidade. Uma de suas estratégias é dar vez e voz para personagens marginais, projeto que comporia “a retórica de sua poesia, são um modo de licença poética que aponta para a consciência reflexiva da autora, subjacente aos seus poemas” (CAMARGO, 2002, p. 79). Desse modo, a escolha da velha e da criança não foi aleatória: “pois sendo elas ocupantes de posições sociais periféricas, as suas vozes, apenas consideradas nos limites da tolerância, representam, ainda no nosso contexto histórico-cultural, papéis pouco ou nada relevantes” (p. 79). As duas instâncias de criação conferem liberdade, constituindo espaço de permissibilidade poética.

Se literariamente a escolha dessas *personas* marginais demonstra a argúcia na construção de seu projeto literário, no campo literário Cora Coralina enfrentou preconceitos em decorrência de sua idade, lembrando que quando publicou seu primeiro livro, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, estava com 76 anos. Segundo Norbert Elias (2001), o fato de “que as pessoas se tornam diferentes quando envelhecem é muitas vezes visto, como um desvio da norma social. Os outros, os grupos de ‘idade normal’, muitas vezes têm dificuldades em se colocar no lugar dos mais velhos” (p. 79-80). A identificação com os velhos provoca dificuldades para os de outras faixas etárias e a experiência das pessoas que envelhecem “não pode ser entendida a menos que percebamos que o processo de envelhecimento produz uma mudança fundamental na posição de uma pessoa na sociedade, e, portanto, em todas as suas relações com os outros” (p. 83), lembrando que o *status* das pessoas muda quando elas chegam aos sessenta, aos setenta, oitenta ou noventa anos. No caso das mulheres velhas a situação se agrava em decorrência dos preconceitos e limitações impostas pela dominação masculina. Talvez por sentir na própria pele, optou por construir um projeto criador cuja narradora fosse uma mulher idosa que privilegiou recontar a vida e a intimidade de outras mulheres, construindo o que aqui denominamos de protagonismo poético das margens. Cora estabeleceu uma dicção singular pautada em um ponto de vista da mulher: “Este livro foi escrito/ por uma mulher/ que no tarde da Vida/ recria e poetiza sua própria

vida./ Este livro/ foi escrito por uma mulher/ que fez a escalada da/ Montanha da Vida/ removendo pedras/ e plantando flores” (CORALINA, 2001, p. 27).

A autora chama para si a tarefa de dar voz àqueles tradicionalmente silenciados e, para seu empreendimento artístico, ele ge como personagens prioritárias as mulheres obscuras ou, conforme se refere nos versos, “a vida mera das obscuras”. A mulher obscura, aquela ignorada, desconhecida e humilde, foi colocada à margem da sociedade e, podemos dizer, muitas vezes, da literatura brasileira. De acordo com Cristiane Teixeira (2006) a poesia de Cora Coralina representa muitas vivências e ambigüidades da mulher brasileira, descrevendo papéis, o cotidiano, regras e costumes diversos possibilitando observar “o olhar e a escrita de uma mulher sobre outras; e, através da lírica de Cora Coralina, a análise do que era ser mulher em fins do século XIX e transcorrer do século XX, no Brasil” (p. 37). Sua poética é povoada de diferentes mulheres, da cidade e do campo, escravas e sinhás, analfabetas e professoras, mães e filhas, donas-de-casa, prostitutas, lavadeiras, crianças e idosas, enfim, um inventário da vida e do lugar de diferentes mulheres no interior brasileiro. Segundo observa Goiandira Camargo (2006), em Cora a mulher é apresentada na perspectiva do “canto solidário”, o sujeito poético se irmana com as obscuras mulheres pelos vínculos da condição feminina: “raramente a figura masculina é enfocada com vigor nos poemas de Cora Coralina, embora a sociedade em que viveu quando jovem fosse patriarcal e conferisse à mulher um papel social de submissão” (p. 69). Segundo relata, apesar de figurar diversas mulheres em sua poética, a escritora optou por iluminar a experiência daquelas imersas no prosaico, no ordinário da existência.

Nesse sentido, as obscuras assumem centralidade em sua obra. São diversas as entrevistas, trechos de diários e correspondências em que a escritora afirma que a predileção pelas mulheres pobres está relacionada às dificuldades que vivenciou na infância e a realidade que presenciou no passado: “Eu volto para o passado e vejo uma pobreza, por isso que a mulher pobre está sempre junto de mim, por isso que a minha casa se ressentia desta minha pobreza, por isso que eu exalto sempre a pobreza, procuro exaltar. Vivi uma infância pobre e num tempo pobre” (*In*: VELLASCO, 1990, p. 104). Aqui escolhemos como exemplo a figura da lavadeira. A mulher que sobrevivia e sustentava sua família com os recursos da lavagem de roupas às margens do Rio Vermelho, se torna símbolo de todas as mulheres estampadas na lírica coraliniana. Em sua obra, estão sempre vinculadas a um trabalho e, geralmente, são mulheres pobres. A lavadeira se torna, ao mesmo tempo, uma personagem marginal que se coloca na margem do rio para exercer seu ofício. É explícito o engajamento do eu lírico a partir da inclusão de faces então invisíveis e, não por acaso, escolheu para inaugurar seu

primeiro livro o poema “Todas as vidas”, espécie de canto epilírico em que descreve a vida das mulheres obscuras. Cora se inspirou no ofício das mulheres que diariamente carregavam pesadas trouxas em suas cabeças e lavavam a roupa suja da cidade, instituindo em sua *ars poetica* uma similar operação. As lavadeiras carregavam nas trouxas uma memória que a cidade desejava manipular, higienizar, e Cora Coralina se utilizou dessa operação para decantar esse outro lado da história, dar nome às anônimas e reescrever as microscópicas relações, repassando a limpo a história oficial a partir de outras espacialidades.

Na esteira das reflexões de Maria Cristina Machado (2002) poderíamos supor que Cora teria desenvolvido uma sensibilidade sociológica, atrelada especialmente às transformações que caracterizaram o processo de emergência e configuração da sociedade capitalista no Brasil. Sentindo as dificuldades da profissionalização literária optou por desenvolver estratégias visando conquistar sua inserção mesmo que, para tanto, fosse necessário poetizar as contradições e a violência simbólica que presenciou ou ouviu contar, a exemplo das estratégias anteriormente desenvolvidas na prosa por Lima Barreto e João do Rio. No mesmo sentido, a poetisa goiana não inaugurou esse projeto sem antes beber na fonte da tradição lírica moderna e modernista. Ao privilegiar uma poesia que reabilita a marginalidade, ela se conectou com autores que desentranharam o heroísmo poético do lixo humano:

No caso do Brasil, essa tendência tornou-se prática consciente e coletiva a partir dos modernistas de 22, que, rejeitando a distinção entre temas poéticos e não poéticos, optaram pela poetização do que até então permanecera fora das esferas poéticas. E o que estava fora dessas esferas também estava, muita vez, fora das margens sociais. É assim que vamos encontrar personagens como o carregador de feira-livre João Gostoso, de ‘Poema tirado de uma notícia de jornal’, de Manuel Bandeira, o moço leiteiro, de ‘Morte do leiteiro’, de Carlos Drummond de Andrade, os indivíduos ínfimos celestados pela poesia de Manoel de Barros, as ‘vidas obscuras’ iluminadas pela lírica de Cora Coralina, enfim, todos esses personagens que representam uma interpretação pessoal, um desdobramento da preferência modernista por poetizar os tipos humanos que até então permaneciam fora da poesia e da vida (YOKOZAWA, 2009, p. 2002).

A inserção marginal de Cora Coralina juntamente com sua ousadia contribuiu para que seu projeto literário trouxesse as marcas dessa tradição ao poetizar o considerado não poético tendo como especificidade o fato dessa tradição ser renovada a partir do olhar de uma mulher dentro das margens. A escritora tinha consciência de que era necessário incorporar a seus textos novos temas e problemas e, por isso mesmo, optou por reorganizar a história considerada oficial, recontando-a, selecionando-a, inserindo novos fatos, rasurando passagens e conferindo voz a personagens até então destinados ao esquecimento histórico. Revendo os

autos oficiais do passado, Cora arquivou outra história e se arquivou juntamente com essa memória. Projeto evidenciado na ressalva que abre seu primeiro livro: “Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do Passado antes que o Tempo passe tudo a raso. É o que procuro fazer para a geração nova, sempre atenta e enlevada nas estórias, lendas, tradições, sociologia e folclore de nossa terra” (CORALINA, 2001, p. 25). Cora assumiu a tarefa de promover uma revisão do passado como um legado para as novas gerações atenta, dentre outras coisas, à sociologia de sua terra. Acreditamos, nesse aspecto, que a alusão a sociologia não ocorreu de modo impensado. É evidente a sensibilidade sociológica que atravessa o projeto literário da autora, especialmente ao instituir um eu multiplicado e ao se identificar e conferir dignidade lírica as relações dos homens e, sobretudo, das mulheres obscuras de seu tempo. Questões que lhe causavam um mal-estar e que, de alguma forma, precisavam ser revistas: “alguma coisa, coisas que me entulhavam, me engasgavam e precisavam sair. É um livro das conseqüências. De conseqüências” (2007, p. 19). A revisão da história implicou considerar que os fatos do modo como vinham sendo narrados eram falhos e merecedores de sua intervenção. Os registros históricos não lhe satisfaziam. Concordamos com Goiandira Camargo (2006) quando reconhece que Cora forjou e assumiu seu lugar em sua comunidade como poetisa, inscrevendo um discurso feminino e estabelecendo a letra e o literário em consonância com a oralidade, por saber que a escrita garante perenidade. Nesse aspecto afirma que diferentemente dos textos de história que parecem perder a autoria na impessoalidade, ela se propôs a assiná-los, marcando-os com personalidade e se apropriando do passado para revisá-lo segundo seu lugar no mundo. Mais uma vez surge a arquivista da memória de sua comunidade: “a assinatura significa também que sua individualidade, e, no caso, a individualidade artística da poetisa, interfere, recorta, reorganiza e avisa ao leitor o ponto de vista que ali encontrará” (p. 65).

Deixando exposta a fratura social, privilegiou espaços mnemônicos não convencionais, poetizando o considerado “errado” pela sociedade de seu tempo. Por essa razão, Suely Pinheiro (2006) inseriu a poetisa como uma escritora de um movimento de resistência social à exclusão a partir de um esforço consciente para sair do lugar comum onde outros habitavam. Assim, identificou como Cora, velada ou sutilmente, penetrou em fronteiras até então censuradas para a mulher, a exemplo do próprio campo literário. Simbolicamente, saiu do espaço referencial do jardim e da casa, para cantar o espaço da rua e do pasto. No mesmo sentido, trocou termos delicados “rosas”, “miosótis”, violetas”, característicos da obra das mulheres do século XIX e da primeira metade do século XX, por “pau ferro”, “pau-brasil”, ‘aroeira”, campo semântico mais significativo da brasilidade, além de abusar da função

informativa da linguagem ao empregar os termos representativos da terra: pasto, bezerro, curral, berrante. A pesquisadora afirma que Cora se tornou estilisticamente transgressiva na proposta da invenção, valendo-se da linguagem lúbrica para desconstruir o arraigado e comedido discurso anteriormente vigente: “a polifonia cultural se estabelece com a presença da fala interiorana do Brasil bem central, com a mistura de termos caboclos, indígenas e africanos, vozes culturais ouvidas com força e ressonância, como exemplo vivo de resistência, por mais sufocadas que sejam” (PINHEIRO, 2006, p. 149). Linguagem que valorizou a oralidade e o saber cotidiano como podemos constatar em muitos de seus poemas: “A linguagem errada dos humildes tem para mim um gosto de terra/ e chão molhado e lenha partida./ Jamais procurei corrigi-los. (...) Achava aquilo saboroso, como saborosa me pareceu sempre a linguagem dos simples. Tão fácil, espontânea e pitoresca nos seus errados” (CORALINA, 2007, p. 53).

No esforço de desestabilizar a segurança do centro, Cora imbricou os gêneros lírico, épico e dramático, construindo poemas ecléticos. Hibridismo já assinalado por alguns estudiosos de seu legado. Segundo afirma Heloísa Miguel (2003), a poetisa inovou ao apresentar em sua obra uma tensão entre o hibridismo literário lírico e épico que não perpetua os paradigmas da tradição clássica. Cora teria descoberto outros modos de manifestá-lo, principalmente com relação ao gênero épico, atualizando-o com inovações na temática, na estrutura e na linguagem, delineando o que é reconhecido como épico moderno. Darcy Denófrio (2004) informa que, por ocasião do lançamento da obra coraliniana, muitos escritores fizeram restrições ao tom coloquial eminentemente lírico narrativo de seus poemas, que contrastava com a poesia formal dos que estavam no centro da referência literária: “quase todos os críticos, quando não lhe torciam o nariz, batiam na mesma tecla – ‘é mais prosadora do que poeta’” (p. 25). A pesquisadora destaca que Cora Coralina dialogava com a experiência de outros poetas brasileiros: a tendência para um certo épico ou epilírico. Além disso, mesclando a herança lírica e a manifestação épica, a autora optou, muitas vezes, por imbricá-las no intuito de revelar sua preocupação com o outro: o judeu, a mulher da vida, o menor abandonado, o lavrador, o presidiário, os negros, a lavadeira.

A poetisa aproveitou o epilirismo para compor lâminas poéticas extensas que se entrebrem para temas do cotidiano, do universo feminino e popular. Cora privilegiou o cheiro das baratas nas gavetas, a galinha morta e o lixo esparramado pelos becos tristes, a dura sina da lavadeira e da prostituta que finge alegre seu triste fardo, estampando uma cidade que não corresponde a do cartão postal e transparecendo, em alguns momentos, uma verve erótica. Conforme destacou Darcy Denófrio (2004), Eros é uma força onipresente em seu

lírico. Para tanto, exemplifica com “O canto de Dorva”, poema cuja protagonista estua sexo, com “Búzio Novo” e suas flores sexuais em espasmo no bananal, e com a lua lésbica de “Lua - luar”, poemas integrantes de *Meu livro de cordel*. Também destaca as imagens eróticas de “O poema do milho” e “Evém boiada”, de *Poemas dos becos de Goiás*, sublinhando o modo como conseguia inserir a religiosidade juntamente com tais temáticas: “Cora sabia lidar, sem conflitos, com os dois pólos antitéticos, próprios do humano: o espiritual e o carnal. Coisa, aliás, muito difícil para mulheres de sua e, até mesmo, de gerações posteriores” (DENÓFRI O, 2004, p. 18). Se Eros está à margem por que não trazê-lo para o centro? Por que não dinamitar as divisões dos gêneros e dos temas? Por que deixar de incorporar o considerado apoético e a linguagem dos humildes? Cora Coralina inovou ao tentar responder a essas e a outras questões, lançando-se contra a existência das margens e em favor dos então marginalizados. Às vezes, se incomodava com o preconceito de muitos escritores com a utilização de determinadas palavras: “Atenção!/ Sem ser chamada – a palavra vulgar,/ esmolambada, sabereta/ vem, e vem para ficar./ A palavra pobre.../ (Coitadinha da palavra pobre!)/ Também tem o seu direito/ de figurar no verso./ Tudo isso, mais um/ conteúdo mínimo que seja/ e serás Poeta” (CORALINA, 1976, p. 110).

A volta de Cora Coralina a sua cidade natal, 45 anos ausente, consistiu em momento de perfazer o caminho de foz a nascente com o intuito de efetuar uma espécie de pesquisa de campo, arquivando temas e termos usuais (ou já quase em desuso) no interior brasileiro. Uma coleta de dados que reavivaria memórias e subsidiaria a elaboração dos poemas de seu primeiro livro. Este fato, pouco divulgado, é fundamental para compreendermos o processo criativo de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. Nesse aspecto, o jornal *Cidade de Goiás*, publicou em 8 de abril de 1956 que a escritora estava “colhendo dados para trabalho seu sobre a nossa terra e que virá a lume dentro em breve” (*In*: Cora Coralina, 1956, p. 1). Podemos afirmar seguramente que um dos eixos que norteou essa coleta de dados foi a sua preocupação com a linguagem. Preocupação que guiou seu processo criativo ao ponto da autora elaborar um glossário de termos e apelidos comumente utilizados em Goiás: “Cora era, também, uma pesquisadora da língua portuguesa. Não por acas o, contava que, além de Eça, Guimarães Rosa era o outro escritor que a havia influenciado. Leitora regular de dicionários, gostava de organizar listas de palavras” (PEREGRINO, 2009, p. 18). A escritora trouxe a cena palavras já esquecidas, mas que ainda ressoavam na memória de sua comunidade. No texto intitulado “Meu Goiás”, Cora Coralina deixou escapar algumas pistas que iluminam esse propósito:

Sempre se usou aqui, em Goiás, umas tantas palavras e expressões que perdi das oíças e que nunca mais escutei nos longos anos que vivi por outras cidades, em outros Estados, ouvindo outra gente falar. Não que sejam palavras regionais, gíria; ou corruptelas, sem dicionário ou chancela de gramática. Até que elas têm boa origem portuguesa, mas, por isso ou aquilo, ninguém as emprega fora daqui. Volto a Goiás, depois de longa ausência, e encontro as tais em uso corrente. Nem se gastaram, nem foram esquecidas, nem relegadas ou trocadas por palavras e expressões novas, incorporadas na língua, nesses longos quarenta anos. Vejamos: a rica, expressiva e velha palavra – ENZONA – e suas derivadas: enzonice, enzoneira... Palavra Goiana que me lembra a infância passada e repassada. Palavra marcante, clara como ferro em brasa sobre a sensibilidade da criança de imaginação viva que saía da bitola estreita, traçada e medida pelo matriarcado das famílias. Só agora, depois de ouvir a velha expressão, ela encontrou nova ressonância na acústica da lembrança, consciente, inconsciente ou o que seja, e surgiu à flor das recordações minha figurinha boba de menina de outros tempos. Enzoneira... Eu era uma menina enzoneira... Encontro novamente a palavra inimiga e detestada, ouvida e sentida na remota infância. Eu era definida como menina enzoneira... (...) Criança de imaginação, fazedeira de perguntas, contadeira de sonhos e misturando verdades com o imaginário. Eu era uma menina enzoneira com reprovação geral de todas que zelavam da minha infância. E assim fiquei para sempre. Me fiz mulher, nasceram meus filhos e vieram netos. Meus cabelos embranqueceram e continuo enzoneira. Que deixo eu no papel senão as enzonas de minha imaginação? Que procuro no acervo humano da vida senão enzonices de um espírito combativo e inquieto? Encontro de novo minha palavrinha bem goiana, bem conterrânea (CORALINA, 1956, p. 1).

Ao procurar no acervo humano enzonices para, posteriormente, registrá-las em sua obra, Cora mobilizou trunfos a partir do capital herdado e das possibilidades encontradas. A sua posição social alimentou a sua maneira de jogar e também o sucesso do jogo e, segundo as análises de Pierre Bourdieu (1996b), por isso mesmo é fundamental reconstruir o ponto de vista artístico a partir do qual a escritora definiu seu projeto criador. Conforme destacou José Mendonça Teles (2001), não obstante o autodidatismo da poetisa, ela transitou entre o culto e o popular, transformando-os em componentes imperativos de sua poética, não somente registrando a linguagem de um tempo, mas as implicações sócio-culturais dela advindas. Utilizando vocábulos clássicos e em quase desuso, ela cristalizou uma terminologia específica do falante analfabeto, do descendente do escravo, do caipira: “ricos vocábulos que lembram tratamentos coloquiais que caracterizam a relação entre as classes sociais diversas. Daí a ênfase que ela dá à criada da casa, descendente de escravos, que chamava o patrão de Ioiô e a patroa de Iaiá”, dentre outros exemplos recuperados pelo crítico ao concluir que as falas não são usadas apenas para a composição dos personagens, “mas no consórcio da linguagem culta e da popular, na qual se vê o sujeito lírico reproduzindo vocábulos populares” (p. 100). Não podemos desconsiderar o fato de que a autora se encontrou na fronteira entre o erudito e o popular, e, embora não obteve condições para seguir seus estudos formais, sempre foi uma

leitora voraz de dicionários e de romances. Além disso, conviveu com intelectuais e lavradores, com jornalistas e analfabetos, no campo e na cidade, o que certamente possibilitou um trânsito maior e a ampliação de seu conhecimento vocabular.

Desse modo, construir o ponto de vista da autora ou colocar-se em seu entre-lugar é garantir algumas maneiras de participar de sua intenção subjetiva a partir das diferentes posições que ocupou no campo literário: “é essa posição que, com base na homologia estrutural entre os dois espaços, está no princípio das ‘escolhas’ que esse autor opera em um espaço de tomadas de posição artísticas (em matéria de conteúdo e de forma) definidas, também elas, pelas diferenças que as unem e as separam” (BOURDIEU, 1996b, p. 108). Observando as estratégias acionadas por Cora Coralina podemos relacioná-las, em certa medida, as que Bourdieu elencou como integrantes do projeto de Flaubert, ao colocar em xeque princípios de visão e de divisão comuns ao campo literário de sua época: “poesia contra prosa, poético contra prosaico, lirismo contra vulgaridade, concepção contra execução, idéia contra escrita, tema contra feitura etc.” (p. 115). Embaralhando poético e prosaico, centro e margens, Cora Coralina teceu um projeto original a partir de um ponto de vista de mulher. Talvez este seja um dos principais fatores que garantiram sua inserção e sua reverberação, nem sempre de mansinho, nas corredeiras e nos remansos do campo literário brasileiro.

Ao poetizar a margem ela aos poucos se tornou centro, não sem antes enfrentar a indiferença e certa hostilidade em decorrência de sua tentativa de profissionalização. Seu primeiro livro ficou esquecido pela crítica durante treze anos. Muitos de seus contemporâneos, especialmente na provinciana Goiás, não compreenderam uma poesia que se destoava da que convencionalmente era praticada, que não louvava os feitos nem os sobrenomes das famílias tradicionais, nem mesmo ratificava muitos dos posicionamentos considerados adequados pelos integrantes da “boa sociedade”. Ao invés de descrever os monumentos oficiais representativos da saga bandeirística pelo interior brasileiro, a escritora optou por inserir como protagonistas de sua peça poética atores que dificilmente compareceriam em outras obras, mesmo como figurantes. Nesse aspecto, muitas de suas opções estéticas apresentam, às vezes veladamente, mecanismos de subversão da ordem estabelecida, fornecendo novas leituras do homem e do mundo. Iluminando o avesso, a autora instituiu uma arte crítica na esperança de obter a cumplicidade de seu leitor. É por isso que tem como público pretendido as novas gerações: “Para a gente moça, pois, escrevi este livro de estórias. Sei que serei lida e entendida” (CORALINA, 2001, p. 25). Existe uma intenção de persuadir o leitor, preenchendo os silêncios que a história oficial deixou sufocar. Todavia, seu investimento é a médio e longo prazo. Prova disso é que somente no final da vida começou a

colher alguns frutos de reconhecimento e, ainda hoje, sua obra é vista com preconceito por parte da crítica que a considera sem erudição ou mais prosadora do que poeta (Cf. BRITTO, 2006). Centralizar as margens teve um preço alto. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, um dos principais responsáveis por seu conhecimento no campo literário nacional, descreveu parte de sua trajetória literária antes da chancela do poeta mineiro. A correspondência, datada de 28 de janeiro de 1981, destaca a incompreensão que sofreu em Goiás e a dificuldade de conquistar espaço fora da clausura de sua cidade, concluindo que “os goianos – maiores de idade – desta Vila Boa de Goiás, aqueles que ainda escrevem Goyaz com y e z e falam em contos de réis nunca me perdoaram a galinha morta e o gato morto do Beco da Vila Rica. Pode?”. A autora se referia ao poema “Do Beco da Vila Rica”, de *Poemas dos becos de Goiás*, em que utilizou a imagem dos animais mortos nos becos para criticar a imobilidade social reinante na sociedade goiana e às críticas que recebeu da “sociedade estabelecida” por divulgar esse poema.

Também não podemos desprezar a influência do contexto em que seus poemas foram produzidos. Em 1976, publicou *Meu livro de cordel*, e em 1978 lançou a segunda edição de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, ampliada com onze textos. Muitas das estratégias anteriormente esboçadas na primeira edição de *Poemas* foram amadurecidas, e, conforme destacamos em outra oportunidade, não é possível desconectar a emergência desse canto solidário do clima instaurado pela ditadura militar no país e das campanhas e idéias em prol de minorias nem sempre numéricas e setores empobrecidos (algumas explicitadas nos poemas dessa fase a exemplo da Convenção Nacional de Proteção e Direito aos Cegos, o Ano Internacional da Mulher, o Ano Internacional da Criança, a preocupação com a explosão demográfica e os métodos contraceptivos, a liberação feminina, o movimento ecológico, a Teologia da Libertação, dentre outras) (Cf. BRITTO; SEDA, 2009). Mobilizada por essas efervescências, ousou enfrentar a censura moral e estatal de seu tempo para edificar seu projeto literário. É certo que não foi a única escritora a poetizar tais temas, mas foi uma das poucas que ousaram mobilizá-los como trunfos, dando-lhes contornos próprios. Prova disso é a dificuldade que enfrentou para publicar assuntos considerados “marginais” ou “polêmicos”, nos jornais de maior circulação do estado: “Ninguém quer um artigo meu neste sentido em jornal. Já escrevi sobre outros problemas e eles me põem de lado. Eles têm medo da minha opinião porque eu falo o que os outros queriam dizer e não tem coragem”, apontando os motivos porque se sentia livre para realizar tal intento: “como eu não tenho sobrinho funcionário público, não tenho filho empregado público, não tenho neto funcionário público, não tenho ninguém em Goiás, eu tenho a liberdade para dizer o que eu quero” (*In*:

FONSECA; LACERDA, 1982). Cora se sentia livre para edificar sua obra a partir das fissuras do discurso oficial, distanciando-se da leitura hegemônica do passado. Conforme concluiu Kátia Bezerra (2007), ao estudar a obra de Cora e de outras poetisas brasileiras, é evidente uma postura transgressiva e crítica em que voltar ao passado não significa um mero redescobrimto ou restauração de vivências. O rememorar nessas obras implica a criação de espaços excêntricos que permitem imaginar alternativas de ser e de saber:

Isso implica a opção por um processo de escrita que lhes possibilita elaborar espaços de significação que deslocam os estatutos envolvidos nas delimitações das fronteiras entre centro e margem, história e ficção, masculino e feminino, normal e anormal etc. Da mesma forma, aponta para a abertura de um lugar crítico que lhes permite interrogar, redefinir e afirmar uma memória que se instaura a partir da tensão entre a pluralidade tonal e a singularidade das vivências. Logo, se algo caracteriza a postura dessas mulheres é a presença de um olhar inquisidor e oblíquo que visa interrogar e redefinir as fronteiras do político e do estético (BEZERRA, 2007, p. 37).

Essa poética revisionista, divulgada esparsamente em jornais e revistas de Goiás, do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Brasília, somente foi acomodada em livro em 1965 quando publicou a primeira edição de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* pela editora José Olympio. Livro que levou décadas para ser elaborado e editado e que consiste em peça fundamental para a compreensão de todo o projeto literário da autora. Nossa intenção é observar as tentativas frustradas ou exitosas mobilizadas em prol do ofício literário coraliniano e as soluções encontradas para a elaboração e divulgação de suas obras no espaço de possíveis expressivos no qual se inseriu. Redefinindo fronteiras, a poetisa se tornou, ela mesma, em baliza para demarcar um Goiás e, em certa medida, uma memória poética no feminino.

Nesses termos, optamos por efetuar uma análise sociológica a partir de alguns documentos selecionados do acervo pessoal da autora tendo como foco os relativos à elaboração e à recepção da obra que inseriu Cora Coralina no campo literário e marcou sua opção por edificar uma memória dos becos. Em um primeiro momento, nos interessa reconstruir as diferentes posições que a autora ocupou no campo literário brasileiro. Para tanto, torna-se necessário reconstruir alguns momentos que elegemos significativos de sua trajetória social e os capitais simbólicos acumulados que, cotejados com o contexto histórico-social, permitirão visualizar suas tomadas de posição e disposições em virtude da posição ocupada. Reconstruindo sua origem familiar, suas influências literárias e sua atividade jornalística, observaremos como integrou uma “geração ponte” e as escolhas que lhe possibilitaram conquistar “um teto todo seu”. Mediante a obtenção da independência

financeira e de um espaço para a produção literária, visualizaremos seus investimentos para a inserção e distinção no campo literário tendo como fio condutor a publicação de seu primeiro livro. Por fim, realizaremos a aproximação entre texto e contexto a partir do exame de alguns poemas de *Poemas dos becos* observando o modo como o projeto criador da autora construiu uma estética dos becos, ao colocar em evidência experiências comumente diluídas ou consideradas insignificantes no processo de elaboração da memória coletiva. Nosso intuito, em outras palavras, é visualizar como o protagonismo das margens comparece em sua poética.

2.1. Trajetos demarcados por uma “geração ponte”

“Tudo ajudava a pobreza daquela classe média, coagida, forçada
a manter as aparências de decência, compostura, preconceito,
sustentáculos da pobreza disfarçada.
Classe média do após treze (13) de maio.
Geração ponte, eu fui, posso contar”
Cora Coralina (2007, p. 34).

Um estudo da trajetória social de Cora Coralina, pseudônimo de Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas, revela uma série de deslocamentos por espaços e temporalidades diversas. É certo que o tempo dilatado que viveu fez com que a escritora atravessasse diferentes Brasis: recebesse as influências de uma sociedade escravocrata, acompanhasse a estabilização da República, a separação entre a Igreja e o Estado, uma maior participação da mulher no jornalismo e como público leitor dos romances. O anacronismo de Goiás com relação à literatura nacional contribuiu para que a vida literária do início do século estivesse envolta por leituras do romantismo, mescladas em poesia com traços do parnasianismo e do simbolismo (Cf. TELES, 1964). Sua mudança para São Paulo, o contato com as idéias e obras modernistas, a ruralidade latente no interior e as inovações tecnológicas emergentes na capital, o crescente movimento editorial, seu regresso a cidade de Goiás na década de 1950, a construção de Goiânia e Brasília, a ditadura militar e a redemocratização, são alguns fatos que impactaram seus trajetos e memórias, fazendo eco, de certo modo, em sua produção artística. Ter acompanhado diferentes tendências literárias contribuiu para um amadurecimento de seu projeto criador. Cora comparou, escolheu, selecionou, descartou obras e autores. Se no período de sua formação eram valorizadas obras francesas e portuguesas, com o tempo pôde acompanhar uma literatura produzida nos trópicos e sobre os trópicos. Todavia, essa travessia por diferentes períodos e o fato de ter convivido com escritores de discursos anacrônicos, dificultou seu enquadramento geracional: “jovem, adulta, madura ou anciã foi alguém absolutamente receptiva às informações do mundo que a cercava e que lhe chegavam, ao

longo do tempo, por todos os meios de comunicação disponíveis. (...) Foi, usando de sua própria expressão, sempre uma ‘participante’” (DENÓFRIO, 2004, p. 17). Fatos que podem ser observados em sua obra, visto que Cora transitou sem dificuldades entre um passado remoto e as modificações do presente em que se inseriu. Dos castigos na senzala aos impactos do computador, a poesia de Cora dialoga com a tradição moderna e modernista, mas, a rigor, não pode ser delimitada nos diques de uma determinada geração.

De acordo com as análises de Darcy Denófrio (2004), Cora Coralina não está com os dois pés no Modernismo brasileiro, de que muito se beneficiou, nem na denominada geração 60 que coincide com sua estréia literária, muito menos pode ser recuada para a geração de escritores goianos que publicaram na época de suas primeiras incursões literárias. Demonstra em suas análises como a escritora conseguiu absorver diferentes códigos, apresentando inconfundíveis marcas do modernismo: jamais utilizou a métrica e quando utilizou a rima, não a fez de modo convencional, estando próxima dos poetas de 22, a exemplo de Manuel Bandeira, na incorporação de traços biográficos e na elevação da prosa coloquial à categoria do literário. Do mesmo modo, destaca pontos de contato com os escritores da denominada Geração de 60, que coincidiu com o período de sua estréia literária, a exemplo de uma tendência para um certo épico ou epilirismo na poesia. Descortinando as análises de Pedro Lyra em sua obra *Sincretismo: geração 60*, assinala pontos de contato da obra de Cora com as obras de alguns integrantes dessa geração ao mesclar a herança lírica com a explosão épica, o protesto social e a convicção metapoética: “Com a mobilidade própria de Cora Coralina, ela flui, com freqüência, também para a vertente do compromisso social e, até mesmo, chega a molhar suas mãos líricas na vertente metapoética” (p. 27). Consideramos a mobilidade uma característica marcante na trajetória e na obra coraliniana, fluindo das margens para o centro e vice-versa, incorporando tradições diversas e sabendo extrair o ouro de sua bateia poética:

Sua estréia acontece em 1965, ao tempo da geração 60. E embora essa estréia se desse aos 76 anos de idade, a poetisa goiana não deixa de apresentar um conjunto de traços de expressão e até mesmo de substância que, de modo claro, compartilha com integrantes de tal geração, mesmo sem ter pertencido a ela. Deixando de lado as raras manifestações metalingüísticas, não se pode negar que ela, visivelmente, partilha com vários poetas dessa geração a expressão do épico e do poema engajado em sua poesia. Sua longevidade e estréia extremamente tardia, a absorção de códigos estéticos ao longo do tempo muito dilatado em que viveu, dificultam o seu enquadramento geracional, o que também não representa nenhum problema. Muitos nomes importantes não pertencem a nenhuma constelação dentro da literatura brasileira. Antes, figuram isolados, como estrelas solitárias (DENÓFRIO, 2004, p. 30).

Ao trazermos à tona esse debate, não queremos reafirmar o mito do insulamento literário que a própria escritora ajudou a construir. Cora Coralina conviveu com diferentes escritores e tendências e, de modo algum, viveu enclausurada nas margens do Rio Vermelho ou nos contrafortes da Serra Dourada. Basta investigar sua trajetória para visualizarmos o quanto se manteve informada e participou do campo literário de seu tempo. Prova disso foi sua atuação em jornais, sua cumplicidade epistolar com Monteiro Lobato, Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade, sua inserção no Grupo de Escritores Jovens e na Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás. Tanto que publicou seu primeiro livro pela editora José Olympio, cujas filiais no Rio de Janeiro e em São Paulo constituíam à época em uma das principais casas editoriais do país. Talvez encenar um isolamento e, durante alguns anos a crítica reforçou a sua independência em relação a qualquer estilo literário, constituísse em estratégia para reforçar a idéia de “gênio do artista”. Em seus poemas, são explícitas as alusões a Manuel Bandeira, Guimarães Rosa e Pablo Neruda e em entrevistas de stacou que somente conseguiu escrever versos após as conquistas modernistas. Isso demonstra que a dificuldade de enquadramento geracional, no caso da obra da autora, se deve a mobilidade alcançada e não a um possível insulamento literário/geográfico.

A obra de Cora por essa característica multifacetada promove nos críticos a dificuldade de enquadramento, mobilidade intrínseca às escolhas e possibilidades estilísticas que aderiu. Na verdade, a escritora deixou uma pista no poema “Moinho do tempo”, de *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*, livro com marcas acentuadamente autobiográficas. Perfazendo sua trajetória, se autodenominou pertencente a uma “geração ponte” ao descrever os impactos que muitas famílias abastadas sofreram com o fim da mão de obra e scrava. Impactos que, aliados à orfandade de pai, conformaram diretamente sua trajetória pessoal. Desse modo, a idéia de “geração ponte” abarca um grupo de pessoas que vivenciaram as transições do entresséculos marcadas sobremaneira pela Abolição da Escravatura, a implantação da República e o fim do Padroado Régio. No poema, essa geração contempla as famílias que não souberam administrar suas posses em decorrência das mudanças e que, mesmo com dificuldades financeiras, ainda “disfarçavam a pobreza” graças a o *status* originado pelo sobrenome e pelos vínculos mantidos com determinados agentes e instituições, como foi o caso da família da poetisa. Além disso, ela também se aplica as mudanças estilísticas e posicionamentos ideológicos que um grupo de escritores brasileiros empreenderam na conformação de seus projetos criadores no início do século XX. A metáfora “geração ponte” poderia designar, sem maiores problemas, a geração de autores que gestaram ou assimilaram as mudanças modernistas. Geração, nesse sentido, compreendida nos termos esquadrihados

por Ângela Alonso (2002) em seu estudo da “Geração 1870” que, por sua vez, se inspirou nas análises de Karl Mannheim:

Embora empregue o epíteto ‘geração 1870’, não considero com isso que todos os indivíduos deste estrato etário tomem parte do movimento. A idéia de geração é eficiente como técnica de circunscrição por excluir os muito jovens, antes aderentes que ativistas do movimento. (...) A noção também ajuda no estabelecimento das relações de diferenciação entre os membros do movimento intelectual e os representantes da tradição imperial, em regra uma geração mais velhos. Entretanto, como lembra Mannheim, velhas e novas gerações interagem, as primeiras podem ser decisivas na configuração do ponto de vista das segundas, como é o caso das relações professor-aluno. Porém, argumenta, o mais comum é que indivíduos cujas perspectivas estão sob fogo venham a aderir à plataforma da nova geração. (...) A idéia de geração é também importante para entender as conexões entre o movimento intelectual e a conjuntura brasileira em que surge (ALONSO, 2002, p. 46).

Nossa intenção ao tomarmos emprestada a definição “geração ponte”, mais do que configurar as possíveis marcas de um conjunto de escritoras que desenvolveram seus projetos sob a égide da transição modernista, é dilatá-la para a trajetória de Cora Coralina, caracterizada por profundos deslocamentos. O termo é significativo para compreender um conjunto de escritores e escritoras cujas obras não se conformaram em um enquadramento específico, que absorveram idéias de outras gerações intelectuais para construir projetos singulares, se mantendo no intermezzo. Os integrantes de uma geração de autores marcada pela não conformação com uma geração específica ou por um contínuo deslocar-se, firmando sua posição pelo avesso, moldando e remoldando a elasticidade das fronteiras.

Cora se fez ponte, aproximando o prosaico do poético, imbricando os gêneros, embaralhando temas e linguagens até então compartimentadas, se tornando porta voz das margens. Ao divulgar as histórias e a linguagem do interior brasileiro para o restante do país, ao oportunizar que personagens até então destinados ao esquecimento figurassem sua obra e, principalmente, ao divulgar uma memória no feminino, provou ser possível demarcar um lugar de fala. Estratégias que não se limitaram ao universo poético. Em diversos momentos de sua trajetória social, observamos a instituição de alianças visando escapar do papel de submissão demarcado à mulher e tentativas de obtenção do reconhecimento em suas esferas de atuação. As pontes instituídas com outros escritores e mediadores constituíram mecanismos fundamentais para a sua inserção e posterior valorização no espaço de possíveis expressivos.

O Rio Vermelho, coberto por várias pontes, constitui em símbolo da trajetória de Cora Coralina. Não por acaso escolheu o rio como metáfora de sua vida. Um filete de água que às

vezes transborda em avassaladoras enchentes, não se limitando ao espaço emoldurado pelas margens. Elemento que participa de uma rede maior, de interconexões, e que, a cada travessia, não é mais o mesmo: “o processo eu passo para o meu caderno, aproveito e depois rasgo e jogo pelo Rio Vermelho abaixo. Ele leva para o Araguaia, o Araguaia leva para o Tocantins, o Tocantins vai levando para o mar” (*In: VELLASCO, 1990, p. 104*). A aproximação com a hidrografia, empreendida por Cora ao exemplificar seu processo criativo, é importante para visualizarmos as mudanças nas posições e atentarmos para o fato de que a ação de um agente, em determinado espaço do campo social, repercute nos demais agentes integrantes desse espaço. De acordo com a interpretação de Olga de Sá (2009), as pontes e os becos, além de concretos e verdadeiros, se tornam metonímias de uma realidade maior, de uma terra marcada pela dor de existir. É por isso que a poética de Cora pode ser compreendida como uma epifania do transcendente, já que desenvolve estratégias para escapar das estreitezas, tornando-se ponte entre os espaços e pessoas e verticalizando-se para além de sua realidade imediata. Surge aí mais um motivo para captar elementos dessa trajetória a partir dos dados de seu acervo pessoal, cotejados com o contexto em que ocorreram no intuito de compreender, mediante as posições ocupadas por um indivíduo singular, algumas características compartilhadas por uma série de outros agentes. É certo que reconhecidas e respeitadas às singularidades, acreditamos ser a trajetória de Cora Coralina exemplar para esboçarmos as dificuldades comuns e algumas tentativas de não conformação empreendidas pelas mulheres escritoras dessa geração que se tornou ponte, compreendendo porque muitas, devido às intempéries do terreno ou aos materiais empreendidos, não tenham conseguido efetuar a travessia. Cora se torna metáfora e metonímia dessa geração de mulheres que quiseram fazer da pena um ofício durante o despontar do século XX. Acompanhem, pois, sua experiência de remar o próprio barco.

Anna Lins nasceu na Casa Velha da Ponte, na cidade de Goiás, então capital do estado goiano, em 20 de agosto de 1889. O nome da residência, eternizado em seus poemas e crônicas, se refere ao fato de a casa colonial ter sido construída na margem direita do Rio Vermelho, como se seus alicerces saíssem dele. A ponte da Lapa surge das paredes da Casa Velha estendendo-se até a outra margem, constitui uma das quatro que unem a cidade que é recortada ao meio pelo rio: “Casa Velha da Ponte, barco centenário encalhado no Rio Vermelho, contemporânea do Brasil Colônia, de monarcas e adventos. Ancorada na ponte, não quiseste partir rio abaixo, agarrada às pedras. (...) Velha casa de tantos que se foram” (CORALINA, 2006, p. 12). Anna, que ainda não era Cora, passou ali sua infância e adolescência. Do lado materno descendia de portugueses, da genealogia do bandeirante

Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera; do lado paterno, paraibana, filha de um juiz de direito que residia a alguns anos na então capital. Integrante da tradicional família Couto Brandão, ficou órfã de pai um mês e vinte e cinco dias depois de nascida, sendo criada em meio a oito mulheres e a dificuldades financeiras. Seu nascimento, desse modo, se tornou uma espécie de baliza familiar, de divisa entre os tempos áureos, de extensas propriedades e fartura, e os tempos de penúria advindos da morte de seu pai, de alguns maus empreendimentos e da ausência de mão de obra escrava:

Quando eu me entendi por gente, esse ouro achava-se evaporado, apesar de seu peso e quantidade, e a grandeza da casa acabara-se com os antigos donos. Entrava-se, decididamente, na linha da decadência econômica e financeira que alguns maus empreendimentos apressaram. Faltava dinheiro para tudo. Credores mandavam cobrar na porta. Minha mãe se escondia, humilhada, mandava dizer que não estava em casa. (...) Vazia de seu melhor e valioso conteúdo, sobrou ainda, na casa e na família, não pouco orgulho e muita empáfia. Procurava-se com um recolhimento sistemático e metucioso disfarçar a pobreza que ia se instalando. Nós éramos crianças, indiferentes a essa transformação penosa, e os adultos compensavam-se das falhas do presente com as evocações melancólicas do passado (CORALINA, 2006, p. 96-97).

Disfarçando a pobreza que então se instaurava, os adultos viviam do capital social decorrente do sobrenome, das relações com pessoas influentes e da troca de favores resultantes de outros tempos. Estratégias que possibilitaram Anna Lins e suas três irmãs participarem esporadicamente de um universo favorável a expressão artística. As leituras, a poesia e a música eram presentes na Igreja, no Gabinete de Leitura, nos acontecimentos sociais e na própria Casa da Ponte cultivadas por sua mãe, Jacyntha Luiza, e por demais literatos da família. Todavia, a família reproduzia a discriminação educacional reinante na sociedade goiana. Enquanto os filhos dos Couto Brandão realizavam seus cursos superiores em Ouro Preto, no Rio de Janeiro ou na Europa, as filhas permaneciam na cidade de Goiás. Embora não tivessem a oportunidade de continuar os estudos, muitas vezes se resumindo ao curso primário, algumas mulheres compensavam a ausência da educação formal com a leitura de romances e jornais. A trajetória da mãe de Anna Lins comprova esse fato, ao ter adquirido uma cultura considerável para a época: “Jacyntha lê espanhol e italiano e fala fluentemente francês. Perde-se em intermináveis leituras e, até hoje, o fato de ter lido todos os livros da Biblioteca Pública de Goiás é sempre lembrado”, também estava sempre informada assinante dos jornais “*O Paiz, O Jornal e Correio da Manhã*. Mantém intercâmbio comercial com grandes magazines franceses. Da França recebe também jornais e revistas” (BITTAR, 2002, p. 153-158). Anna foi criada em um ambiente de leitura, incentivada pela experiência materna

que a utilizava como forma de escape e de rememoração dos tempos áureos. Em inúmeros documentos, a figura de Jacyntha está relacionada à leitura de romances, enciclopédias e livros de história universal. Curioso é o fato de que apesar da leitura ser uma atividade aceitável para as mulheres da “boa sociedade”, a escrita não possuía a mesma aceitação. Do mesmo modo, a leitura deveria ser exercida com moderação:

A família me limitava. Havia nessa cidade de Goiás um conceito de que moça romântica não casava e a moça romântica era aquela que lia, que gostava de poesia, que recitava, que escrevia, declamava poemas e tal. De modo que minha mãe tinha quatro filhas. Uma pobreza muito grande, viúva, renda nenhuma, vivendo mais da graça de Deus e de muito pouco conteúdo. E ela então tinha medo. Primeiro que eu não casasse, por causa da minha pecha de romântica, e depois tinha medo que o meu mau de romântica contaminasse minhas irmãs e ela ficasse com uma turma de quatro filhas coroas, sem futuro algum. O medo que eles tinham era que a moça romântica não fosse uma boa dona-de-casa. Era só o medo que havia na família do rapaz é que a moça romântica, que podia casar com o seu sobrinho, filho, neto, o que fosse, não fosse uma boa dona-de-casa, porque a dona-de-casa do passado tinha que ajudar o seu marido dentro da sua casa, sem sair da sua casa (*In: FONSECA; LACERDA, 1982*).

Não era recomendável que as jovens mergulhassem no universo literário sob a alegação de que o ócio necessário ao empreendimento e algumas idéias dele oriundas comprometiam a trajetória ideal cujo destino era o casamento e os afazeres domésticos. A mulher da “boa sociedade” deveria possuir um mínimo de instrução formal, mas sua prioridade eram as prendas domésticas incrustadas no espaço privado. Michele Fanini (2008), ao realizar uma revisão da bibliografia sobre a relação das mulheres com o ofício literário no entresséculos, nas décadas de 1870 a 1930, observou que as moças oriundas de “famílias de posse” eram preparadas para corresponder de modo satisfatório aos papéis sociais a ela designados e para corresponder as expectativas em torno de suas atuações como esposas, mães e donas de casa. O casamento era tido como um modo de consolidar a posição social ou garantir a estabilidade ou prosperidade econômica. Com o advento da República, destaca as transformações ocorridas no ensino formal, reconhecendo, todavia, que o repertório de práticas formativas reatualizava a assimetria entre os sexos. O incentivo à leitura é transformado em “prática formativa” visando aprimorar os papéis atribuídos à mulher, transformando -se em espécie de receituário do seu dever ser. Destaca, assim, que o livro tornou-se fonte de exemplos e aconselhamentos, possibilitando às leitoras um maior dimensionamento de seus deveres como esposa e mãe: “como efeito do preparo a que as mulheres passaram a se submeter, o entresséculos assistiu ao aumento significativo do público leitor feminino, diretamente relacionado à ampliação da alfabetização e às novas oportunidades de educação que lhes eram

oferecidas” (FANINI, 2008, p. 299). Conclui, nesses termos, que não foi sem motivos que o Rio de Janeiro se tornou o lugar em que mais se publicaram obras de autoria feminina e sede privilegiada para a criação de diversos periódicos sob a direção de mulheres, embora observe que o aumento do número de leitoras – fator que contribuiu para que muitas mulheres dirigissem jornais (especialmente os femininos) ou participassem como colaboradoras e/ou colunistas -, não foi determinante ou suficiente para assegurar-lhes a fruição dos efeitos de consagração no campo literário.

Em Goiás não foi diferente. A partir do século XIX, instaurou-se um ambiente propício ao desenvolvimento das letras e as “famílias de posses”, ao enviarem seus filhos para os estudos na Europa e na Corte, promoveram uma “europeização” dos costumes, pois “regressavam trazendo maneiras elegantes e fidalgas. Cultivavam as artes, o latim e a retórica. O francês era a língua de bom-tom: todos a falavam em sociedade” (MENDONÇA, 1981, p. 19). Além disso, configurava-se um solo fértil para uma maior participação das mulheres na vida literária, embora as escritoras fossem quantitativamente inexpressivas se comparadas aos homens. Em 1832, José Rodrigues Jardim criou a escola de meninas de Goiás com a cadeira de “primeiras letras do sexo feminino da Capital”; em 1847 foi criado o Lyceu Goiano; e em 1889 o Colégio Santana foi aberto pelas dominicanas francesas. Fato também importante foi o surgimento da Academia de Goiás em 1904, cuja presidência era ocupada pela escritora Eurídice Natal, fomentando que a escrita feminina obtivesse uma maior aceitação na sociedade, embora fosse a única mulher entre os membros da Academia. Também merece referência a fundação do Gabinete Literário Goiano em 1864, biblioteca em que muitas mulheres poderiam locar romances e participar de reuniões literárias: “Os melhores originais, de importantes autores em língua portuguesa, francesa e italiana, além de dicionários, enciclopédias, compêndios de história e medicina, jornais e revistas brasileiros e estrangeiros, estavam disponíveis”. Além disso, o Gabinete era “ponto de encontro da mocidade vivil boense e palco de inúmeras conferências sobre os mais diversos assuntos, permitindo que a província participasse dos movimentos literários das metrópoles” (BRASIL, 1999, p. 20).

Ambiente franqueado apenas a algumas mulheres integrantes da “boa sociedade”. No caso de Anna Lins, apesar de estampar uma ascendência conhecida e reconhecida, as dificuldades financeiras contribuíram para que não realizasse seus estudos nas melhores escolas, nem concluísse a instrução primária. Conforme atestam suas poesias e documentos constantes em seu acervo, a escritora cursou somente até a terceira série primária, na escola da Mestra Silvina, escola particular que garantia o sustento da professora aposentada: “Eu fiz só o curso primário. Por causa da pobreza, do desinteresse da minha mãe, das dificuldades.

Minha mãe ficou muito endividada. Então teve que se retirar daqui, ir pro sítio de meu avô. (...) E foi justamente nesse tempo que eu devia estudar que eu passei lá pelas fazendas” (*In*: SALLES, 2004, p. 58). A jovem se tornou autodidata. As temporadas na fazenda Paraíso propiciavam um maior tempo para leitura das correspondências, livros e jornais que chegavam por meio dos carros de bois e junto à natureza começou a rascunhar suas primeiras crônicas e publicá-las nos jornais do Rio de Janeiro e da região: “Cartas e jornais do Rio de Janeiro./ Minha mãe era assinante do ‘Paiz’ e para nós vinham os romances/ do Gabinete Literário Goiano./ (...) Acostumei a ler jornais com a leitura do ‘Paiz’” (CORALINA, 2007, p. 98), informando que seus primeiros escritos foram publicados no suplemento deste jornal ao lado das colaborações de Carlos de Laet, Arthur de Azevedo, Júlia Lopes de Almeida e Carmem Dolores.

O fato de a escritora acompanhar os jornais do Rio de Janeiro e citar que publicava seus textos no mesmo suplemento em que Júlia Lopes de Almeida e Carmem Dolores publicavam é significativo por demonstrar sua conexão com algumas das pioneiras da busca pela profissionalização literária feminina. Conforme destaca Maria Eleutério (2005), Júlia foi a autora mais publicada na Primeira República, escreveu quase três dezenas de livros e chegou a ser elogiada no meio literário, sendo a mais louvada escritora do entresséculos: “símbolo de realização por aquelas mulheres que pretendiam expressar-se através das letras, foi alvo de poemas dedicados e muitas referências vindas de todo o mundo literário” (p. 75). Reconhecida como representante da elite brasileira, Júlia opinou sobre a fundação da Academia Brasileira de Letras, mas, como mulher, não pôde nela ingressar (Cf. ELEUTÉRIO, 2005; FANINI, 2009). Analisando a trajetória de Júlia Lopes como um “vazio institucional” na Academia Brasileira de Letras, demonstra como o trabalho intelectual da mulher era admitido apenas excepcionalmente no mundo masculino das letras, havendo formas veladas de deslegitimação e recorrentes dúvidas sobre sua autoria. Como não era possível admitir o ingresso de uma mulher na Academia, a solução adotada foi acolher seu marido: “a entrada de Filinto de Almeida soou como uma estratégia restituidora e compensatória. Um ‘cordial acordo’ capaz de oferecer ao casal de artistas uma ‘satisfação pública’. (...) A melhor saída foi transformar o ingresso de Filinto em uma homenagem a Júlia Lopes” (FANINI, 2009, p. 331). Dificuldades também encontradas por Carmem Dolores que, viúva e com filhos para criar, vislumbrou o trabalho intelectual como forma de subsistência, parecendo ter sido uma unanimidade crítica da época, ao ponto de inspirar e dar ânimo a muitas outras mulheres” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 239), mas, logo após sua morte, cair em esquecimento.

Inspiradas pelos exemplos de Júlia Lopes e Carmem Dolores, especialmente em suas colunas no jornal *O Paiz*, um grupo de mulheres goianas começou a participar com maior intensidade da vida literária não somente como leitoras, mas como autoras de conferências, crônicas e poemas. É importante visualizarmos que, a partir de 1900, Goiás vivenciou uma das mais intensas atividades intelectuais de sua história, resultando em vasta produção literária, principalmente na poesia e no jornalismo, e no surgimento dos primeiros contos. Inúmeros autores publicaram suas obras, muitas repercutindo o romantismo reinante. Nesse ambiente, Leodegária de Jesus tornou-se a primeira goiana a publicar um livro, *Coroa de lírios* (1906). Foi nesse momento que Anna Lins desenvolveu seu talento como conferencista, declamadora, cronista, jornalista, entre os 16 e 21 anos de idade⁴. Em uma fase em que muitos homens e mulheres se ocultavam em pseudônimos, a escritora seguiu o caminho oposto escolhendo um codinome para se revelar:

Quando eu comecei a escrever, por muita vaidade e ignorância, nesta cidade havia muita Anna. Sant'Anna é a padroeira daqui. E quando nascia uma menina davam-lhe logo o nome de Anna. Nascia outra era Anna. De modo que a cidade era cheia de Anna, Aninha, Anita, Niquita, Niquinha, Nicota, Doca, Doquinha, Doquita, tudo isso era Anna. Você ia procurar saber era Anna. Então eu tinha medo que a minha glória literária fosse atribuída a outra Anna mais bonita do que eu. Então procurei um nome que não tivesse xará. Olhei pela cidade, corri as minhas recordações, indaguei como chamava tal moça, assim, assim, filha de fulano... Não a chei nenhuma Cora. Aí optei por Cora. Depois Cora só era pouco, achei Coralina e aí juntei Cora Coralina e passei a me identificar por Cora Coralina. Porque meu nome Anna é muito comprido: Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas, sendo Brêtas de meu marido. Então Cora Coralina é mais fácil. Se fosse Anna tinham que perguntar: "Mas qual é essa Anna? Essa Anna é aquela e tal, filha de fulana". Custoso né? E Cora Coralina é mais fácil. Falou Cora Coralina, boa ou ruim, é ela mesma (*In: Especial Literatura*, 1985).

Cora é o nome de Perséfone, a deusa da transformação da natureza segundo a mitologia grega. Filha de Zeus e Deméter é a responsável pelas estações do ano, transitando do inverno à primavera; a própria imagem onomástica remete a uma posição intermed iária, uma mulher-ponte na sucessão das estações. Assim como Carmem Dolores e Júlia Lopes de Almeida, enfrentou dificuldades para a realização do ofício literário. Iniciou sua atividade colaborando em jornais, a princípio com conferências, crônicas e contos, já que poesia só praticaria após as

⁴ Durante a pesquisa no acervo do Gabinete Literário Goiano localizamos uma série de crônicas, contos e palestras elaborados pela escritora e que eram desconhecidos da crítica e dos herdeiros. Até então, considerava-se "Tragédia na roça", publicado em 1910 no Anuário de Goiás, seu texto mais antigo. A listagem dos primeiros escritos de Cora Coralina e a transcrição de alguns desses textos integram a fotobiografia *Cora Coralina: raízes de Aninha* (BRITTO; SEDA, 2009). A referida pesquisa também demonstrou por meio de correspondências, matérias de jornais e livros de época, que Cora Coralina, embora ainda não tivesse publicado nenhum livro, ocupou uma posição de destaque no cenário literário goiano da primeira década do século XX.

conquistas modernistas, especialmente o verso livre. Além de integrar as reuniões do Gabinete Literário Goiano, fundou com um grupo de escritores e escritoras o Clube Literário Goiano em 1906, ocupando a vice-presidência na gestão de Leodegária de Jesus. Com o passar dos anos, Cora tornou-se colaboradora fixa na seção literária dos jornais *Goyaz* e *A Imprensa*, na capital goiana, além de esporadicamente publicar em jornais do Rio de Janeiro e do Triângulo Mineiro. Sua visibilidade na vida literária goiana crescia a cada ano, sendo convidada para dissertar em tertúlias literárias, discorrer em eventos, criticar obras de autores de uma geração anterior. Durante a cerimônia em que os escritores homenageavam o 25.º aniversário da morte do poeta Antônio Félix de Bulhões Jardim, considerado pela crítica como o primeiro grande vulto da literatura em Goiás, Cora Coralina discursou representando a intelectualidade goiana e, não por acaso, o jornal *Goyaz*, de 1.º de abril de 1911, descreveu a festividade enaltecendo o discurso da “talentosa e festejada escritora senhorita Cora Coralina, nome que já se impôs ao nosso meio literário como uma Carmem Dolores dentre o mundo feminino” (p. 1).

A comparação a Carmem Dolores ao mesmo tempo e em que legitimava seus escritos, visto que Carmem era considerada uma grande escritora, contribuía para justificar a presença da mulher no campo literário em Goiás e forjar a inserção de Cora Coralina em uma “tradição de mulheres escritoras”, demonstrando o quanto Goiás estava sintonizado com as práticas da vida literária da capital federal. Prova disso é a criação do jornal feminino *A Rosa*, considerado na história literária goiana como veículo das idéias literárias de seu tempo (Cf. TELES, 1964). Em 1907, quatro jovens escritoras tornaram-se redatoras do periódico: Rosa Godinho, Alice Santana, Luzia de Oliveira e Lambertina Póvoa. Também possuía uma sessão para colaboradores diversos, a maioria homens, e em seus primeiros números foi seu gerente Nicéphoro Silva. Mais tarde, Heitor de Moraes Fleury tornou-se gerente proprietário e duas redatoras foram substituídas pelas escritoras Leodegária de Jesus e Cora Coralina. É sabido que “era impresso em papel cor de rosa e seus dirigentes ofereciam bailes, a que as mulheres deviam comparecer vestidas de cor rosa e só se podia falar em francês, era o toque do refinamento” (TELES, 1995, p. 50). Apesar de ser um avanço a existência de um jornal “feminino” em Goiás, é importante observarmos que ele não era exclusivamente escrito por mulheres. As autoras publicavam seus textos ao lado dos de escritores e, durante toda sua existência, o gerente proprietário foi uma figura masculina. Inicialmente pela necessidade de independência financeira para administrar e patrocinar o periódico, questão difícil para as mulheres da época, ainda mais se tratando de um grupo de jovens senhoritas. Também pelo fato de que o gerente se tornava uma espécie de avaliador das jornalistas, autorizando ou

censurando suas colaborações, questão que remete às lições de Pierre Bourdieu (1005) quando destaca em virtude da dominação masculina que muitas mulheres conquistam um espaço mediante procuração. Situação recorrente para as mulheres que tentaram ingressar na chamada República das Letras cuja inserção se legitimava, muitas vezes, em virtude da presença masculina mais próxima: o pai, o irmão e o marido, sem excluir a influência materna que, em alguns casos, revela uma “espécie de hereditariedade muito comum ao patrocínio do fazer literário” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 19).

Assim como as trajetórias de algumas escritoras brasileiras do entresséculos, reconstruídas por Maria de Lourdes Eleutério (2005), e das mulheres que conseguiram ingressar na Academia Brasileira de Letras na segunda metade do século XX, estudada s por Michele Fanini (2009), a busca de Cora Coralina por uma chance literária não aconteceu sem enfrentamentos, muitos deles em decorrência de um processo de deslegitimação da sua condição de mulher. O parentesco com o poeta Luís do Couto, um dos nomes d e maior expressão das letras no período (iniciador da considerada terceira fase literária em Goiás ⁵), ao mesmo tempo em que lhe credenciou a participar da vida literária, contribuiu para que seu trabalho fosse colocado em suspeição. No poema “Menina mal -amada” descreveu essa situação: “Meus pruridos literários, os primeiros escritinhos, sempre rejeitada./ Não, ela não. (...) Alguém escreve para ela... Luís do Couto, o primo./ Assim fui negada, pedrinha rejeitada, até a saída de Luis do Couto/ para São José do Duro, muito longe, divi sa com a Bahia”, concluindo com uma frase que certamente ouviu reiteradas vezes, “Vamos ver agora, como faz a Coralina...” (CORALINA, 2007, p. 116). São comuns as pesquisas sobre a recepção de obras de autoria feminina em que tal situação se apresenta. A r ecepção de *O quinze*, de Rachel de Queiroz, foi emblemática nesse aspecto. Muitos críticos no intuito de elogiar o projeto criativo afirmavam que ele parecia ser escrito por um homem; outros chegaram a acreditar que Rachel fosse pseudônimo de um escritor. Isso remeteria, no entendimento de Michele Fanini (2009), ao fato das mulheres que conseguiram construir uma carreira de sucesso, transgredindo a regra geral, terem sido rotuladas como excepcionais:

⁵ A maioria dos críticos considera a divisão metodológica estabelecida por Gilberto Mendonça Teles (1964) que demonstra um anacronismo da literatura produzida em Goiás: 1) De 1726 a 1830 – Idéias estéticas predominantemente acadêmicas e arcádicas; 2) De 1830 a 1903 – Transição clássica-romântica, com predomínio do romantismo nos fins do século XIX e início do XX; 3) De 1903 a 1930 – Presença do romantismo e incorporação de idéias parnasianas e simbolistas, concluindo o período com predomínio absoluto do parnasianismo; 4) De 1930 a 1942 – Período de transição que pode ser considerado como um pré-modernismo; 5) De 1942 a 1956 – Modernismo; 6) De 1956 à atualidade - Período de continuidade com o modernismo, mas também de atualizações.

Nestes termos, a idéia de excepcionalidade atualiza os vícios concernentes às assimetrias entre os sexos na medida em que traduz uma diferença mobilizada para legitimar a exclusão, reservando às mulheres ditas excepcionais desenvoltura e habilidade singulares, capazes de lhes assegurar uma posição social hierarquicamente superior, enquanto 'transgressoras' de uma regra, em contraposição às demais, 'ratificadoras' desta, por conseguinte, supostamente destituídas de talento, dons individuais e competência suficientes a ponto de lhes render o rótulo de extraordinárias. (...) Estando o êxito, o reconhecimento alcançado por determinadas mulheres - que ousaram se 'aventurar' pelo universo das artes - atrelado à idéia de excepcionalidade, não menos eficaz no sentido de delimitar seu espaço de atuação. Portanto, amadorismo e excepcionalidade reforçam -se mutuamente, sendo mobilizados para ratificar uma linguagem sexuada para tratar da produção feminina (FANINI, 2008, p. 304-305).

No caso de Cora Coralina, uma forma de tentar escapar das limitações impostas por sua família e das dificuldades impostas ao ofício literário feminino foi o relacionamento com o advogado e jornalista Cantídio Brêtas que culminou com sua mudança, em 1911, para o estado de São Paulo e posterior casamento. Cora teve seis filhos, morou quarenta e cinco anos em Jaboticabal, São Paulo, Penápolis e Andradina, sobrevivendo como sitiante, jornalista, vendedora de livros, comerciante (Cf. BRITTO; SEDA, 2009). O casamento teve uma importância fundamental na trajetória da escritora, não somente pelos filhos e pela oportunidade de constituir uma nova família, mas por ter descortinado São Paulo para a moça interiorana, por ter lhe apresentado novas manifestações estéticas e, sobretudo, por ter contribuído para que ela se afastasse mais de quatro décadas de sua terra natal construindo, assim, um novo olhar sobre a gente e as coisas de sua cidade. Em um dos relatos que integram seu acervo pessoal, afirmou que, apesar de não ter se arrependido das escolhas, liberta da limitação da família, ela caiu na limitação do marido que lhe permitia a escrita, mas não aprovava a publicação:

Eu tinha vontade de romper aquele círculo familiar que me limitava, que me asfixiava. É só podia ser pelo casamento. E passei a ter como objetivo maior da minha vida o casamento. Procurei no casamento uma forma de fuga e valorização. Eu sabia que se eu me cassasse seria mais valorizada do que solteira no conjunto familiar. Tinha certeza absoluta disso porque eu fui criada ao lado de oito mulheres e minha mãe teve quatro filhas, nenhum filho. Eu via as moças casadas eram muito valorizadas, muito mais do que as solteiras. (...) Mas liberta da dominação da família, caí na de meu marido. Quando casei, meu marido era muito ciumento. Não aceitava que eu publicasse, aceitava apenas que eu escrevesse, mas não que publicasse. Mas durante quase toda a minha vivência conjugal eu muito pouco escrevia, porque escrever para mim é uma forma de publicidade, eu sinto a dificuldade da publicidade para o que eu escrevia naquele tempo. E ele não querendo que eu publicasse, eu também não tinha ânimo, não tinha espírito para escrever, não tinha inspiração. Eu precisava da publicidade, precisava que viesse até mim uma crítica do que eu escrevia, uma apreciação, uma amostra

de defeitos de volta para me corrigir. Sempre eu necessitei muito de mestres. Meu marido que podia ser mestre porque era mais velho do que eu e era um homem formado, quando eu escrevia qualquer coisa e mostrava para ele, ele olhava para mim de uma forma como quem estava dizendo: foi ela mesmo que escreveu isso? Depois dizia para mim: ‘Você não sabe português’. Eu não pedia a ele para me mostrar o erro e ele também não me mostrava. E isso ficava. Eu pegava aquele papel que tinha escrito, metia numa gaveta e, no dia de faxina, de arrumação, rasgava, ia para o lixo, queimava, as crianças mesmo, tiravam, mexiam (In: SALLES, 2004, p. 78).

Apesar das proibições do marido, nos interstícios do trabalho doméstico e da rotina com os filhos conseguia tempo para produzir e enviar crônicas para os jornais das cidades por onde morou, além de colaborar com a revista *A Informação Goyana*, publicada por goianos que residiam no Rio de Janeiro. Uma análise de seu acervo pessoal evidencia silêncios relativos aos quarenta e cinco anos que morou em São Paulo; lacunas que se estendem a sua obra ao ponto de não citar episódios relacionados ao seu marido. O cotejamento das crônicas e dos primeiros poemas escritos nas terras paulistas demonstra que a trajetória de deslocamentos e recomeços influenciou sobremaneira seu projeto literário. Depois de pertencer à geração vivenciadora da transição Monarquia-República, se tornou mais uma vez membro de uma “geração ponte” ao vivenciar as mudanças que gestavam o modernismo. Não apenas uma proximidade geográfica com o movimento, mas uma identificação com os temas e estilos ao ponto de, em diversos relatos, afirmar que somente começou a escrever poemas depois das conquistas modernistas.

Para Cora Coralina o impacto foi maior. O romantismo já ultrapassado por volta de 1870, somente em 1900 atingiria sua fase áurea em Goiás, observando que até 1930 existia um predomínio absoluto do parnasianismo. A escritora saiu desse ambiente diretamente para um São Paulo que vivia em um período de agitadas mudanças intelectuais, especialmente com a chegada das vanguardas européias na pintura e nas letras. Segundo as análises de Alfredo Bosi (1994), as idéias pré-modernistas ou modernistas fortaleciam-se desde o início do século e o que a crítica nacional considera como modernismo se relacionaria a um período datado e público que se impôs como um divisor de águas: a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922. Todavia, apesar de mais uma vez estar em um meio favorável à realização literária, o projeto literário de Cora foi adiado em prol das determinações de seu marido. Morando no interior paulista à época da eclosão do movimento e atuante na imprensa, acompanhou as inovações pelos jornais e, posteriormente, leu a obra de seus mentores: “A literatura mudou muito de 22 para cá. Hoje, eu mesma que venho de um passado, já não procuro mais a leitura de velhos poetas, tanto quanto possível convivo intelectualmente com

os novos e parece que a minha literatura é mais dos novos do que do passado” (CORALINA, 1981, p. 141).

É certo que se as restrições do marido contribuíram para que ela não tivesse uma participação mais consistente no movimento, outros fatores também contribuíram para que acompanhasse apenas pela imprensa. Uma das nuances pouco ressaltadas pela crítica foi a sua tentativa de aproximação com Monteiro Lobato, escritor que possuía alto capital simbólico nos meios intelectuais paulistas daquele momento, devido aos artigos publicados em *O Estado de São Paulo*, o sucesso de livros como *Urupês* (1918), *Idéias de Jeca Tatu* (1919), *Cidades mortas* (1919) e *Narizinho arrebitado* (1921), e textos enviados para a *Revista do Brasil*, periódico adquirido por Lobato, embrião de sua editora. Segundo afirma Ênio Passiani (2003), tanto Lobato quanto os modernistas pretendiam a hegemonia no campo literário, demonstrando que as rugas entre eles começaram antes da Semana de Arte Moderna, por ocasião do artigo “Paranóia ou mistificação?”, datado de 1907, no qual Monteiro Lobato criticava a importação de modelos estéticos estrangeiros em detrimento de uma arte genuinamente com elementos e temas nacionais. A publicação de textos dedicados ao escritor, além do seu diálogo epistolar com o mesmo, revela a posição escolhida por Cora Coralina na “batalha” dos bens simbólicos: optou deliberadamente por somente acompanhar de longe o movimento, devido sua afinidade com as idéias lobatianas. As correspondências entre Cora e Lobato datam de 1921 e 1922, iniciadas em decorrência de crônicas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*. Cora Coralina sabia da influência que o escritor valeparaibano possuía no campo literário e, não sem motivos, tentou aproximação visando obter aval para a publicação de seus textos nos jornais de grande circulação do estado e na própria *Revista do Brasil*: “fico a espera de que mande para a *Revista do Brasil* algumas linhas próprias sobre tanta coisa que seu espírito está apto a contar. Mando-lhe o programa da revista, que tracei há tempos, e onde assinei numerosas sugestões que lhe poderão guiar”. As correspondências também demonstram que aos poucos a escritora goiana conquistava um espaço e autoridade ao ponto de ser lida por intelectuais prestigiosos: “Li com especial carinho, pois de há muito que, apesar de viver com o tempo contato, leio tudo o que traz a sua assinatura. (...) Monteiro Lobato, 10.1.1922”.

De acordo com Maria Eleutério (2005), as dedicatórias em livros ou textos publicados em jornais constituem em estratégias visando criar uma cumplicidade literária, em que o homenageado doaria parte de seu capital como espécie de avalista ou influenciador do projeto criador. Examinando os livros de escritoras brasileiras no entresséculos, conclui que a maioria dessas mulheres estampava dedicatórias aos familiares, sobretudo aos pais, ou incentivadores,

assim como para uma rede de amigas geralmente também vinculadas ao ofício literário: “demonstram por outro lado o seu universo de relações e a necessidade de serem aceitas por aqueles a quem julgam superiores e depois consideram como pares” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 21). Surge, desse modo, uma rede de relações em prol da busca ou consolidação da chance literária. No caso de Cora Coralina, observamos em seus primeiros textos ainda em Goiás dedicatórias à sua mãe (conto “Tragédia na roça”) e aos escritores Benjamin Vieira (“Os últimos”) e Raul Peixoto (“O defunto”). Cumplicidade também conquistada com as publicações nas páginas literárias dispostas ao lado das contribuições de outras escritoras e escritores a exemplo das crônicas no jornal *O País*, no jornal *A Rosa e* na Revista *A Informação Goyana*, cujos colaboradores se legitimavam reciprocamente. Estratégia que ganhou força na década de 1910 quando esporadicamente enviava seus textos para a *Revista Feminina*, periódico criado por Virgínia Salles de Souza, escrito, dirigido e voltado para o público feminino, apesar de também estampar em seus números colaborações de Olavo Bilac, Afonso Arinos, Coelho Neto, Menotti Del Picchia, dentre outros. Participar da revista, além inserir produções ao lado das de Júlia Lopes de Almeida, Francisca Júlia da Silva e Presciana Duarte de Almeida, contribuiu para que a escritora goiana conquistasse uma maior visibilidade, visto que era comercializada em todo o país por meio de assinaturas de leitoras/representantes que a recebiam e divulgavam. Em 1918, por exemplo, a revista vendeu em torno de 25.000 exemplares, tiragem significativa no mercado editorial brasileiro da época em que as boas revistas vendiam em média 10.000 exemplares (Cf. LIMA, 2007).

Nesse aspecto, Maria Eleutério destaca a importância que os periódicos tiveram na instituição de relações de amizade entre algumas escritoras e na circulação de seus textos, mesmo entre aqueles que nem se conheciam pessoalmente, mas se citavam e homenageavam mutuamente, como que cruzando a distância trajetórias literárias. As referências se tornam pontes para o conhecimento mútuo. Exemplo dessa relação foi a amizade entre Cora Coralina e a escritora gaúcha Lola de Oliveira, que mantiveram uma cumplicidade epistolar e de admiração, ao ponto de Lola dedicar poemas de seu livro *Esmeraldas* (1924) a Gilka Machado e a Cora.

Imersa nessa cumplicidade literária, o contato com novas idéias foi inevitável. Em 1934, viúva e em busca de sustento para seus filhos, Cora Coralina começou a trabalhar para a Editora e Livraria José Olympio, vendendo livros de porta em porta. Desse modo, necessariamente era obrigada a se manter atualizada a respeito de obras e autores, e sobre as mudanças em curso na literatura brasileira. Nota-se que, nesse momento, sua inserção na vida literária não foi como autora, mas como mediadora, fator que contribuiu para que estivesse

atualizada, tornando-se ponte entre os autores publicados pela José Olympio e o público leitor. Carregando a “livraria debaixo dos braços”, Cora obtinha rendimentos e, ao mesmo tempo, possuía facilidades para a leitura e obtenção das obras com as novidades então lançadas: “A José Olympio estava lançando a coleção de Humberto de Campos e eu ia oferecer nas residências da Rua Augusta, Theodoro Sampaio e outras das imediações. Vendia também enciclopédias e livros de direito nos escritórios. Eu tinha o carisma de quem precisava vender” (*In*: GONÇALVES, 1982, p. 24). A Editora inaugurada em 1931 na capital paulista, logo se transferiria para o Rio de Janeiro se tornando um dos centros da intelectualidade brasileira, espaço para a publicação e debate de idéias. Não era rara a presença de escritores como José Lins do Rego, Marques Rebelo, Gilberto Freyre, Murilo Mendes, Lúcio Cardoso, Jorge Amado e Graciliano Ramos em seu catálogo e em suas dependências. Também não faltava espaço para a publicação do “quarteto feminino” Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Adalgiza Nery e Lúcia Miguel Pereira (Cf. SOARES, 2006). A filial paulista, na qual Cora Coralina estava vinculada, certamente repercutia esse debate que movimentava o campo literário brasileiro, seja pela publicação das críticas de Humberto de Campos, avaliando as obras dos modernistas, seja pelas edições dessas obras e os sintomas da recepção. Carlos Drummond de Andrade chegou ao ponto de afirmar não ser possível compreender o debate de idéias e o sentido socializante da literatura por volta de 1935 e 1937, sem considerarmos a presença da Editora: “O romance sofrido do Nordeste, situado em 30, ganhou ali direitos de cidade. O modernismo, então ainda ridicularizado por jornais e salões, começou a funcionar como produto editorial, que o público julgaria diretamente”, além da importância da Coleção “Documentos Brasileiros”, “laboratório de crítica, pesquisa social e interpretação histórica do Brasil” (*In*: SOARES, 2006, p. 179).

Embora tivesse absorvido as mudanças estéticas, especialmente o verso livre que lhe possibilitou escrever pela primeira vez poemas, publicados esporadicamente em revistas e jornais do interior paulista, e mergulhada em uma importante rede de relações literárias, Cora Coralina ainda não havia conquistado a independência financeira e o ócio necessário para a elaboração de seu primeiro livro. A morte do marido dificultou seus planos, tendo que procurar meios para o sustento de sua família, fator que a motivou mudar para Penápolis e, posteriormente, para Andradina no oeste paulista. Somente após o casamento de seus filhos, em 1956 decidiu retornar sozinha para Goiás, a sua cidade natal, com o intuito de mobilizar meios para a realização de seu projeto literário:

O meu local é aqui. O meu estado é aqui. A minha vida é aqui, porque aqui eu tenho as minhas raízes. (...) Eu vivi em cidades ótimas no estado de São Paulo e deixei mais do que cidades, deixei filhos, netos, bisnetos, nora e genros, gente que me queria bem e me quer bem e me respeita e voltei para minha terra chamada pelas raízes, as minhas raízes ancestrais. Eu ouvi um chamado da minha cidade. E eu acabei voltando. (...) Quando eu me afastei da família eu tinha dado a essa família 45 anos de minha vida, portanto nenhum sentimento de culpa, apenas um sentimento de quem cumpriu um dever. Eu tinha me dado aos filhos durante 45 anos. Chega. Tinha também o direito de viver minha vida. (...) Hoje meus filhos moram todos em São Paulo e eu aqui. Nem eu tenho vontade de ir para perto deles, nem tenho vontade que eles venham para perto de mim. Porque acho bom assim. Não quero mais limitação na minha vida. Fui limitada na primeira infância, fui limitada de menina, fui limitada de adolescente, fui limitada de casada e não quero ser limitada depois de velha. Hoje, não me sinto livre, me sinto liberta. Não há nada que valha mais para mim a minha libertação (In: BRITTO; SEDA, 2009, p. 251).

Esse gesto de independência, somado à vontade de regressar para Goiás e, assim como o personagem Bentinho, de *Dom Casmurro*, unir as duas pontas da vida, contribuiu para que a escritora empreendesse esforços para obter sua independência financeira e um espaço favorável para a realização de sua obra. Cora empreendeu um exílio voluntário em sua cidade natal, precisava promover uma espécie de acerto de contas com o passado que deixou em suspenso. Sentindo-se liberta das amarras familiares, lutou pela consolidação de seu projeto literário ensaiado em cadernos e papéis esparsos, divulgados esporadicamente em jornais e revistas. Escritoras contemporâneas de sua geração, e autoras que há poucos anos se enveredavam para o mundo das letras, já possuíam livros publicados. Cora Coralina era uma celebrada escritora sem livros editados. Talvez por isso tenha inserido ao fim das crônicas publicadas em *A Informação Goyana* a referência “Do livro *Canção das Águas*”, no intuito de informar que possuía livros prontos e, assim, provocar o interesse de algum editor. Cora necessitava de privacidade, de possuir um escritório e uma biblioteca própria para materializar seu projeto.

Na medida em que o mercado do livro se expandia tornava-se necessário reconverter suas condições sociais em trunfos simbólicos, como fizeram um grupo de escritores que buscaram a profissionalização: em sua maioria romancistas que não provinham de grandes centros urbanos; frutos de uma trajetória escolar precária, compensada com o autodidatismo; além de originários de famílias às voltas com um estado adiantado de falência material (Cf. MICELI, 2001). Desse grupo, Rachel de Queiroz era o principal expoente feminino e, mesmo reconhecida, ainda necessitava conciliar sua produção literária com os recursos advindos das atividades de jornalista e tradutora. Inspirada pelo êxito desses autores e guiada pela vontade de obter uma chance literária, Cora Coralina regressou a Goiás atendendo ao chamado da

poesia e mais uma vez se tornou ponte: invertendo o trajeto, pobre e vestida de cabelos brancos, soube administrar as dificuldades convertendo -as em pedágio social para a promoção de sua obra e consolidação de uma tradição lírica de autoria feminina.

2.2. “Um teto todo seu”: Estratégias e repercussões no campo literário brasileiro

“Sim, foi naquele meio, afastada de tudo o que me prendia, sozinha, longe da vida de meus filhos (porque uma mãe quando mora com os filhos vive a vida de todo o mundo, menos a dela). Quando eu senti uma necessidade imprecisa, obscura de me por de longe, eu tinha qualquer coisa que me forçava a isso. Em Goiás, vamos dizer assim, abriram-se as portas do pensamento e escrevi o primeiro livro publicado”

Cora Coralina (In: ARAÚJO, 1977).

Em 1929, Virgínia Woolf (2004) no ensaio *Um teto todo seu*, discutiu possíveis causas da ausência de mulheres escritoras na vida literária e lançou a hipótese de que seria resultado da falta de condições materiais que garantissem um mínimo de bem estar e privacidade. Ao longo de suas reflexões, identificou alguns obstáculos, afirmando que a maior de todas as liberações seria a liberdade de pensar nas coisas em si, de classificar, selecionar, emitir opinião. Se os homens encontravam dificuldades para construir o seu projeto literário, para as mulheres essas dificuldades eram maiores. Não apenas indiferença, mas hostilidade. Para ser reconhecidas, deveriam alterar os seus valores em deferência à autoridade externa, reproduzindo as normas ditadas pelo discurso masculino. De igual modo, outro obstáculo a ser superado, depois de conquistado o direito à escrita, era a ausência de uma tradição ou uma tradição curta e parcial que pouco favorecia. Para Woolf, a mulher só adquiriria a independência necessária a partir do momento em que conquistasse a autonomia financeira e, para o desenvolvimento de um trabalho criativo, obtivesse “um teto todo seu”, um espaço privativo para esse ofício.

No Brasil da transição do século XIX para o XX, a situação não foi diferente, muitas mulheres tentaram obter a autonomia financeira e um espaço para a realização de seus trabalhos, embora, na maioria das vezes, essas tentativas tenham sido frustradas. De acordo com Bárbara Heller (2002), em uma época em que sair desacompanhada ou frequentar espaços públicos eram atos considerados inadequados as mulheres que, por sua vez, não exerciam profissões remuneradas, era raro encontrar alguma que fosse proprietária de livros ou possuísse uma biblioteca particular. As poucas referências a proprietárias de livros revelam, segundo a pesquisadora, uma ousadia de comportamento, já que o trânsito feminino era limitado e cercado. Na verdade, destaca que as mulheres que possuíam livros eram

abastadas e conclui que eles conviviam com outros objetos domésticos, visto que ainda não se poderia falar em um gabinete ou escritório, pois aqueles, quando existiam, eram exclusivamente masculinos: “só raras vezes a mulher poderia entrar nesse ambiente, ainda que fosse na presença do homem, não parece improvável supor que até os anos 20 do século XX não havia privacidade para a mulher ler e escrever no interior do lar” (HELLER, 2002, p. 252).

A trajetória de Cora Coralina torna-se exemplo dessa situação embora tentasse enfrentar as limitações de leitura com o acesso aos livros de bibliotecas e gabinetes de leitura, na utilização da biblioteca particular de seu marido e, depois que ficou viúva, na leitura dos livros publicados pela Editora José Olympio. Embora o acesso aos livros não fosse um obstáculo, não possuía autonomia financeira, o ócio necessário a produção artística e um espaço privativo para esse ofício. Após sua viuvez e o casamento dos filhos, decidiu afastar do convívio familiar e, para tanto, regressou à sua cidade natal em 1956, aos 67 anos, com o intuito de reunir meios para sua subsistência e, ao mesmo tempo, ser titular de um espaço físico em que pudesse construir seu projeto literário. A Casa Velha da Ponte tornou-se um “teto todo seu”, propiciando a formação de um escritório e de uma biblioteca pessoal, além da independência financeira conquistada com a fabricação e comercialização de doces de frutas cristalizadas.

O novo deslocamento e a decisão de se afastar dos filhos visando obter privacidade são significativos em sua trajetória pessoal e literária, revelando sua coragem ao regressar sozinha para o interior goiano visando reunir meios para empreender sua inserção no campo literário. Nesse aspecto, poderíamos analisar a opção de morar só a partir dos estudos de Eliane Gonçalves (2009 e 2010) quando afirma que na contemporaneidade essa experiência se mescla a noções da mulher “independente”, “livre” e “moderna”. Segundo analisa, o trabalho se torna via privilegiada para a conquista da “autonomia” que, ampliada, possibilitaria às mulheres maiores chances de realizar escolhas, decidir por si mesmas e até mesmo romper com alguns estereótipos. Embora seu estudo abarque a vida das mulheres solteiras, a opção da viúva Cora Coralina por morar só não se tornou discrepante dessa condição, assumindo o risco de enfrentar as vantagens e os prejuízos de perseguir essa “liberdade”: “Morar só numa sociedade ordenada para a família e o casamento parece uma extravagância que, no caso das mulheres, pode receber um julgamento preconceituoso. Desse modo, uma mulher ‘só’ instiga olhares externos que se insinuam na vida cotidiana das mulheres que moram sozinhas” (2009, p. 196). Do mesmo modo, é importante compreender que nem sempre as mulheres que moram sozinhas devem ser retratadas como solitárias e, no caso de Cora Coralina, compete

visualizarmos como ela conseguiu reinterpretar a “solidão”, evidenciando em seus relatos que “estar sozinha” se tornou uma espécie de necessidade relacionada à independência e ao direito ao tempo para si. Nesse sentido, podemos conceber que para a escritora, assim como para outras mulheres que optaram por essa escolha, morar só “não as condena ao isolamento social, antes, permite equacionar a delicada tensão entre distanciamento e aproximação nos diversos níveis de relacionamentos que passam por, ficam em, suas vidas cotidianas” (GONÇALVES, 2009, p. 212). Foi necessário encontrar o equilíbrio entre a necessidade de distanciamento e aproximação na medida em que conversar com os moradores e turistas, ao mesmo tempo em que era importante para obter informações, divulgar suas idéias e comercializar seus doces, poderia prejudicar seu projeto literário: “Preciso de uma pausa em meu trabalho braçal, em minhas atividades na fabricação de doces que me são lucrativas, para dedicar-me inteiramente ao intelectual. Acho que vou fechar a porta. No entanto, eles gritam lá de fora: tem doce? Queremos doces” (*In*: JORGE, 1968). Embora a Casa Velha da Ponte estivesse sempre cheia de visitantes, Cora estabelecia horários rígidos para abrir e fechar suas portas, especialmente no intuito de criar uma rotina para se dedicar a leitura e a escrita, transformando-a em um espaço conciliador dos ideais de autonomia e privacidade. Além desse significado, o reencontro com a residência acionou memórias que estavam adormecidas ao ponto de ela se tornar o cenário e personagem de muitos de seus trabalhos. Conforme afirmou Gaston Bachelard (2008), as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios e, por isso mesmo, se tornam imperecíveis dentro de nós, o espaço anima a memória. Também afirma que os espaços em que sofremos ou desfrutamos a solidão são indelévels. No caso de Cora essa relação se complexifica quando observamos que escolheu como casa-exílio sua casa-natal se tornando uma casa da “solidão” que aciona memórias de um espaço povoado de lembranças e esquecimentos:

Para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, redescobriríamos os reflexos da ‘primeira escada’, não tropeçaríamos num degrau um pouco alto. Todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ver. Empurraríamos com o mesmo gesto a porta que range, iríamos sem luz ao sótão distante. O menor dos trincos ficou em nossas mãos. As sucessivas casas em que moramos mais tarde sem dúvida banalizaram os nossos gestos. Mas, se voltarmos à velha casa, depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos. Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental. A palavra hábito está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o

nosso corpo que não esquece e a casa inolvidável (BACHELARD, 2008, p. 33-34).

As interpretações de Bachelard nos auxiliam a entender os impactos do retorno de Coralina a sua casa natal e o quanto repercutiram em sua obra. Em muitas entrevistas, a escritora afirmou que o reencontro com a casa abriu um porão de onde saíram memórias e estímulos para edificar seu projeto criador. “foi se abrindo dentro de mim, como se tivesse um porãozinho dentro, e as coisas foram saltando de dentro, as recordações, as lembranças, aquelas velhas figuras, velha paisagem, velhos costumes, tudo isso foi saindo de mim e eu comecei a escrever o primeiro livro” (*In: Especial Literatura TVE*, 1985). De acordo com Solange Yokozawa (2009), a Casa Velha da Ponte constitui um dos espaços mnemônicos privilegiados para Cora Coralina, lembrando que sua memória é espacializada, fossilizada no espaço, e a residência familiar constitui em espaço primeiro de sua memória pessoal. Sua casa natal guardaria a infância e se tornaria uma “casa lembrança -sonho reconstruída com palavras quando convertida em espaço de memória poética” (p. 204). Isso se torna evidente ao observarmos que o regresso a cidade foi celebrado com a elaboração do poema em prosa “O cântico da volta”, espécie de rito de passagem que demarcou seu reencontro com o campo literário goiano passados quarenta e cinco anos. Cora descreveu a cidade a partir dos sentimentos provocados pelo contato com a casa natal que “recria as coisas antigas” e guardava “sombras do passado”, atitude presente em praticamente todos os poemas em que tematiza a infância, embora não se limite a poetizar o espaço tradicionalmente emoldurado para a mulher.

Apesar de ter ficado mais de quatro décadas sem regressar a Goiás, Cora Coralina acompanhava a produção literária de seu estado. Em seu acervo pessoal algumas correspondências indicam que ela se mantinha informada a respeito dos lançamentos de livros, chegando, inclusive, a receber alguns exemplares. Exemplo disso é a carta de Paulo Emílio Póvoa datada de 26 de fevereiro de 1949 em que o escritor a convidou para participar de uma antologia de contos e se propôs enviar os recentes lançamentos de autores goianos: *Ermos e gerais*, de Bernardo Élis; *O pito aceso*, de Pedro Gomes; *Antologia goiana*, de Veiga Neto; *A outra face*, de Domingos Félix de Souza; e *Rio do sono*, de José Godoy Garcia. Todavia, ao regressar em 1956, apesar de ter sido recepcionada pela intelectualidade goiana com uma homenagem, ocasião em que lançou um folheto com “O cântico da volta” e declamou alguns poemas com o intuito de marcar seu retorno a esse espaço de possíveis expressivos, enfrentou dificuldades para ser aceita entre esse grupo. Era preciso reestabelecer os laços que o tempo e o espaço haviam dilatado, além do fato de que até aquele momento

somente duas mulheres haviam publicados livros em Goiás, Leodegária de Jesus (*Coroa de lírios*, 1906, e *Orquídeas*, 1928) e Regina Lacerda (*Pitanga*, 1954), indicativos da curta tradição e do exíguo espaço até então conquistado pelas mulheres no cenário literário goiano se atentarmos para o fato de que desde o início do século XX muitas autoras produziam textos, algumas possuindo livros prontos (Cf. TELES, 1968). Dificuldades vivenciadas por Cora Coralina, inclusive para conquistar espaço nos jornais e revistas: “Meus amigos me esqueceram. As revistas que apareceram em Goiânia, jamais me pediram uma crônica sequer. Eu poderia ter colaborado e muito. Preferiram encomendar crônicas de fora”. Concluindo que, apesar disso, não deixou de produzir seus textos: “eu fui ficando de lado, angustiada, aborrecida, frustrada. Por isso dediquei-me de corpo inteiro a fabricação de doces, sem deixar de escrever meus contos e poemas. É uma espécie de revolta que tenho comigo. Escrevi bastante naquela época” (*In*: JORGE, 1968).

Cora enfrentou muitas dificuldades para publicar seus textos em virtude de destoarem das experimentações formais e das temáticas empregadas pelos demais autores. Exemplo instigante é a carta enviada em 1959, aos escritores Aurélio Buarque de Hollanda e Paulo Rónai, solicitando a publicação do poema “Pouso de boiadas” no suplemento literário do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro. Ao lê-la observamos parte do pensamento literário vigente na época, além dos argumentos e estratégias utilizadas pela poetisa de Goiás tentando romper os preconceitos; além de uma típica narração do jogo de poder entre pretendentes e estabelecidos para mover o campo literário conforme nos ensinou Pierre Bourdieu:

Sr. Buarque de Hollanda e Sr. Paulo Rónai – Mestres. Procuo hoje o suplemento do ‘Diário de Notícias’ que VV. SS. dirigem e ordenam. Venho pedir licença de entrada, a moda antiga, sem ninguém que me apresente, batendo palmas na porta e mandando cartão, que, no caso, é a poesia junta: ‘POUSO DE BOIADAS’. Estará, ela, dentro dos quadros e avaliações do Suplemento? Passará pelos filtros das seleções? O que posso dizer de verdade, é o seguinte: para nós que vivemos namorando o jornal, da banda de fora, o suplemento literário, representa uma conquista de todos os inconformados com a falta de talento, e exuberância de vocação publicitária. Para àqueles que não têm livro publicado, nem nome feito, ou lugar marcado na Imprensa, essas páginas domingueiras são, a bem falar, uma espécie de respiradouro, por assim dizer, uma tenda de oxigênio onde esperamos respirar nossas próprias criações. Competição? Não. Justo e humano desejo de sermos avaliados e publicados; um passinho na carreira difícil; um degrauzinho na escalada impossível. Sem esquecer de que muitos são chamados e poucos os escolhidos. Pode também, acontecer, a gente nem ser aceita, ou, mesmo sendo, nunca passar do suplemento. No primeiro caso se disfarça o desapontamento e: faz de conta que não mudou nada. No seguinte, a gente mostra a todo o mundo, quero dizer ao pequeno mundo da gente. Pede o suplemento aos amigos, assinantes do jornal; e, se enche toda de gás néon – por exemplo. Ficamos acreditando ter entrado em nova rotação

na esfera literária e que, dali, a se firmar na estratosfera, onde pairam os maiores, é um pulo. Assim ou assado, não deixa de ser um teste. E por falar em teste... vamos ver o meu teste. Aproveitando este final: Por que os mestres que são de dentro, mandantes aí, não viram esse suplemento pelo avesso, não desentulham ele de tanta gente letrada e dogmática e não deixa o dito, só para gente nova, mais ágil, sem livros e ansiosa de cartaz? Por que não se dá a ele, um sopro renovador, abrindo concurso literário, com estímulos e prêmios? Temos, nós, para cá da linha dos jornais, a impressão de que os suplementos deviam ser nossos. Deviam ser a nossa passarela intelectual e que esses grandes, publicados e premiados, estão tomando nosso bocado; se apossando do espaço que foi criado por uma contingência premente de oferta e procura, do submundo das letras. Remove para o corpo do jornal essa gente sapiente, encadernada em dourado, impressa em ‘couché’ e deixa o suplemento, democraticamente, aos pequenos, que dele precisam, com as devidas ressalvas. Melhorava, e bem, para nós. ‘Pouso de Boiadas’ pede um lugarzinho no Suplemento que VV. SS. dirigem e ordenam. Basta isso, Mestres? Atenciosamente, Cora Coralina. Cidade de Goiás, julho de 1959.

Em um de seus diários, Cora escreveu que “Pouso de boiadas” havia pedido um lugar no jornal e que não foi aceito. Isso em âmbito nacional. Todavia, em Goiás as dificuldades não foram menores. Quando regressou ocorriam mudanças no campo literário goiano, estimuladas, dentre outros fatores, pela atuação do Grupo “Os Quinze”, primeiro grupo literário a publicar um manifesto em Goiás. Inicialmente dirigido por Regina Lacerda, era composto por quinze escritores escolhidos entre os elementos da “nova geração”. Surgido em fevereiro de 1956, os jovens escritores se reuniam para discutir literatura, publicavam em jornais, enfim, buscavam um espaço para a apresentação de seus trabalhos: “daí, talvez o motivo das suspeitas e reações que despertamos em certa gente. Não nos faltou quem nos olhasse com antipatia e prevenção, porque nos limitávamos em ‘igrejinhas’, fenômeno de mediocridade (segundo eles)” (*In*: TELES, 1968, p. 201). Em sua pesquisa sobre a história da poesia em Goiás, Gilberto Mendonça Teles destacou que embora Bernardo Élis, líder dos escritores goianos, procurasse não ver uma luta entre “velhos” e “novos”, essa luta existiu; “foi talvez uma luta íntima em que alguns teimavam em não se ver superados e outros trabalhavam por emparelhar-se com o escritor ‘consagrado da província’. Foi talvez rivalidade, mas foi luta” (p. 202). O autor conclui que essas disputas ocasionaram a ebulição de novos autores e obras, principalmente na poesia: “Um crítico lúcido como E. D’Almeida Victor não vacilou em mencionar a ruptura que se estava verificando entre as duas gerações, a que pregou o Modernismo em 1942, e a que, em 1957, procurava novos rumos para as suas mensagens de poesia” (p. 202). Cora Coralina havia chegado recentemente nesse campo literário e, como vimos nas idéias expostas a Aurélio Buarque de Hollanda e Paulo Rónai, era previsível que ficasse do lado dos escritores mais jovens, embora fosse contemporânea dos

escritores “velhos”, certamente estimulada pelo intuito de se inserir e conquistar credibilidade no espaço literário até então dominado pelos critérios de antiguidade. Identificação que a fez, posteriormente, se aproximar do Grupo de Escritores Novos, o GEN, que, conforme Moema Olival (1998) foi um dos responsáveis pela transformação do campo literário em Goiás, consistindo em um movimento que abriu fronteiras para os estudos literários e criatividade estética, considerando-o um divisor de águas: “foi com o GEN que se aprofundaram as condições de conscientização do papel do escritor moderno, das colocações homem-literatura, do peso de suas possibilidades e de suas responsabilidades no mundo cultural” (OLIVAL, 1998, p. 181).

Conforme analisamos em outra oportunidade, o GEN exerceu função de divulgador da obra de Cora Coralina, colocando-a em uma aparente contradição, já que a autora possuía mais de setenta anos quando aderiu ao grupo composto por jovens (Cf. BRITTO, 2009). A mesma cumplicidade pode ser estendida para a Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, instituição criada em Goiânia, em 1969, por um grupo de escritoras no qual estava Cora Coralina e que veio suprir o reconhecimento dispensado pela Academia Goiana de Letras, cujo estatuto possuía uma cláusula que proibia a candidatura de mulheres, fato modificado somente em 1971. A criação da Academia Feminina constituiu em esforço coletivo para a construção de um espaço de divulgação e fortalecimento conjunto das obras de autoria feminina, uma estratégia para garantir a visibilidade do trabalho das escritoras conforme atesta a correspondência de Cora a Rosarita Fleury, então presidente da instituição: “Recebo sua mensagem dizendo do meu interesse pelo datilógrafo (ele ou ela) que tanto preciso e apelo e mais o cuidado de ampliar minha foto e fazê-la figurar no salão nobre dessa agremiação ao lado das colegas acadêmicas”.

Enquanto não era possível ingressar na Academia Goiana de Letras, que possuía maior prestígio no campo literário em Goiás, mesmo posteriormente quando as portas da instituição foram abertas a presença das mulheres, Cora se aproximou das escritoras e dos jovens escritores, dois grupos que naquela época ocupavam posição marginal no campo literário. É certo que o fato de um escritor pertencer a uma Academia não o transforma por si só em um grande literato, seja nos padrões da crítica ou dos editores, mas “um grande escritor segundo os critérios de representação da própria Academia. Está em jogo o modo como os acadêmicos vêem a si mesmos, o que denuncia como eles gostariam de ser vistos pelos não acadêmicos” (PASSIANI, 2003, p. 67-68). Lembremos que a prática de proibir o acesso das mulheres nas academias literárias era comum no campo literário brasileiro e que, no caso da Academia Brasileira de Letras, depois das frustradas tentativas de ingresso de Júlia Lopes de Almeida

(1897), Amélia Beviláqua (1930), Dinah Silveira de Queiroz (que experimentou duas malogradas tentativas em 1970 e em 1979) para o quadro de membros efetivos, além de Carolina Michaelis (1911) como sócia correspondente, somente em 1977, a mudança dos estatutos propiciou que Rachel de Queiroz se tornasse a primeira mulher a ingressar em seus quadros. Questão emblemática se atentarmos para o fato de que, até hoje, apenas sete mulheres conseguiram tal intento: Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Zélia Gattai, Ana Maria Machado e Cleonice Berardinelli. Os dados da Academia Goiana de Letras não são diferentes, observamos uma ínfima presença de escritoras em seus quadros: Regina Lacerda, Nelly Alves de Almeida, Rosarita Fleury, Cora Coralina (que ingressou em 1984), Moema de Castro e Silva Olival, Lygia de Moura Rassi, Lêda Selma de Alencar, Belkiss Spenziari Carneiro de Mendonça, Augusta Faro Fleury de Mello, Ana Braga Contijo, Maria Augusta Moraes e Maria do Rosário Cassimiro.

Nesse aspecto, dialogamos com o entendimento de Michele Fanini (2009) quando destacou que não devemos incorrer no erro de “absolutizar as ausências”, visto ser equivocado partir do pressuposto de que ocupar um lugar entre os imortais seja objetivo de todos os escritores ou escritoras. Todavia, afirma que também não podemos negar, no caso das mulheres, o fato de muitas ausências se justificarem pela compleição androcêntrica das entidades podendo ser até mesmo algumas “não-candidaturas” compreendidas como sintomáticas de uma “interiorização da dominação”.

Recuperando alguns momentos da trajetória de Cora Coralina a partir dos documentos integrantes de seu acervo pessoal, observamos que até o início da década de 1960 a escritora havia canalizado esforços para a elaboração dos poemas e formatação de seu primeiro livro, intitulado *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. Pelo título e posterior consulta ao conteúdo da obra, observamos a estratégia da autora em construir uma poética revisionista em que Goiás era visto a partir da poetização da vida nos becos, representativa das estreitezas humanas, contrapondo às escolhas temáticas da maioria dos escritores que louvavam a história de Goiás a partir da história das famílias e monumentos reconhecidos. No beco viviam os que estavam à margem e funcionavam, sobretudo, como atalhos para acessar os espaços considerados dignos de pertencimento. A memória topográfica de Cora inverte essa lógica ao elegê-los centro de seu projeto literário, poetizando os espaços físicos e simbólicos que abraçavam a vida dos silenciados da história dita oficial. Podemos dizer, de acordo com os documentos do processo criativo da autora, que os vinte e quatro poemas reunidos na primeira edição do livro foram concebidos entre as décadas de 1930 e 1960. É bem verdade que escreveu a maioria das peças após seu reencontro com Goiás, fator que a fez reescrever

muitos dos poemas. A experiência e os efeitos desse reencontro não podem ser desprezados: a autora, ao se distanciar da cidade e ao se isolar em sua residência, conseguiu realizar uma leitura mais descomprometida com os limites ditados pela sociedade; da mesma forma, ao ficcionalizar a vida que presenciou ou ouviu contar, pôde iluminar a trajetória dos “obscuros”. Assim, um distanciamento outrora físico e agora tempo ral, na maturidade, dialoga e reinventa as memórias de experiências vividas ou percebidas na infância.

Concluído o livro, a escritora ainda necessitaria datilografar os originais para apresentá-los às editoras. Para tanto, a primeira ação foi matricular-se em um curso de datilografia aos 71 anos de idade e solicitar aos amigos a doação de uma máquina, intuito realizado pelo escritor Tarquínio de Oliveira que também se prontificou na intermediação com algumas editoras paulistas, conforme destaca a nota da autora na abertura do livro: “Ao dr. Tarquínio J. B. de Oliveira, padrinho e animador dessa publicação. Foi quem, baixando um dia, em Goiás, tirou este livro do limbo dos inéditos. A ele, minha oferta e meus agradecimentos” (CORALINA, 2001, p. 21). O fato de Cora Coralina ter decidido publicar seu livro em São Paulo é significativo para compreendermos, a princípio, a dificuldade de inserção no campo literário goiano, visto que, em diversos documentos, relatou não obter apoio dos intelectuais estabelecidos. Por outro lado, também pode ter sido uma estratégia de inserção no campo nacional a partir da busca de reconhecimento de fora para dentro, já que São Paulo detinha (e de certo modo ainda detém) algumas das principais editoras brasileiras (e filiais de editoras cariocas), o que facilitaria a distribuição e, especialmente, aumentaria o capital simbólico em torno do seu nome.

Conforme afirma Regina Dalcastagnè (2010), não é possível equivaler um livro lançado por um escritor conhecido, comentado na imprensa, exposto em livrarias, com uma obra de edição caseira, distribuída para parentes e amigos do autor: “sem que haja aqui qualquer julgamento de valor literário, esta última obra não gera efeitos no campo literário e, portanto, não pertence a ele” (p. 44). Desse modo, ao invés de investir em edições caseiras ou ser editada por pequenas gráficas ou editoras em Goiás, Cora optou pela publicação em grandes editoras com o intuito de ser “validada” pelo campo literário, recebendo o prestígio acumulado pela empresa de livros, a partir das obras e autores publicados anteriormente. Em 1964, quando concluiu a organização dos poemas, viajou para São Paulo e, sozinha, visitou algumas editoras apresentando seu projeto. A autora não possuía carta de recomendação, não havia pedido para algum autor conhecido redigir apresentação ou prefácio, nem contactado algum editor ou escritor que pudesse avaliar seu projeto literário. Pessoalmente deixava os originais que, na maioria das vezes, sequer eram avaliados:

Para conseguir a publicação de meu livro, tive que enfrentar uma verdadeira odisséia. Andei em diversas editoras, todas elas diziam: ‘Deixa os originais, daqui a trinta dias damos uma resposta. Vamos levá-lo a comissão de leitores para o julgamento. Tem telefone?’. Findo o prazo o pedido, desculpavam-se, dizendo-se por demais sobrecarregados. Eu era sozinha nessa peregrinação. Não tive ninguém que me recomendasse às editoras, até o dia da José Olympio. Nunca desanimei. Havia lido vidas de outros artistas que sofreram mais do que eu. Contudo, quando voltava com os meus originais devolvidos, sentia como se estivesse num deserto, apesar dos milhares de habitantes de São Paulo. Mas eu estava só (*In*: JORGE, 1968).

É como se recordasse de suas andanças pelas vastas multidões solitárias de São Paulo – Cora começa a falar sobre sua peregrinação na ‘Paulicéia Desvairada’, para conseguir editar seu primeiro livro *Poemas dos becos de Goiás*: ‘Eu nunca havia pensado na José Olympio, porque era uma editora muito grande e, certamente não iria querer editar o livro de uma poeta de muito longe, desconhecida e totalmente anônima. Vinha da Editora Nacional, depois de receber um ‘não’ bem redondo. Estava chateada, deprimida, achando que não publicaria meus livros, duvidando do valor deles. Mas ao mesmo tempo havia dentro de mim uma voz de reação que dizia: ‘Vai, outros já passaram por isso’. De repente, paro ante uma grande vitrine, e vejo escrito lá: Livraria José Olympio Editora. No corredor havia uma escada antiga, de cerâmica vermelha, que me convidava a entrar. Lá chegando, encontrei-me com o irmão de José Olympio, e foi a mesma conversa: ‘Daqui a um mês a senhora volta e etc.’. Quando voltei, sem nenhuma esperança, observei-o abaixar-se para tirar qualquer coisa da gaveta, e pensei que eram os originais para a devolução. Era a orelha do livro já pronta para a publicação (FELÍCIO, 1977, p. 11).

A editora José Olympio publicou *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* em junho de 1965, apesar do livro ter estado no prelo desde agosto de 1964. A demora de quase um ano para a edição foi justificada pela dificuldade da autora se deslocar para São Paulo, sua demora na devolução das provas, a indefinição da capa e a decisão sobre modificações no texto e na disposição dos poemas. O livro saiu com uma feição simples, formato 14x24 e sem ilustrações, impresso nas oficinas de Artes Gráficas Bisordi S. A., em São Paulo, a pedido da Livraria José Olympio Editora cuja sede era em Botafogo, no Rio de Janeiro. A correspondência da escritora revela que foram publicados mil exemplares na primeira edição, que a foto na capa pretendida pela autora não sairia visível e que o livro foi parcialmente pago pelo filho da autora: “Bretas mandou o dinheiro, estou incumbida de efetuar o pagamento assim que receber os livros. (...) Terlita”. Conforme demonstra a pesquisa *José Olympio: o descobridor de escritores* (2001) desenvolvida por Antônio Carlos Villaça, a partir de 1964 a editora começou a passar por problemas financeiros obrigando o proprietário a fazer empréstimos e encontrar soluções editoriais para minorar os impactos. Talvez esse seja um dos motivos que expliquem o pagamento empreendido pelo filho da autora. Outra hipótese é que o livro tenha sido impresso sob encargo exclusivo da editora e grande parte dos exemplares

adquirida pelo filho da autora para que ela os comercializasse em sua residência. Fator que acreditamos teria contribuído para que a primeira edição da obra tenha provocado pouca ressonância no campo literário brasileiro (Cf. BRITTO; SEDA, 2009).

O que se sabe, é que ficção e ensaio eram especialidades da Casa e que só depois de 1954 é que a José Olympio se voltou mais para a poesia, editando Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, João Cabral, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo, Ribeiro Couto, Thiago de Melo, Alphonsus de Guimarães Filho e Henriqueta Lisboa (Cf. VILLAÇA, 2001). No ano do lançamento de *Poemas dos becos*, a editora publicava a coleção “Rio 4 séculos” e, dos seis volumes, o quinto consistia no livro *Rio de Janeiro em Prosa & Verso* de autoria de Manuel Bandeira e Carlos Drummond, conforme propaganda estampada na contracapa do livro de Cora, o que demonstra que a poesia também era valorizada pela editora, embora constituísse na minoria das obras publicadas.

Na verdade, embora o número de autoras fosse mínimo se comparado aos homens, não podemos negar que quando Cora publicou seu livro algumas mulheres já haviam conquistado um lugar no catálogo da editora, a exemplo de: Rachel de Queiroz (*Caminho de pedras*, 1937; *As três Marias*, 1939; *A donzela e a moura torta*, 1948; *Lampião*, 1953; *100 crônicas escolhidas*, 1956; *A beata Maria do Egito*, 1958; *O menino mágico*, 1969), Lúcia Miguel Pereira (*Amanhecer*, 1938; *História da literatura brasileira*, 1950; *Cabra cega*, 1954), Dinah Silveira de Queiroz (*Floradas na serra*, 1939; *A sereia verde*, 1941; *Margarida La Rocque*, 1949; *A muralha*, 1954; *Os invasores*, 1965), Adalgisa Nery (*A mulher ausente*, 1940; *Ar do deserto*, 1943; *Mundos oscilantes: obra poética reunida*, 1962), Rosalina Coelho Lisboa (*A seara de Caim: romance da revolução no Brasil*, 1952), Henriqueta Lisboa (*Lírica: obra poética reunida*, 1958), Lygia Fagundes Telles (*Histórias do desencontro*, 1958); e Elisa Lispector (*O muro de pedras*, 1963). Desse modo, podemos visualizar que algumas escritoras já haviam aberto um caminho para a edição de livros de autoria feminina na José Olympio, inclusive de poemas, a exemplo das poesias completas de Henriqueta Lisboa e Adalgisa Nery, o que, teoricamente, teria facilitado a aceitação do livro de Cora Coralina. No mesmo aspecto, não podemos desprezar que o fato da autora ter trabalhado como vendedora de livros da editora na década de 1930, mantendo vínculos de amizade com a família do editor, constituiu em importante cartão de visitas. Todavia, independente dessas condições favoráveis, é certo que o critério estético pesou na avaliação da editora. A análise da obra ficou sob a responsabilidade do crítico J. B. Martins Ramos, designado por Antônio Olavo (diretor da José Olympio em São Paulo), que aprovou o livro: “botei em uma ordenação em que os textos formavam um sentido, comportavam um título e podiam ser publicados. Fiz uma apresentação

daquele voluminho que devia dar 96, 98 páginas, que até hoje está saindo como orelha, desde a primeira edição” (In: ULHOA, 1981, p. 1).

A autora, optando por comercializar a obra diretamente, contribuiu para que seu livro não imprimisse uma grande recepção no campo literário nacional, a exceção de duas ou três notas de jornal notificando o lançamento e escritas sob o estímulo da editora. Cora participou apenas de dois lançamentos, um na cidade de Goiás, e outro promovido pelo Grupo de Escritores Jovens, em Goiânia. Enquanto os jovens escritores goianos o receberam com entusiasmo, os críticos e escritores já estabelecidos no campo literário em Goiás não efetuaram comentários a respeito do livro. Conforme destacou em entrevistas e em sua produção artística, seu livro caiu no esquecimento e permaneceu treze anos sem ser reeditado: “Depois, treze anos de esquecimento./ Solidão, esperando se fazer a geração adolescente/ que só o conheceu na sua segunda edição,/ que ao final sensibilizou a geração adulta, que o recebeu na primeira/ em escassos cumprimentos” (CORALINA, 2007, p. 52). Desse modo, se a escolha da editora gera importantes efeitos na distribuição do capital do campo literário, observamos que ela por si só não garante a repercussão ou o sucesso de crítica ou público. O caso de Cora é exemplar nesse aspecto. Caiu no esquecimento por mais de uma década mesmo lançada por uma das editoras consideradas pela história do mercado editorial brasileiro como uma das mais influentes da época. Treze anos depois, reeditada por uma editora menor, a Editora da Universidade Federal de Goiás, obteve grande repercussão no campo literário brasileiro. Observamos nesses termos que é necessária a mobilização da energia social que fundamenta a crença em obras e autores a partir das relações entre o campo literário em seu conjunto, ou seja, entre todos aqueles que, conforme explicitou Pierre Bourdieu (1983), são responsáveis pela criação dos criadores. Dessa forma, um livro com o mesmo conteúdo relançado uma década depois produziu efeitos distintos em virtude da crença produzida no campo literário de seu contexto, o que possibilitou o sucesso das estratégias acionadas e o reconhecimento pautado em novas trajetórias imbricadas na sua recepção.

Em 1969, Cora publicou o poema “Todas as vidas” no *Correio Brasiliense*, o que possibilitou que alguns intelectuais, a exemplo do crítico Oswaldino Marques, se interessassem pelo seu trabalho. O crítico obteve a primeira edição de *Poemas dos becos* e escreveu o ensaio “Cora Coralina: professora de existência”, publicado inicialmente em 26 de junho de 1970 no *Correio Brasiliense* e reproduzido em vários jornais. Oswaldino era um crítico de renome nacional e, após analisar a obra da poetisa goiana, concluiu seu texto conclamando os goianos residentes em Brasília para homenageá-la na capital federal. As palavras do crítico, até pela posição que ocupava no campo literário brasileiro, conquistaram ressonância na imprensa e no

meio acadêmico. Motivaram, dentre outras coisas, o Departamento de Práticas Educacionais e a Diretoria da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás solicitar ao reitor da instituição a reedição de *Poemas dos becos de Goiás* integrando a Coleção “Documentos Goianos”, edição acrescida de uma segunda parte com mais onze poemas:

Na minha terra, quando eu lancei meu livro, a cidade de Goiânia preferia bem que eu não o tivesse lançado. Não preciso dizer por que, você mesmo pode dizer o que quiser. A melhor referência que eles fizeram foi esta: ‘Parabéns a velhinha de Goiás’. De modo que, durante muito tempo, visaram muito mais a idade de quem escreveu o livro do que o conteúdo. Já esse Oswaldino Marques, com este artigo, ele modificou o conceito de quem era Cora Coralina, porque há 20 anos eu era a mesma Cora Coralina (*In: SALLES, 2004, p. 12*).

A segunda edição da obra, utilizando o texto de Oswaldino Marques como prefácio, foi lançada em 16 de maio de 1978. Um ano depois, o poeta Carlos Drummond de Andrade recebeu de presente um exemplar e, impressionado com a poesia da autora, enviou uma carta à Editora Universitária cujo conteúdo deflagrou uma explosão discursiva em torno da escritora. Até a carta de Drummond, poucas eram as referências à poetisa na mídia regional e nacional. Com exceção das análises de Oswaldino Marques e Wendel Santos e de matérias publicadas pelos escritores goianos Aidenor Aires, Álvaro Catelan, Anatole Ramos, Bernardo Élis, Brasigóis Felício e Miguel Jorge, que se detinham nos méritos de sua obra, a maioria das reportagens focalizavam a personalidade da escritora.

Rio de Janeiro, 14 de julho de 1979. Cora Coralina. Não tenho o seu endereço, lanço essas palavras ao vento na esperança de que ele as deposite em suas mãos. Admiro e amo você como alguém que vive em estado de graça com a poesia. Seu livro é um encanto, seu verso é água corrente, seu lirismo tem a força e a delicadeza das coisas naturais. Ah, você me dá saudades de Minas, tão irmã do seu Goiás. Dá alegria na gente saber que existe bem no coração do Brasil, um ser chamado Cora Coralina. Todo o carinho, toda a admiração do seu Carlos Drummond de Andrade.

Veio o nosso Carlos Drummond de Andrade – como ele diz aqui: ‘não tenho o seu endereço’ – significa que eu nada pedi a ele. Significa que eu não mandei o livro a ele. Portanto, se eu tivesse pedido a ele uma referência, ou mandado o livro, ele teria o meu endereço – e isso para mim valeu muito. Eu sei, hoje, quantas referências aparecem no jornal a pedido de amigos, ou com o nome do próprio autor, do próprio escritor. E eu fui formada num tempo em que a princípio, a norma de educação era essa: ‘moça não deve ser oferecida, deve ser solicitada’. Eu, toda a vida, esperei ser solicitada e afinal que fui. Um pouco tarde, mas fui (*In: SALLES, 2004, p. 12-13*).

Embora a escritora afirme que não solicitou as críticas ou procurou o contato com Oswaldino Marques e Carlos Drummond de Andrade, o local que conseguiu ocupar no campo

literário brasileiro possibilitou seu entrelaçamento com a trajetória de outras pessoas diretamente ou indiretamente a eles relacionadas. Nesse sentido, a construção de uma rede de contatos com jornalistas e escritores jovens, possibilitou que seu poema fosse publicado no *Correio Brasiliense* e que se tornasse visível aos leitores do suplemento cultural daquele jornal. Do mesmo modo, esse fato deflagrou o interesse de leitores como Oswaldino Marques cuja recepção, aliada a outros fatores, provocou que seu livro fosse reeditado e, graças à intermediação de outros leitores, chegasse a Drummond. Os poemas de Cora subsidiaram que seu nome fosse reconhecido por esses poetas como o de uma escritora cujo projeto criador mereceria ser difundido e respeitado e, ela própria, soube utilizar dessa crença em benefício de sua valorização no campo de produção simbólico. A esse respeito, é notória a importância desses críticos como avalistas da obra coralina; ambos emprestaram seu nome para qualificá-la, reforçando a lógica que move o espaço literário já que os escritores integram a lógica da “circulação dos autos de crédito que se trocam entre todos os agentes envolvidos no campo artístico” (BOURDIEU, 1996, p. 260). Não sem razões, Drummond escreveu a crônica “Cora Coralina, de Goiás”, publicando-a no *Jornal do Brasil* em 27 de dezembro de 1980. Nesse texto, o poeta explicita sua afinidade com a poesia de Cora Coralina, destaca a sua “percepção solidária das dores humanas” que seu verso exprime de modo “antes artesanal do que acadêmico”. Com o intuito de apresentar para o cenário nacional uma escritora “pouco conhecida dos meios literários fora de sua terra”, destacou sua aproximação com a poética de Manuel Bandeira afirmando que já era tempo de conhecermos os escritores “sem estabelecer critérios discriminativos ou simplesmente classificatórios”. Drummond se tornou um divulgador da poesia de Cora, como atestam algumas das correspondências que integram seu acervo pessoal sob a responsabilidade da Fundação Casa de Rui Barbosa, e alguns documentos do acervo de Cora Coralina. Poderíamos afirmar que ele se tornou um divisor de águas na trajetória literária da escritora, cuja recepção crítica, matérias de jornal, número de edições e homenagens no campo literário e acadêmico nacional, aumentaram consideravelmente. Drummond dispensou uma parcela do seu capital simbólico para consolidar a crença em Cora Coralina, exemplo de sua importância na trajetória da autora goiana pode ser visualizado na carta que o responsável pela Editora da Universidade Federal de Goiás enviou a poetisa em 27 de fevereiro de 1981 iniciada com uma afirmação: “Embora a sua poesia dispense qualquer promoção, é evidente que a crônica de Carlos Drummond de Andrade veio tornar mais fácil o nosso trabalho de difusão e venda do seu livro fora de Goiás”. Informando ainda o impacto positivo que a reprodução da primeira carta do escritor causou na contracapa do livro e que a universidade havia rompido o contrato de exclusividade

que possuía com uma distribuidora, já que esta não atendia a demanda por *Poemas dos becos*: “Já nos dirigimos a três das melhores distribuidoras de livros do País visando, especialmente, à colocação do seu livro nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Junto segue cópia de carta endereçada a essas distribuidoras para seu conhecimento”⁶.

Por sua vez, conforme destaca Flávio Moura (2009), críticos renomados ou escritores reconhecidos como Drummond ao emprestarem seus nomes para qualificar obras de escritores estreantes também colhem de volta “o reconhecimento por sua generosidade, altruísmo, e vêem reforçada sua condição de mestres” (p. 366). Na verdade, aqui é oportuno recuperarmos as lições de Pierre Bourdieu a respeito do desinteresse interessado próprio dos diversos campos de produção cultural. Segundo informa, quando as representações sociais daquilo que um agente é oficialmente em um espaço social tornam-se *habitus*, elas transformam-se em fundamento real de suas práticas. Nesse caso, existiriam universos em que o desinteresse seria uma norma oficial. Todavia, sublinha Bourdieu (1996a), tais universos não são regidos inteiramente pelo desinteresse, havendo interesses sutis, camuflados. Em outras palavras, espaços onde o desinteresse é recompensado. Exemplo típico dessa questão é o campo literário: um dos “microcosmos que se constituem sobre uma inversão da lei fundamental do mundo econômico e nos quais a lei do interesse econômico é suspensa”, o que não quer dizer que esses espaços não apresentem outras formas de interesse, como a honra e o altruísmo: “a sociologia da arte ou da literatura desvela (ou desmascara) e analisa os interesses específicos constituídos pelo funcionamento do campo e pelos quais se está pronto a morrer” (BOURDIEU, 1996a, p. 153). Muitas vezes, o agente age inconscientemente, já que é produtor e reproduzidor de sentido objetivo:

Cada agente, quer ele saiba ou não, quer ele queira ou não, é produtor e reproduzidor de sentido objetivo: porque suas ações e suas obras são o produto de um *modus operandi* do qual ele não é o produtor e do qual não tem o domínio consciente, encerram uma ‘intenção objetiva’, como diz a escolástica, que ultrapassa sempre suas intenções conscientes. (...) O *habitus* é a mediação universalizante que faz com que as práticas sem razão explícita e sem intenção significativa de um agente singular sejam, no entanto, ‘sensatas’, ‘razoáveis’ e objetivamente orquestradas. A parte das práticas que permanece obscura aos olhos de seus próprios produtores é o aspecto pelo qual elas são objetivamente ajustadas às outras práticas e às estruturas; o próprio produto desse ajustamento está no princípio da produção dessas estruturas (BOURDIEU, 1983b, p. 72-73).

⁶ Para uma melhor visualização de como os textos de Carlos Drummond de Andrade se converteram em capital simbólico para Cora Coralina e o modo como interferiram na recepção da obra da escritora no campo literário brasileiro conferir a dissertação “*Sou Paranaíba pra cá*”: *literatura e sociedade em Cora Coralina* (BRITTO, 2006) e a fotobiografia *Cora Coralina: Raízes de Aninha* (BRITTO; SEDA, 2009).

Isso é recorrente na trajetória de Carlos Drummond que se tornou responsável por “revelar” novos escritores e escritoras, promovendo em seu desinteresse interessado mudanças nas lutas do espaço literário em que se inseriu e recolhendo os lucros originários de sua abnegação e altruísmo em prol da literatura brasileira. Seguindo o entendimento de Bourdieu, a ação de Drummond impele à dádiva, uma contra prestação que contribui para que seu gesto seja visto pelos demais agentes como generoso e recompensado, beneficiando -se da fiança simbólica depositada em torno de autoras como Cora Coralina e Adélia Prado.

A diferença crucial nesses encontros foi que Drummond conheceu o livro de Cora quatorze anos depois que ele havia sido publicado e, no caso de Adélia, ele teve acesso a *Bagagem* antes mesmo de sua publicação, fazendo com que o campo literário despertasse interesse pela poetisa de Divinópolis e favorecendo seu encontro com uma editora também por meio de uma crônica publicada no *Jornal do Brasil*. Comparação que nos faz pensar que a trajetória coraliniana poderia ter sido diferente caso o poeta mineiro tivesse conhecido sua obra no ano da primeira edição, em 1965, e não no momento quando a escritora estava com noventa anos. A recomendação despertaria o interesse pela autora e, conseqüentemente, facultaria melhores condições de edição, divulgação e reconhecimento, resultando em mais livros, visto que sempre afirmou não ter produzido mais devido a dificuldade de publicação. O instigante é que no ano em que a José Olympio lançou *Poemas dos becos*, Drummond publicava pela mesma editora o livro *Rio de Janeiro em prosa & verso*, escrito em parceria com Manuel Bandeira. Além disso, ambos possuíam em comum a amizade com a família de José Olympio, todavia, a obra de Cora naquele momento lhe passou despercebida.

Podemos afirmar com segurança que Cora Coralina soube mobilizar as chances literárias que lhe foram entreabertas conquistando um “teto todo seu”, aqui entendido não somente como um espaço privativo para o exercício de seu projeto criador, mas um espaço que a cada dia se dilata no campo literário brasileiro. É certo que para que essa construção se solidificasse, beneficiou das clareiras abertas por um reduzido grupo de mulheres que, desde o entresséculos, ousou se inserir no campo de produção simbólico. Ela própria engrossou essas fileiras no intuito de lutar por possuir vez e voz em um espaço tradicionalmente marcado pelo masculino. Prova disso é que a publicação de *Poemas dos becos de Goiás* se tornou um estímulo para que outras obras, próprias e alheias, fossem esboçadas e lançadas muito além dos limites impostos pelas margens. Resta-nos observar de que forma essas travessias marcaram sua literatura.

2.3. Por uma estética dos becos ou “um modo diferente de contar velhas histórias”

“Goiás, compartimento fechado por todos os lados.
Em volta, o sertão. Dentro da cidade, ruas delimitando classes,
orgulho de família, preconceitos sociais, rotina...”
Cora Coralina (2000, p. 102).

No protagonismo das margens empreendido pelo projeto criador de Cora Coralina a vida da cidade é contada a partir das relações travadas no espaço da Casa Velha da Ponte e dos becos; basta consultarmos a ressalva que inseriu na abertura de *Poemas dos becos de Goiás* ao informar não ser um livro de versos ou poesia, mas “um modo diferente de contar velhas histórias”. Essa opção estética pode ser visualizada na intromissão dos gêneros estampada nas peças, muitas das vezes epilíricas ou epilíricodramáticas, fator que contribuiu para que alguns críticos a considerassem mais prosadora do que poeta. Do mesmo modo, estampar a linguagem coloquial e visitar temas até então destinados ao esquecimento poético consistira em um projeto diferente, definido conscientemente pela autora. Daí porque escolheu rever e assinar os autos do passado a partir de um ponto de vista feminino, se assumindo como uma mulher que escrevia, para iluminar alguns dos preconceitos de seu tempo e, assim, reorganizar a história oficial. Em Cora observamos o castigo dos cacos amarrados ao pescoço das crianças e a palmatória como forma de disciplina; visualizamos que as prostitutas eram punidas tendo suas cabeças raspadas e sendo obrigadas a capinar as praças; o papel da Igreja e das famílias na tentativa de disciplinar os corpos; o patrimônio imaterial transmitido. Muitos de seus textos trazem temas não contemplados pela historiografia goiana, a exemplo do cotidiano das mulheres, velhos e crianças, os costumes do interior brasileiro, as relações entre mulheres livres e cativas, jovens e velhas, famílias abastadas e famílias anônimas, dentre outras questões ausentes nos livros de sua época.

Quando Cora Coralina escreveu seu primeiro livro, ainda perdurava a distinção entre história e história. Conforme destacou Solange Yokozawa (2009), essa distinção hoje nos parece imprópria, visto já ter caído no vulgo que a história não passa de uma interpretação do passado e, por isso mesmo, é relativa, ficcional, e “a história, assumidamente ficcional, muitas vezes, desvela o passado de uma maneira bem mais ‘verdadeira’ que as histórias que se querem factuais” (p. 200). Cora adotou o termo história para se referir aos autos do passado por ela recuperados literariamente, opção importante para a compreensão de sua obra na medida em que comparece no título de dois de seus livros (*Poemas dos becos de Goiás e histórias mais e Histórias da casa velha da ponte*) e se torna elemento estruturante de toda a sua literatura:

Aqui o modo diferente parece dizer respeito à forma literária, personalíssima, coraliniana, com que as histórias de tempos idos são recontadas. No conto que dá nome ao livro, *O tesouro da casa velha*, a ‘velha rapsoda’, a exemplo de Guimarães Rosa, põe a ‘fábula em ata’, ao resgatar, através da escrita literária, uma crônica do passado que ouvira de sua bisavó, uma de suas principais fontes mnemônicas. Ao evidenciar que a sua fonte é a oralidade, fonte tão confiável (ou suspeita) quanto outra, a escrita, privilegiada por longo tempo pela História, Cora problematiza a relação entre história e estória, fazendo a sua opção pela segunda. Negando-se a ser uma historiadora e assumindo-se como uma legítima contadora de histórias, a escritora termina por subverter a memória coletiva oficializada, por promover um rearranjo da história tradicional. Parafraseando Guimarães Rosa, pode-se dizer que, em Cora, a estória não quer ser história. A estória, nela, é contra a história. Contra uma história e uma memória coletiva uniformizadoras e agressoras. (...) Coralina parece ter sido a escura mais eficiente das memórias subterrâneas dos becos de Goiás (YOKOZAWA, 2009, p. 200-201).

Essas informações nos permitem observar como a trajetória social de Cora Coralina deixou marcas que definiram os contornos de sua poesia. A própria autora constituía um dos “silêncios da história”, conforme definiu Michelle Perrot (2005) ao identificar a ausência das mulheres no discurso histórico como se estivessem fora do tempo ou, ao menos, fora do acontecimento. Cora não somente denunciou as ausências ou lutou para que preenchessem esses e outros silêncios, se tornou uma das primeiras mulheres em Goiás que ousaram ser protagonistas de um novo registro, subvertendo os silêncios impostos pela ordem simbólica, não somente os da fala, mas os da expressão, gestual e, principalmente, escriturária. *Poemas dos becos* se tornou uma fonte de mulher, sobre mulheres, nos permitindo compreender como Cora Coralina pensou a sociedade de seu tempo, perseguindo temáticas e estratégias utilizadas para enfrentar os silêncios.

Nesse aspecto, concordamos com Kátia Bezerra (2009) quando concluiu que os poemas de Cora questionam paradigmas socioculturais que têm procurado justificar certas configurações constituídas em torno de relações de poder. Situando-a no contexto da literatura escrita por mulheres, verifica o desejo de colocar em circulação experiências diluídas ou tidas como insignificantes no processo de elaboração da memória coletiva, construindo, assim, novos quadros de memória. Demonstra uma genealogia de mulheres inseridas em um tempo que as produziu e que ajudaram, de certa maneira, a perpetuar. Apresenta uma política de memória em que Cora desmantelaria o mito da casa como espaço da harmonia, sacralidade e paz, focalizando variadas violências de acordo com a posição da mulher no tecido familiar, por isso não há como negar a centralidade da mulher na reprodução das relações de poder: a violência não restringe as figuras masculinas, também está presente nas relações entre senhora e escrava, mãe e filhos, filha mais velha e irmãos menores. A poética de Cora Coralina se

torna um modo diferente por rememorar situações muitas vezes tensas, especialmente a “tensão entre a situação da mulher com o poder e sua resistência ao poder, na sua tentativa de atribuir novos significados ao passado como uma estratégia necessária ao seu processo de reinvenção” (BEZERRA, 2009, p. 89).

Situações que podem ser evidenciadas na seqüência dos poemas de *Poemas dos becos*. A primeira peça, “Todas as vidas”, se torna uma espécie de inventário a inaugurar o eixo de seu projeto. Nela a escritora deixa entreaberto sua opção pela vida das mulheres obscuras, habitantes dos becos físicos e simbólicos, conclamando em cada estrofe muitas das personagens que comparecem em toda a obra: a cabocla velha, a lava deira do Rio Vermelho, a cozinheira, a mulher do povo, a roceira, a mulher da vida. No segundo poema, “Minha cidade”, a poetisa contextualiza o espaço em que situará a maioria dessas mulheres anônimas, apresentando a menina Aninha e se aproximando da mulher velha e esquecida nos becos tristes. Aqui lembramos os ensinamentos de Willi Bolle (2000) quando identificou na obra de Walter Benjamin afinidades entre as estruturas da cidade e os indivíduos que nela vivem, cunhando a categoria memória topográfica cujo objetivo não seria reconstruir os espaços pelos espaços, mas os conceberia como pontos de referência para captar experiências sociais. Goiás se tornou no espaço privilegiado para o desenvolvimento dessa memória, acionada pelo reencontro com a arquitetura da casa natal que, por sua vez, margeava o Rio Vermelho e o Beco da Vila Rica.

De acordo com Solange Yokozawa (2009), se o espaço é responsável por comprimir o tempo, os becos compõem o reduto da memória grupal eleito pela escritora. Estreitos e sujos, esquecidos e abandonados, às vezes sem saída, os becos eram o depósito daquilo que a considerada “boa sociedade” desejava se livrar. Reabilitando a margem, mesmo quando não tematiza tais espaços, Cora Coralina instituiu metaforicamente uma poética dos becos, a exemplo do poema “O palácio dos Arcos”, em que opta por narrar a trajetória de um índio carajá, ao invés de descrever a vida dos governadores de província que lá passaram, ou quando trouxe para a sua poética personagens como Lampião, Tiradentes e os judeus errantes. Optou por poetizar a costura dos lugares empreendida pelos boiadeiros a guiar os animais pelo interior em “Evém boiada!”, “Trem de gado” e “Pouso de boiadas”; além de realizar uma celebração vegetal em “Oração do milho” e “Poema do milho”, de mostrando que apesar de sua “origem obscura e ascendência pobre” e embora não pertença a “hierarquia tradicional do trigo”, exerce um importante papel na história da humanidade. Apesar de em apenas três poemas tematizar explicitamente os becos “Becos de Goiás”, “Do Beco da Vila Rica” e “O

Beco da Escola”, poderíamos dizer que toda a sua obra se transformou em uma estética dos becos.

Nesse sentido, nos aproximamos das interpretações de Maria Elaine Kohlsdorf (1996), quando afirma que existiriam variadas manifestações concretas e tipos de espaço arquitetônico e urbanístico (entidades arquitetônicas) que possuiriam em comum uma natureza ao mesmo tempo física e social. O espaço, nesse sentido, não seria rígido e neutro, mas capaz de oferecer restrições e possibilitar a realização de práticas sociais; é por isso que o papel da forma física não é supérfluo, porque por meio dela se concretiza o desempenho do espaço com relação às expectativas colocadas pelos que o frequentam:

Portanto, a configuração dos espaços possui desempenhos diferenciados relativos a expectativas sociais de diferentes naturezas: possibilitar ou não a acessibilidade entre locais de habitação e trabalho; provocar emoções de beleza ou de insatisfação estética; garantir ou não sombreamento e m regiões de insolação excessiva; conduzir ou desorientar o deslocamento das pessoas; permitir ou restringir aglomerações etc. Embora a definição de tais aspirações nem sempre se dê de maneira explícita, ela está presente ao se formularem metas de planejamento urbano e faz com que na verdade, a forma dos lugares seja um fator de realização de todas as práticas sociais, materializando o potencial configurativo das intenções humanas, único porque é capaz de conceder historicidade às formas físicas (p. 22 -23).

Nesse aspecto, é fundamental analisarmos as características de produção e de utilização dos espaços. Podemos detectar possibilidades topoceptivas, ou seja, o comportamento da forma do espaço em resposta às aspirações e identificação dos indivíduos com o ambiente. A cidade se torna uma totalidade composta por uma combinação de partes e, antes de ser uma soma, é uma síntese delas: “Os vínculos entre as diferentes partes entre si, bem como de cada uma com a totalidade, são também de natureza morfológica e se expressam como complementaridade, dependência, segregação, transição, centralidade etc.” (p. 164). Em Goiás, acreditamos que esses mecanismos simbólicos (as relações entre as partes e o todo, a natureza morfológica expressando segregação, transição e dependência, a influência do espaço na vida mental dos indivíduos) podem ser observados no que Kohlsdorf (1996) denominou de conexões: “as ‘portas’ de entrada e saída dos lugares ou de acesso entre suas partes (conexões internas)” (p. 165). Na cidade de Goiás essas conexões internas são efetuadas pelos becos e é a partir dos usos e representações deste elemento que Cora elaborou um “retrato” das relações sociais de seu tempo e espaço. Em vários poemas e contos a vida da cidade é traduzida a partir da vida nos becos, dos personagens que nele residem e circulam, das relações e reações que provocam como palco e bastidor. O beco se contrapunha ao largo. Enquanto os largos eram ligados pelas ruas principais, onde viviam as famílias da sociedade

reconhecida, os becos eram construções para facilitar o acesso às ruas, geralmente surgindo na confluência dos quintais e funcionando como repositório de tudo o que a “boa sociedade” desejava evitar e, por isso, se tornou o lugar a partir do qual Cora Coralina desvendou a sociedade de seu tempo.

Segundo Gustavo Coelho (1999), na estruturação da cidade de Goiás existem vários elementos que contribuíram para que o espaço se originasse da forma como se encontra atualmente. Tais elementos seriam característicos do modo habitual de organização das cidades no território da metrópole, com influências de origem européia cristã e árabe, prática incorporada na maioria das cidades coloniais brasileiras. As ruas teriam sido definidas a partir da construção dos edifícios de parede-meia que acompanhavam as ondulações do terreno e formavam uma organização própria, com marcantes influências portuguesas. Como conseqüências dessa organização encontram-se ruas irregulares interligadas entre si por becos muitas vezes sem saída, geralmente atendendo a parte posterior ou de serviço das residências. Para o autor, o traçado de Goiás apesar de irregular mantém certa coerência e, definindo as prováveis influências arquitetônicas, revela que os becos estão mais próximos da arquitetura árabe denominada adarve do que de qualquer elemento ocidental. Citando Goitia, descreve que o adarve seria a negação da rua como valor estrutural, visto que não tem saída, nem continuação, servindo apenas ao interesse privado, compreendido como o conjunto das casas em cujo interior se penetra através de sua passagem.

Os becos serviam para encurtar distâncias, espécie de atalhos para as ruas e largos da cidade e originalmente sua função era atender um número restrito de residências como acesso de serviço. Funcionavam urbanisticamente como solução para a existência das extensas quadras e entrada de serviçais e animais. Os becos ligavam ruas e eram ladeados pelos muros dos quintais e, em algumas situações, possuíam a função de escoamento das águas de rios e córregos. Na maioria das vezes, recebiam o nome dos moradores mais expressivos ou de sua característica mais marcante. As denominações se referiam a questões geográficas, a exemplo dos becos da Taquara, do Mingú, do Ouro Fino, da Água Férrea e da Cachoeira Grande; de moradores ou instituições às quais dava acesso, como os do Antônio Gomes, do Sócrates, do Teatro, do Quartel, da Matriz, da Escola e do Seminário; e de seu formato, como o Beco do Cotovelo, ou de lendas e costumes, como os becos do Calabrote e da Vila Rica. Portadores de memórias, os becos foram inventariados e imortalizados por Cora Coralina:

Becos da minha terra,
discriminados e humildes,
lembrando passadas eras...

Beco do Cisco.
Beco do Cotovelo.
Beco do Antônio Gomes.
Beco das Taquaras.
Beco do Seminário.
Bequinho da Escola.
Beco do Ouro Fino.
Beco da Cachoeira Grande.
Beco do Calabrote.
Beco do Mingú.
Beco da Vila Rica... (CORALINA, 2001, p. 93).

O arquivo dos becos empreendido por Cora no poema “Becos de Goiás”, parte dos espaços mais distantes da Casa Velha da Ponte até chegar no beco que faz divisa com sua residência. Os cinco primeiros, localizados à margem esquerda do Rio Vermelho, os demais, do lado em que foi edificada sua casa natal. Nessa listagem, o beco se torna eco, ressoando sua mensagem por todos os poemas do livro: “amo e canto com ternura todo o errado da minha terra”. Pensamento que de certo modo dialoga com as afirmações de Melissa Gomes (2006) quando considerou o beco como uma espécie de liturgia na obra de Cora. Ele representaria outra esfera de poder onde os anônimos ganhariam um papel de destaque e o livre exercício de poderes. Porém, percebemos que as relações na cidade, mediadas pelos becos, eram conflituosas e os obscuros ganhariam destaque somente na poética coralina. Acreditamos que o beco, lugar dos destituídos de fala, pode ser reconhecido mais como forma de resistência do que como de livre exercício de poder, visto que mesmo nesses locais os indivíduos ainda deveriam, de certo modo, obedecer às normas ditadas pela sociedade reconhecida. O que podemos afirmar é que na estética da cidade e na estética de Cora Coralina, esses locais intermediários, relacionais, contribuíram para o estabelecimento de representações, condutas e códigos morais permeando as interações no interior do Centro-Oeste do Brasil durante o século XIX e primeira metade do XX. Por isso mesmo, Goiandira Ortiz de Camargo (2009) conclui ser o beco um espaço do intermédio na poesia de Cora Coralina:

O beco enfeixa significados de transgressão e como espaço também da marginalidade, com um imaginário próprio, quebra o antagonismo entre a casa e a rua, constituindo-se uma espécie de respiradouro da cidade, onde flui o interdito, deposita-se o lixo e ainda serve de passagem para as mulheres de bem transitarem, à luz do dia, de uma casa para outra através do fundo de quintal, sem serem vistas. (...) O beco, então, tem função na vida social da cidade, com uma lógica tácita para a sua ocupação: à noite é lugar de prostitutas em suas atividades, do mal feito, do errado da terra, como escreve a poetisa; durante o dia, é passagem entre os fundos das casas, com trânsito na surdina das mulheres de família. Com essa divisão, o beco mantém a ordem social, com os papéis de cada um que o usa sendo

salvaguardados. Porém, o beco põe à vista dos espaços da casa e da rua uma ambigüidade, pois se situa nem em um, nem outra, está de permeio. O beco, assim, mantém um status velado (p. 96).

As representações mentais que os agentes produzem sobre a cidade enquanto localidade produtora de “províncias de significado” e “regiões morais” são importantes mecanismos para a observação das relações travadas em seus cenários e os territórios de sociabilidade se constituem em lócus de sentidos. De acordo com Park (1979), o conceito de região moral é necessário para visualizar as formas com que os agentes se relacionam entre si no ambiente urbano. Os becos podem ser definidos como uma região moral, ou seja, uma região onde prevalecia um código moral divergente. O local exerceria poder determinante sobre os indivíduos “desviantes”, reforçando a sua identidade marginal, identidade definida pela forma com que as pessoas desempenham seus papéis em ambientes determinados. Na verdade, conforme descreveu Cora Coralina, os becos eram os lugares por excelência do lixo, dos animais soltos, das brigas, da prostituição nas casas pobres ou ao ar livre, dos mendigos e das pessoas com problemas mentais.

Conto a história dos becos,
dos becos de minha terra,
suspeitos... mal afamados
onde família de conceito não passava.
“Lugar de gentinha” – diziam, virando a cara.
De gente do pote d’água.
De gente de pé no chão.
Becos de mulher perdida.
Becos de mulheres da vida.
Renegadas, confinadas
na sombra triste do beco.
Quarto de porta e janela.
Prostituta anemiada,
solitária, hética, engalicada,
tossindo, escarrando sangue
na umidade suja do beco.
(...)
Mulher-dama. Mulheres-da-vida,
perdidas,
começavam em boas casas, depois,
baixavam pra o beco.
Queriam alegria. Faziam bailaricos.
- Baile Sifilítico – era ele assim chamado.
O delegado-chefe de Polícia – brabeza –
dava em cima...
Mandava sem dó, na peia.
No dia seguinte, coitadas,
cabeça raspada a navalha,
obrigadas a capinar o Largo do Chafariz,
na frente da Cadeia (CORALINA, 2001, p. 94 -95).

O beco se tornou lugar de história e de marginalização, especialmente das prostitutas pobres que começavam em boas casas e, depois, baixavam para os becos. Temática recorrente em alguns poemas e em dois contos de *Estórias da casa velha da ponte*, a exemplo de “Miquita” e “Minga, zóio de prata”. Miquita era uma filha de lavadeira que foi abandonada pelo marido e, cansada da vida de bater roupas nas pedras, abriu porta no beco, embora o ofício “não dava a ela nem para o aluguel do quarto sujo”. Cora descreve as dificuldades que essas mulheres enfrentavam nos becos, subjugadas pela polícia e pela “macheza dos homens brutais que as espancavam”. Também destacou as estratégias utilizadas por algumas mulheres para obter autoridade e prestígio nesses espaços, como as personagens descritas no conto “Minga, zóio de prata”, prostitutas no Beco do Calabrote que enfrentavam os homens, caso não seguissem seus preceitos, e, se fosse preciso, diferentemente da situação vivenciada por Miquita, utilizavam de violência física para manter o prestígio e a autoridade naquele espaço.

Inicialmente os becos não abrigavam residências, constituíam apenas como lugar de passagem. Todavia, conforme analisamos anteriormente (Cf. BRITTO, 2008), a estagnação econômica em virtude da decadência da mineração, da crise do sistema oligárquico e, posteriormente, da transferência da capital para Goiânia, contribuiu para que a considerada “boa sociedade” parcelasse seus terrenos. No fim de alguns quintais foram construídas pequenas casas, isoladas, entremeadas por muros e portões, espaços que lentamente se transformaram em locais de pessoas e práticas condenadas pela moralidade dominante: “os becos que anteriormente serviam como meio de passagem e entrada de serviço, com a construção das residências isoladas ou distanciadas tornaram-se locais por excelência de transgressão, conflito e desordem” (p. 141). Não que inexistissem conflitos e transgressões nos outros espaços da cidade, mas nos becos obtinham maior visibilidade e recorrência, constituindo em lugar da permissibilidade; onde algumas práticas, a exemplo dos “bailes sifilíticos”, poderiam ser realizadas na clandestinidade. Situação que remetem às formulações de Norbert Elias e John Scotson (2000) quando avaliaram as relações de poder entre indivíduos que ocupam posições de prestígio, os estabelecidos, e os *outsiders*, aqueles que se encontram fora da sociedade dominante. A diferença e a desigualdade social seriam as bases das relações entre esses grupos: os primeiros, legitimados pelo poder e dis tinção a partir do critério da antiguidade, e os demais, caracterizados pelo estigma da associação com o desvio e a violência. Estabelecidos e *outsiders* permaneceriam afastados e, ao mesmo tempo, unidos pela interdependência. As configurações, oriundas das relações dos indivíduos, resultariam em tensões e interdependências que marcam figurações de adversários ou aliados: “os grupos estabelecidos vêem seu poder superior como um sinal de valor humano mais elevado; os

grupos *outsiders*, quando o diferencial de poder é grande e a submissão inelutável, vivenciam afetivamente sua inferioridade de poder como sinal de inferioridade humana” (p. 28). Ao considerar a comunidade de Goiás nestes moldes, os *outsiders* também seriam os indivíduos que a poetisa denomina “obscuros”, representados pelos habitantes dos becos.

Reconhecer os becos retratados por Cora como regiões morais consiste em concordar que os processos de segregação estabeleceriam distâncias morais que transformam a cidade em um mosaico onde pequenos mundos se tocam, mas não se interpenetram. Para Park (1979), dentro da organização da vida citadina, cada vizinhança, sob influências que tendem a segregar e distribuir populações na cidade, pode assumir o caráter de uma “região moral”: “regiões onde prevaleça um código moral divergente, por uma região em que as pessoas que a habitam são dominadas de uma maneira que as pessoas normalmente não o são, por um gosto, por uma paixão, ou por algum interesse que tem suas raízes” (p. 66). Compreender a sociedade goiana “retratada” na obra de Cora Coralina consiste em reconhecer suas divisões, perspectivas e códigos urbanos: a cidade separada por ruas e largos, expostos, em que foram edificadas as igrejas, os monumentos civis e onde residiam os possuidores de maior capital social e por becos, locais desprezados, repositórios de lixo, com casas pobres, escondidas no fundo dos quintais, para onde eram “empurrados” alguns dos personagens citados na obra da poetisa - pobres, deficientes mentais, negros, desempregados, desenganados, subversivos, obscenos, malandros e prostitutas sem prestígio.

Ao avaliar as cidades interioranas do Brasil como categoria passível de investigação social a partir de sua arquitetura, Roberto da Matta (1997) afirma que o espaço se confunde com a ordem social de forma que “sem entender a sociedade com suas redes de relações sociais e valores, não se pode interpretar como o espaço é concebido. Aliás, nesses sistemas, pode-se dizer que o espaço não existe como uma dimensão social independente e individualizada” (p. 30). O autor pontua que, muitas vezes, as expressões que designam bairros e ruas exprimem regiões sociais convencionais e locais, indicando antiguidade ou sugerindo segmentação social e econômica. Nesse entendimento, ressalta que a diversidade de espaços e temporalidades convivem simultaneamente tornando-se característica da sociedade brasileira. Da Matta descreve espaços considerados problemáticos como as regiões pobres e de meretrício afirmando que, geralmente, são regiões periféricas escondidas por tapumes, jamais concebidas como permanentes ou complementares às áreas nobres, mas como locais de transição. Em Goiás, aos que se desviavam do modelo restritivo de comportamento era aplicada a punição que impunha uma relação servil de docilidade e utilidade, necessária à

manutenção da hierarquia social e de comando. A poetisa, ao retratar o “espetáculo” da vida nos becos apresenta o destino dos personagens definindo o último ato:

(ÚLTIMO ATO)

Um irmão vicentino comparece.

Traz uma entrada grátis do São Pedro de Alcântara.

Uma passagem de terceira no grande coletivo de São Vicente.

Uma estação permanente de repouso – no aprazível São Miguel.

Cai o pano (CORALINA, 2001, p. 95).

Na perspectiva de Cora, somente no ato final as pessoas “de conceito” compareciam oficialmente ao núcleo do “proibido”. Os marginalizados não deveriam se manifestar livremente sob o risco da repressão e a sociedade só permitia suas saídas do beco para o São Pedro de Alcântara, o São Vicente e o São Miguel, respectivamente, o hospital, o asilo e o cemitério da cidade de Goiás. Dessa forma, poucas opções eram destinadas aos pobres: o confinamento nos becos, nos hospitais e asilos ou a morte, formas eficazes de evitar, silenciar e esconder os “indesejáveis”. O que estava à margem não merecia obter visibilidade e o espaço urbano contribuía para reforçar essa lógica, já que os becos se situam na parte posterior ou na lateral das ruas. Neles não foram construídas igrejas, nem monumentos do poder público que, em sua maioria, localizavam-se nos largos e, esporadicamente, nas ruas principais. Desde o século XVIII, os becos eram considerados lugares indecentes e, por isso, não poderiam abrigar edificações religiosas e administrativas, ao ponto de nem mesmo receberem qualquer forma de culto público, como as procissões. Exemplo dessa situação é a carta que o vigário local escreveu em 1783 se queixando dos irmãos crioulos da Irmandade de São Benedito: “facultou o Vigário da Vara licença a aqueles irmãos para a Procissão o passar pelas ruas públicas principais e decentes, e as que eram de costume. (...) Querendo os ditos irmãos, por motivos de particulares vontades, que a Procissão fosse por becos e outras ruas indecentes” (*In*: MAIA, LOBO e CURADO, 2008, p. 102). Certamente os irmãos crioulos desejavam que seu orago passasse na porta de suas residências e abençoasse os becos e ruas, o que gerou críticas e proibições por parte dos membros da Igreja.

A Igreja também corroborou com a idéia de que não era de bom tom que as mulheres andassem desacompanhadas dos pais ou do marido e, nesse sentido, os becos se tornaram um dos meios utilizados para circularem sem serem vistas. Situação descrita no poema “Do Beco da Vila Rica”, portador de dois eixos sociologicamente significativos. O primeiro é a idéia do beco como representativo do conservadorismo e como baliza da cidade, referência e limite. O segundo eixo caracteriza a função dos becos como meio de as mulheres circularem e lugar dos segregados, revelando que a vida do elemento feminino deveria ser “resguardada a sete

chaves”. As reflexões da poetisa ultrapassam a definição dos becos como baliza/referência da história, retratando-os também como baliza/limite. Inicialmente um limite físico representado pelos muros, portões e pelo lixo que incomodava. Depois um limite social, demonstrado pelas proprietárias dos muros – velhas donas herdeiras da tradição que se protegiam da vida/morte nos becos através do exercício de repor as telhas destruídas e manter seus portões fechados. Cora Coralina descreve como becos e portões serviam para as mulheres se resguardarem, movimentando-se através dos fundos dos quintais pela entrada de serviço, não integrando a paisagem das ruas e dos largos. Poetizou alguns costumes goianos, a exemplo dos rituais de mandar portador de confiança para solicitar a liberação para visitas, passeios e participação em cerimônias religiosas:

Andar pelas ruas. Atravessar pontes e largos,
as moças daquele tempo eram muito acanhadas.
Tinham vergonha de ser vistas de ‘todo o mundo’...
Era comum portador com este recado:
- ‘Vai lá na prima Iaiá, fala pra ela
mandar abrir o portão, depois do almoço,
que vou fazer visita pra ela...’

Costume estabelecido:
Levar buquê de flores.
Dar lembrança, dar recado.
Visitas com aviso prévio.
Mulheres entrarem pelo portão.
Darem voltas, passarem por detrás.
Evitarem as ruas do centro,
serem vistas de todo o mundo (CORALINA, 2001, p. 105).

Além da faculdade de circularem mediante autorização utilizando becos e portões, a poetisa descreveu a importância do xale e das roupas compridas, como meio de esconder o corpo feminino: “ajudava o velho estatuto/ das mulheres se resguardarem,/ embuçadas, disfarçadas./ Olharem na tabuleta./ Entrarem pelo portão./ Passarem por detrás. / Justificando o velho brocardo português:/ ‘Mulheres, querem -nas resguardadas a sete chaves’” (p. 106). O poema apresenta uma temática que posteriormente seria aprofundada nos contos da autora: a reclusão das mulheres no espaço da casa e a prática de observarem a rua através das janelas de tabuletas. Muitas casas em Goiás ainda conservam essas janelas que permitem ver sem ser visto, algumas, inclusive, possuindo estruturas laterais em que é possível se assentar, as chamadas “namoradeiras”:

Antigamente, as boas casas de Goiás tinham janelas de rótulas como tiveram todas as cidades coloniais deste imenso Brasil. Em Goiás elas sobreviveram por mais de dois séculos. Sobrevivem ainda com velhos costumes

domésticos que vão se diluindo através das gerações, ao tempo que as rótulas se modificam sem desaparecer de tudo. (...) Foram elas o documentário mais expressivo da segregação da fêmea dentro da casa senhorial. As de Goiás eram chamadas rótulas de tabuleta, de tabuinhas, de colocação horizontal, grampeadas num pino vertical, móvel, com trincos e tramelinhas laterais, para abrir e fechar à vontade. As paredes onde se encaixavam essas janelas eram de notável espessura como ainda se vê em tantas casas. Comportavam internamente, dos lados, assentos lisos ou com almofadas onde as mulheres, mais comodamente, pudessem estar à rotula. Movendo trincos, pinos e tramelinhas era que a gente da casa via o pequeno mundo da cidade e tomava conhecimento de seus moradores. No meu tempo de menina pouco se usava a palavra rótula, só as pessoas mais antigas. Dizíamos 'tabuleta' – estar na tabuleta já sabia estar alguém por dentro, olhando sem ser vista, hábito que perdurou em Goiás até o começo deste século. (...) A observação mais fina e valiosa era de noite, alta noite, com a cidade escura ou enluarada e adormecida (CORALINA, 2006, p. 21 -22).

A própria arquitetura da cidade contribuía para que as mulheres das casas mais abastadas pudessem observar o que se passava no espaço público através das frestas surgidas no movimentar das janelas. A tabuleta se tornou em estratégia permitida pela dominação masculina para que as mulheres observassem um espaço limitado da vida da cidade e, ao mesmo tempo, constituiu em maneira de controle caso ousassem sair para as ruas, já que também poderiam ser observadas pelas demais moradoras, lembrando, em certa medida, o modelo panóptico de Bentham, a sociedade disciplinar retratada por Michel Foucault em *Vigiar e punir* (1987). É certo que quando Cora Coralina publicou seu livro as mulheres não necessitavam mais estar à tabuleta para observar o espaço público. Todavia, possuíam restrita visibilidade, especialmente as que lutaram por obter uma chance no mercado de trabalho, no caso da autora, de se inserir no campo literário. Criada em um tempo em que as mulheres viam o mundo através de pequenas frestas nas janelas, Cora utilizou a escrita para ampliar esse olhar, transformando poeticamente os estreitos becos reservados as mulheres em uma das principais forças de sua avenida literária. Ao trazer as margens para o centro de sua poética contribuiu para criar um espaço alternativo que desloca os binarismos em torno das hierarquias estéticas (erudito x popular, literário x não-literário, poesia x prosa, público x privado, história x ficção) e as expectativas do que se convencionou determinar como atividade literária das mulheres (temas e estilos).

A poetisa se tornou mulher-ponte, ela mesma um elemento conectivo para aproximar os leitores do que até então era desconhecido ou deliberadamente silenciado. Metaforicamente também habitou um estreito beco como mulher, idosa e interiorana. Além de ser um elemento conformador da vida de Goiás, a imagem da rua estreita e geralmente fechada num extremo suscitava a idéia de uma dificuldade quase insuperável, um grande aperto ou situação

embaraçosa. A poetisa, encantoada, física e socialmente por uma sociedade fechada, “que nunca pôde acompanhar o crescimento de sua eudade humana e social, descobre, nos becos, a matéria-prima para a construção da imagem poética de sua própria existência e experiência, bem como da gente pobre com a qual convive e se compromete” (PESQUERO -RAMON, 2003, p. 147).

Cora, assim como muitos de seus personagens, enfrentou momentos em que se achou em um “beco sem saída”. Algumas vezes a solução encontrada foi regressar para tomar outro caminho, em outras, saltar os muros estreitos no intuito de deslocar para outros espaços, não conformando com os lugares tradicionalmente destinados a mulher e, nesse caso, a que almejava fazer da pena um ofício. Isso se torna evidente quando encontramos em seu acervo uma entrevista em que afirma que “o posseiro vivia em um beco” e no seu diário as frases “minha vida entrou por um beco, muito sujo, muito estreito, meio torto, vou caminhando por ele, sem nunca ver o seu fim”, “estreita vida de pobre, vou saindo do beco, entrando num beco maior, meu beco de fim de vida” e “fiz de meu beco uma praça, no meio do largo parei vendo a roda da vida rodar, a vida que não levei”. A frase sobre o posseiro e a primeira referência de seu diário remetem à idéia do beco como lugar de dificuldades. A segunda frase reforça a primeira, dilatando a interpretação para a vida como um suceder de trajetos, até chegar a um beco maior, cujas estreitezas são reforçadas pelas limitações da velhice. A última imagem remete ao projeto literário da autora, especialmente o fato de ter transformado as condições adversas, poetizando outras vidas, e, ampliado, um pouco mais, os espaços reservados a escrita de autoria feminina.

CAPÍTULO 3

HILDA HILST: O CORPO E O *CORPUS* NA TERCEIRA MARGEM

“Se te pareço noturna e imperfeita
Olha-me de novo. Porque esta noite
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
E era como se a água
Desejasse
Escapar de sua casa que é o rio
E deslizando apenas, nem tocar a margem.
Te olhei. E há tanto tempo
Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta
Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento”
Hilda Hilst (2003, p. 17).

Diferentemente da nossa relação com o acervo de Cora Coralina, o contato com o acervo de Hilda Hilst ocorreu durante a pesquisa de campo. É certo que antes já havíamos nos aproximado de sua obra sob o estímulo de análises críticas e da edição do *Cadernos de literatura brasileira* em sua homenagem. Embora discuta importantes relações de poder e outras questões caras à sociologia, observamos a inexistência de trabalhos sociológicos tendo a obra de Hilda Hilst (1930-2004) como objeto de estudo. Nesse sentido, o silêncio crítico em torno da obra fez com que tecêssemos algumas análises com o intuito de examinar seu texto poético, inicialmente resultando no trabalho de conclusão da disciplina Arte e Sociedade ministrada pelas professoras Angélica Madeira e Mariza Veloso no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, no segundo semestre de 2007 (Cf. BRITTO, 2010). A leitura da diversa produção intelectual da escritora fez com que fortalecêssemos nossa intenção de realizar uma sociologia no acervo da autora e, ao mesmo tempo, vislumbrássemos a possibilidade de na reconstrução de sua trajetória obter informações relacionadas à contribuição das mulheres no campo literário brasileiro, especialmente a busca por profissionalização e reconhecimento público do final da primeira metade do século XX até o raiar do século XXI. Do mesmo modo como observamos com Cora Coralina, podemos afirmar que o projeto criador e a trajetória de Hilda são representativos por terem sido estruturados em um período dilatado, o que permite visualizar as estratégias mobilizadas em prol da profissionalização das autoras em momentos significativos de nossa história literária. Por outro lado, se no entresséculos as mulheres

enfrentaram uma série de dificuldades no intuito de conquistar o direito à escrita, de obter um espaço privativo para a realização de seu ofício, conseguir publicar suas obras e obter reconhecimento, especialmente por inexistir uma tradição que as beneficiasse, no século XX, embora ainda continuassem enfrentando preconceitos diversos, elas, de certo modo, se beneficiaram das conquistas de suas antecessoras e, timidamente, foram surgindo vozes que fizeram “pulsar os engenhos e os riscos de invenção, dando a ver o brio de uma chancela autoral irrecusável”, configurando no decorrer dos anos “os estrondos criativos dessas profissionais livres da pecha de amadorismo” (MICELI, 2008, p. 13). Algumas mulheres, a maioria integrante de círculos mais ou menos privilegiados da elite brasileira, começaram a conquistar independência financeira a partir de oportunidades familiares, profissionais e expressivas, e, aos poucos, embora ainda fossem colocadas em suspeição, tornou-se impossível ignorar sua presença no universo das letras. Nesse aspecto, a trajetória de Hilda é exemplar no sentido de oferecer indícios para compreendermos essa configuração. A teia de itinerários costurada com outras trajetórias possibilitou a escritora reunir trunfos materiais e simbólicos que podem ser acompanhados nas diferentes estratégias explicitadas em sua obra extensa e diversa.

O poema em epígrafe, que inaugura o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2003), contribui para que comecemos a reunir pistas para compreender a posição das mulheres que tentaram firmar-se como escritoras após o entresséculos. O eu lírico conchama seu interlocutor a efetuar um novo olhar caso lhe pareça “noturna e imperfeita”, a lhe observar com mais atenção e menos altivez, visto o olhar anterior não compreender as estratégias de deslocamento empreendidas no intuito de escapar das determinações impostas pelas margens. Entendido como metáfora da trajetória da autoria feminina, o poema suscita um arroubo expressivo que, para além dos primeiros olhares, transborda dos diques historicamente destinados a conter o fluxo. Daí o desejo de deslizar sem tocar a margem, de obter o reconhecimento nessa hidrografia literária: “que teu corpo de água mais fraterno se estenda sobre o meu”. Na verdade, conforme destaca Heloísa Pontes (1998) em seu estudo sobre o campo intelectual paulista entre 1940 e 1968, as mulheres, embora reconhecidamente inteligentes e aceitas nos grupos intelectuais e nas universidades, continuavam ocupando posições secundárias e foram “relativamente excluídas ou se auto-excluíam (o que dá no mesmo, pois representa a forma cabal de internalização psicológica de uma exclusão social) dos espaços mais amplos de produção intelectual e cultural, marcadamente masculinos, da época” (p. 16). Ao focar sua análise na trajetória de Gilda de Mello e Souza, efetua, a nos so

ver, um importante panorama das novas posições e das velhas dificuldades enfrentadas pelas mulheres em seu ofício intelectual:

Mas se assim o foi, longe de ser apenas um problema pessoal, fruto de uma trajetória particular, tal sentimento é uma expressão condensada da situação vivida na época pelas mulheres de sua geração. O acesso à formação intelectual que tiveram na Faculdade de Filosofia, somado à vivência inédita de uma sociabilidade fortemente ancorada na vida universitária, permitiu a várias delas reorientar o papel social para o qual haviam sido educadas: mães e donas-de-casa. O impacto dessa experiência renovadora propiciada pela faculdade foi enorme, sobretudo para aquelas que efetivamente tentaram inventar para si um novo destino. Mas isso se deu à custa de conflitos, inseguranças e dilemas muito específicos. Principalmente no início, quando não se sentiam socialmente seguras para se inserirem no campo intelectual predominantemente masculino da época. As dificuldades que enfrentaram, transmutadas sob a forma de inseguranças pessoais, foram sendo contornadas, mas não eliminadas, à medida que construíram novos modelos de conduta e de atuação (PONTES, 1998, p. 130).

Hilda Hilst vivenciou essas mudanças, buscando reconhecimento público em um momento em que, apesar de ainda enfrentarem dificuldades, as mulheres puderam reorientar seus projetos e papéis a partir das sociabilidades propiciadas pela vida universitária, com seus grupos intelectuais, produção de revistas e jornais, debates e circulação de idéias. Não podemos desprezar os impactos dessa experiência na trajetória de algumas escritoras que conquistaram um bafejo maior de visibilidade no cenário literário brasileiro. Embora continuassem sendo minoria e ocupassem, muitas vezes, papéis considerados secundários na divisão do trabalho intelectual desses grupos, as mulheres conquistaram acesso a informações até então destinadas apenas aos homens, impactadas por sua inserção nas recém criadas faculdades de filosofia, ciências e letras, e em sua presença em cursos de certo modo já estabelecidos, como os de direito. Surgiria, nesses moldes, uma nova geração, compreendida por Sérgio de Milliet como uma “novíssima geração” de espírito construtivo, composta por rapazes e moças de vinte a trinta anos, “cheios de leituras filosóficas e sociológicas, cheios de conhecimentos severos” (*In*: PONTES, 1998, p. 71). Situação também descrita por Lygia Fagundes Telles ao relembrar sua trajetória:

Minha mãe não tinha sequer idéia do que era o feminismo. Mas era uma feminista inconsciente quando me estimulou a escrever um livro: ‘É uma profissão de homem, mas se você escolheu, por que não?’. Ainda em outros estímulos, quando eu quis entrar na Escola Superior de Educação Física, escola quase só de homens... Ela aprovou essa idéia, como também achou muito bom que logo em seguida eu fosse estudar Direito: ‘Também profissão de homem. E homem não gosta de ver a mulher no ramo dele, não sei se isso vai ajudar você no casamento. Mas você está somando diplomas, pode trabalhar no que bem entender. (...) Minha liberação deve-se às

extraordinárias transformações sociais que o País viveu desde a minha adolescência. Durante a Segunda Grande Guerra, quando os homens válidos partiram para as trincheiras e as mulheres na retaguarda começaram a exercer nas fábricas, nos escritórios e nas universidades, o ofício desses homens... Eis então as mulheres ocupando esses espaços, eis as mulheres também provando que também podiam desempenhar funções até o momento notadamente masculinas. Quer dizer que a 'rainha do lar' podia desempenhar – e bem – funções mais sofisticadas? Contudo, persistia a desconfiança fechando na sua nuvem o chamado segundo sexo – isso também no campo das artes, o preconceito (TELLES, 1997, p. 60-61).

Apesar dos preconceitos, algumas mulheres, estimuladas por novas orientações teóricas e pela agitação cultural da vida universitária começaram a participar mais ativamente das revistas e dos jornais editados nas faculdades, a possuir voz nos debates, a ter acesso a línguas e a literaturas estrangeiras. Círculos de sociabilidade que dinamizaram a vida literária brasileira, promovendo encontros, por vezes duradouros como os de Hilda Hilst e Lygia Fagundes Telles, quando se conheceram em 1949 em homenagem na Casa Mappin: “Apresentou-se: ‘Sou Hilda Hilst, poeta. Vim saudá-la em nome da nossa Academia do Largo de São Francisco’. Abraceia-a com calor. ‘Minha futura colega’, eu disse, e ela sorriu” (TELLES, 1999, p. 15). Além de Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst, Clarice Lispector, Dora Ferreira da Silva, Henriqueta Lisboa, Laís Correa de Araújo, Lara de Lemos, Lupe Cotrim Garaude, Néida Piñon, Renata Pallottini e Stella Leonardos são algumas das escritoras cujas trajetórias atravessaram os bancos universitários nesse período, experiência que, de certo modo, impactou a definição de seus perfis intelectuais e confluiu em seus projetos literários. Embora observemos que a experiência universitária por si só não definiu os contornos dessas mulheres, devemos reconhecer sua importância no intuito de lhes proporcionar vãos estéticos mais amplos, incorporando novas temáticas e estilos, e possibilitando tecer redes de afinidades para além das margens a que historicamente foram destinadas. É nesse aspecto que a trajetória de Hilda Hilst se torna exemplar.

Contando com o capital cultural da tradicional família Almeida Prado, Hilda estudou nas melhores escolas (Santa Marcelina, Instituto Presbiteriano Mackenzie e na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo), efetuou viagens para a Europa, além de freqüentar os círculos da alta sociedade paulista. Sobrevivendo de rendimentos e heranças familiares, a independência financeira lhe propiciou dedicar sua vida integralmente à literatura e, desde cedo, travar contato com alguns dos principais escritores e críticos de sua geração. Hilda estreou no campo literário em 1950 com o livro de poemas *Presságio*, publicado pela Editora Revista dos Tribunais, e até seu último livro, *Estar sendo. Ter sido* publicado no ano 2000, escreveu uma extensa obra composta por quatro dezenas de títulos distribuídos em quatro

gêneros distintos (poesia, prosa de ficção, teatro e crônica). Conforme destacou Bernardo Amorim (2009), embora a autora insistentemente reclamasse da discreta repercussão de suas obras no campo literário, desde o início recebeu atenção por parte da crítica e de um séquito fiel de admiradores: “de um começo discreto até o acolhimento mais enfático dos estudiosos especializados, a recepção da obra de Hilst poderia contar uma história certamente interessante, não só sobre a sua própria literatura, mas sobre o cenário e a dinâmica da arte e do pensamento crítico nacional” (p. 302). De fato, não poderíamos afirmar com segurança que Hilda se inseriu de um modo marginal no campo literário, pelo menos por ocasião de seus primeiros livros. A escritora publicou os títulos por editoras que já haviam editado obras de autores reconhecidos (Revista dos Tribunais, Edições Alarico, Jornal de Letras e Anhembi), obteve críticas de alguns dos principais analistas da época (Cecília Meireles, Sérgio Buarque de Hollanda, Alfredo Bosi, Lygia Fagundes Telles, Sérgio Milliet e Jorge de Sena), que embora reconhecessem uma obra imatura, encontravam dificuldades em promover seu enquadramento geracional devido ao “afastamento da autora das principais correntes da poesia da época, sejam os concretistas, sejam os mais formalistas dos expoentes da geração de 45” (p. 306). Na verdade, a autora contava com vinte anos de idade quando lançou seu primeiro livro fator que, naquele momento, não impediu o empreendimento dos editores e que críticos conhecidos examinassem sua obra, apesar de nela reconhecerem algumas fragilidades. Nessa primeira fase, os temas e formas adotadas em sua lírica ainda não apresentavam a radicalidade que posteriormente a caracterizaria e, o fato de ser mulher, devido à dicção elevada, a beleza física e à sua posição na sociedade paulista, longe de se tornar um estigma, contribuiu para que se tornasse uma exceção à regra:

Hilda Hilst aos poucos surgia ao lado da amiga Lygia Fagundes Telles, como prova de que mulheres, contrariando a opinião geral, poderiam ser literariamente competentes – tese levada ao extremo na reportagem publicada por *A Última Hora* no ano de 1959, sob título bastante direto (e pouco discreto em relação ao preconceito do qual surge): ‘Hilda e Lygia arrasam uma velha teoria: nem sempre beleza e talento são incompatíveis’. Mas isso nunca se reverteria em um movimento da autora para defender a autonomia das mulheres – embora, durante toda a sua vida, Hilst tenha sido identificada como uma voz que procurava fortalecer a causa feminina, tendo atraído inclusive o assédio de movimentos políticos. Em sua obra – com exceção de protagonistas como Hillé, de *A obscena senhora D* (1982), ou Matamoros, de conto homônimo de *Tu não te moves de ti* (1980) – as mulheres tornam-se caricaturas do perfeito depósito para a banalidade; todas sempre às voltas com futilidades (DESTRI; DINIZ, 2010, p. 36).

A autora em diversos momentos ratificou a idéia de excepcionalidade, afirmando ser diferenciada e, até mesmo, não se considerando mulher: “Não me considero uma mulher.

Porque eu acho que sou tão deslumbrante, tão inteligente, que ia ser falso em uma mulher. Eu disse sempre: uma mulher não pode pensar assim” (In: BLUMBERG, 2004, p. 286). No mesmo sentido, justificava sua opção por narradores homens afirmando que uma mulher narradora não daria credibilidade ao personagem, ocasionaria certo tipo de rejeição:

Colocar um tipo de problema com uma complexidade muito grande não é próprio de uma mulher, quer dizer, não é próprio do pensamento dos outros sobre a mulher. (...) Essa mentalidade circula entre os homens. Se uma mulher pensar de um jeito muito complexo e abstrato sempre vai haver uma rejeição. Vão dizer: Ela não existe, essa mulher, pelo amor de Deus. Por exemplo, esse homem que eu estou escrevendo, que eu escrevi agora chama Vitório. O livro chama *Estar sendo. Ter sido*. É um homem com toda uma discussão a respeito dele mesmo, da morte, com um cinismo muito grande, e isso é um pouco anormal, vamos dizer, para o olho do outro, uma mulher com um deboche acentuado e ao mesmo tempo com uma vontade de Deus fremente, fervorosa e tudo. Ninguém está acostumado. Você conhece alguma mulher que você possa dizer que tem um discurso assim? É muito raro, eu acho. Mulher ter discurso desse tipo, com esse tipo de fala, que fala o tempo todo da morte, de Deus, da dificuldade de você chegar à perfeição e tudo. Na *Obscena senhora D* eu tentei, eu tentei. O Vitório tem muita coisa d’*A obscena senhora D*, mas ele é mais, vamos dizer, abjeto. É mais grosseiro. Eu tive que fazer dele um homem outra vez. Porque uma mulher talvez não possa ser tão grosseira. A não ser que seja uma lavadeira. Agora, misturar tudo junto, a intelectualidade, tudo isso, é sempre mais de um homem do que de uma mulher. (...) Eu não podia transformar esses homens em mulheres. Porque eles eram prolixos e complexos demais e pareceria um fingimento isso. Sabe, nenhuma mulher pensa assim. Você pode ver isso e algumas mulheres cientistas, muito interessantes e inteligentes e cultas, e com humor. Mas elas eram Prêmios Nobel de medicina, elas eram muito separadas como pessoas, não é? (In: BLUMBERG, 2004, p. 274).

Ao reiterar que mulheres complexas, preocupadas com questões metafísicas, constituíam uma exceção, Hilda, consciente ou inconscientemente, se auto-atribuíam o rótulo de excepcional, visto ser uma mulher portadora de todos esses questionamentos que considerava incomum à maioria das mulheres. Isso se torna evidente quando observamos, e a própria autora afirmou reiteradamente, traços biográficos em suas obras e, nesse sentido, uma profunda identificação com o pensamento de seus narradores. Poderíamos, em um primeiro momento, destacar que essas afirmações e opções estéticas constituíram formas de internalização da dominação masculina, reafirmando a incapacidade das mulheres para determinadas atividades e indagações. De acordo com Michele Fanini (2008), a idéia de excepcionalidade remete à transgressão das normas formuladas pela sociedade patriarcal, as mulheres que ousavam desafiar ou insurgir contra tais regras recebiam os rótulos de excepcionais. Rótulo que atualizaria os vícios concernentes “às assimetrias entre os sexos na medida em que traduz uma diferença mobilizada para legitimar a exclusão, reservando às

mulheres ditas excepcionais desenvoltura e habilidades singulares, capazes de lhes assegurar uma posição hierarquicamente superior” e, ao mesmo tempo, tal reconhecimento reforçaria as demais, integrantes da regra geral, “supostamente destituídas de talento, dons individuais e competência suficientes” (FANINI, 2008, p. 15).

Hilda não acreditava no discurso que, conforme algumas correntes de pensamento no século XIX, advogava uma desigualdade “natural” entre os sexos. Prova disso é na entrevista afirmar que essa mentalidade circula entre os homens, “é própria do pensamento dos outros sobre a mulher”. Hilda, desse modo, tentaria definir uma voz autoral própria, se deslocando daqueles que procuram uma linhagem ou “dicção feminina”. Poderíamos cogitar que a busca de uma maior “credibilidade” se relacione ao que Regina Dalcastagnè (2010) definiu como caráter predominantemente referencial da narrativa brasileira contemporânea; suas pesquisas indicam que os personagens “deslocam por um chão literário em tudo semelhante ao da realidade brasileira atual. O *efeito de realidade* gerado pela familiaridade com que o(a) leitor(a) reconhece o espaço da obra acaba por naturalizar a ausência ou a figuração estereotipada das mulheres” (p. 62). Na verdade, se essa questão pode ser suscitada ao tratarmos do sexo dos narradores e personagens da narrativa hilstiana, ela deve ser analisada com cautela quando visualizamos todo o seu *corpus*. Isso porque, conforme assinala Alcir Pécora (2010), sua obra se afasta dos valores modernistas predominantes no Brasil, em especial da questão “nacional” da literatura, se aproximando de uma vertente erótico-metafísica. Segundo o pesquisador, a literatura de Hilst é de legibilidade difícil no âmbito das vertentes predominantes da produção e da crítica pós-45: “não tem filiação construtivista, nem concretista; não tem enredo realista, não tem temas nacionalistas, nem uma militância política convencional, embora as obras sejam altamente políticas e intervencionistas. São obras de intensidade incômoda” (*In*: KASSAB, 2007, p. 5). Pensamento que se apresenta com maior força em seu exercício lírico empenhado em um experimentalismo conceitual acerca da idéia de Deus, dos homens e do amado: “a busca do autoconhecimento cava mais fundo. Rompe violentamente as exterioridades da vida cotidiana, para investigar o fundo do poço: o eu-desconhecido, que há em cada um de nós, à espera (ou com medo) de ser descoberto (COELHO, 1999, p. 73).

Desse modo, mais do que uma poética que vise o protagonismo das margens, como vimos em Cora Coralina, a poética hilstiana apresenta, no dizer de Nelly Novais Coelho (1999), algumas das interrogações mais radicais do pensamento contemporneo: uma de natureza física (psíquico-erótica) centrada na Mulher que, através da fusão amorosa eu-outro, busca uma imagem feminina e seu novo lugar no mundo; e, outra, de natureza metafísica

(filosófico-religiosa), centrada no espaço limiar entre o profano e o sagrado, com vistas a compreender o ser humano, as forças terrestres e a morte como elementos que integram o mistério da vida cósmica, Deus. Preocupações que ganharam intensidade em seu projeto criador, se alterando ou ampliando “em círculos cada vez mais largos, à medida que a poeta verticaliza e aprofunda a sondagem de sua palavra. Do interrogar atento e lírico (voltado para os seres e coisas), seus poemas vão radicalizando o interrogar e se concentrando mais no eu, no ser-que-interroga” (p. 67-68). Em seu projeto, Hilda se preocupa com o rio e com as margens, compreendendo-os como suportes para, a partir de uma poética do desejo, encontrar o sagrado. Funda-se, nesse aspecto, aquilo que Alcir Pécora (2005) definiu como uma erótica vicária, substitutiva e ostensivamente precária, já que o desejo do conhecimento de Deus se funde com o conhecimento do corpo do homem: a via do corpo é a do único conhecimento que lhe resta.

O corpo se torna, nesse aspecto, um dos *corpus* principais de seu projeto literário, é a partir dele que se instalaria uma conexão com o transcendente, uma fusão erótica com um Outro. Do mesmo modo, é a partir do corpo que se constitui o desejo de dizer e um dizer do desejo. Não sem motivos, Geruza Almeida (2007) entende que a poesia de Hilst pode ser definida como uma geometria do pensar, conhecimento metafísico insinuado entre o dito e o não-dito, o visível e o invisível, a lógica e a imaginação, o sentir e o pensar: “mais do que uma especulação filosófica sobre a temática divina, a poeta interroga-se sobre a possibilidade de apreensão do inominável por meio do sentimento -pensamento, a poeta desconstrói o tema metafísico, fazendo dele material poético de sua engenharia literária” (p. 101). Analisando a evolução da obra lírica hilstiana, Eliane Robert Moraes (1999) demonstra que desde seu primeiro livro a poetisa perseguiu o sublime, embora partindo de uma dicção elevada para decantar o amor como tema privilegiado. Efetuando uma retrospectiva, conclui que apesar da guinada operada em sua produção a partir dos anos de 1970 quando partiu para experimentações na prosa de ficção e no teatro, Hilda Hilst não teria desistido por completo dessa dimensão idealizada cunhada em sua lírica da juventude: “Ao confrontar a metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da idéia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria” (p. 117). Em virtude dessa metafísica que estilhaça as medidas, observamos na autora uma insatisfação com as margens, aqui entendidas como a manutenção dos binarismos (alto x baixo, poético x não-poético, puro x impuro, sagrado x profano). Ao empreender um projeto focado na reflexão sobre as experiências e o tempo nos interditos da figuração de Deus, do gozo, da

morte, a escritora centrou sua poética em um intermezzo, em um entre-lugar, onde o interior do ser margeia um abismo e, o que lhe resta, é a via vazia do transcendente.

Aqui a metáfora das margens se amplia para além da horizontalidade da imagem e da unidirecionalidade do rio. Hilda se colocou e colocou sua literatura em uma terceira margem, relembrando o título do renomado conto de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio” (1994). Ao tecermos essa aproximação, nosso intuito não é efetuar um trabalho comparado ou elencar confluências estilísticas entre os dois autores, embora alguns críticos já tenham asseverado pontos de contato e a própria autora afirmasse que se fosse feita uma genealogia sua obra teria uma possível influência de Guimarães Rosa (Cf. *Revista E*, 2002). Do mesmo modo, embora a trajetória de ambos tenha se cruzado algumas vezes, conforme atesta o acervo pessoal e a própria obra de Hilda, tendo, inclusive, sido vertidos para o francês pela mesma tradutora (Maryvonne Lapouge-Pettorelli traduziu *Grande Sertão: Veredas*, *Contos d’escárnio/Textos grotescos* e *A obscena senhora D*), nossa intenção é apropriarmos da metáfora rosiana encarnada no título do conto e de alguns aspectos do enredo por acreditarmos sintetizarem momentos significativos dos trajetos e do projeto criador de Hilda.

Quanto ao título, observamos que o projeto hilstiano se abre para a terceira margem, fatos demonstrados pela crítica quando aponta sua singularidade no cenário da literatura brasileira, por meio de sua dificuldade de enquadramento geracional e pelas estratégias estilísticas sem precedentes, além da opção por construir uma literatura pautada no ser que interroga, ao ponto de afirmar que escreveu filosofia em todos os seus livros: “Com fundo narrativo ou não, é filosofia pura” (*In*: ZENI, 1998, p. 13). A escritora era assídua leitora de filosofia, perscrutando os limites do pensamento a partir de zonas intermediárias. Em sua biblioteca pessoal e em registros do acervo encontramos a presença de uma série de filósofos: “As pessoas querem respostas como se eu fosse uma sábia – e eu não sou. Eu leio Heidegger, Hegel, Kierkegaard, Wittgenstein e percebo que eles também não têm uma resposta acalentadora pra gente” (HILST, 1999, p. 38). Ao construir uma poética das interrogações, abriu caminho para inserir sua obra em outra margem, em uma margem para além das aparências, tentando alcançar o indizível. Por isso, a nossa aproximação: o sintagma “a terceira margem do rio”, assim como a busca incessante de Hilda, se desemboca no vazio.

Conforme destacou Walnice Galvão (2008), a terceira margem é aquela que não é, já que o autor, ao inserir no rio, constituído por duas margens que se remetem reciprocamente, uma terceira margem, desbanaliza o lugar comum das margens da vida e da morte, acenando para uma dimensão desconhecida: “o simples deslocamento do numeral cardinal para o ordinal retira o chão de debaixo dos pés. Um rio tem duas margens de igual estatuto, não uma

primeira margem e uma segunda margem. Se há duas margens, não uma primeira e uma segunda, como pode haver uma terceira?” (GALVÃO, 2008, p. 43). A imagem nos tira da terra firme e encaminha-nos para o mistério, assim como o projeto hilstiano que extrapola, muitas vezes, o espaço da razão e da lógica. Uma terceira via em busca de respostas para as origens, a morte, Deus, a condição humana: “A terceira margem fica pra lá do mistério da morte, da morte de cada um, que cada um tem de viver e que nunca ninguém contou como é. (...) Ainda que, na linguagem cifrada da mitologia e das religiões, seja freqüente o símbolo da praia, ou margem, ou terra firme, aonde se chega quando morre ” (p. 42). Para além dessa ordem de idéias, Audemaro Goulart (2004) compreende a fuga do personagem e a busca pela terceira margem como uma insatisfação com o mundo, “não no sentido moral dessa colocação, mas com um mundo que o homem constrói enquanto lócus da sua relação com o outro, enquanto possibilidade de construção social, de troca de valores” (p. 130). Nessa interpretação também aportaremos, visualizando que a literatura de Hilst evidencia, de diferentes modos, essa insatisfação.

O enredo do conto também se aplica a alguns momentos do itinerário hilstiano. Nesse sentido, poderíamos destacar a importância que a sombra do pai da escritora, Apolônio de Almeida Prado Hilst, teve em sua obra. Poeta que, devido à esquizofrenia, não pode continuar seu projeto literário, nem conviver com a filha, vivendo grande parte de sua vida com a solidão e a loucura, tal como o protagonista rosiano. As clínicas em que permaneceu internado podem, assim, ser comparadas à canoa. A obra hilstiana, conforme os depoimentos da autora, foi uma forma de homenagear a memória paterna em movimento similar ao realizado pelo filho representado na narrativa curta: “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos” (ROSA, 1994, p. 32).

A escritora, na falta de um irmão homem que sugerisse ocupar o lugar de seu pai na canoa, ousou aceitar o desafio ampliando remagens por outras (e pelas mesmas) águas poéticas, tornado-se, ela própria, a protagonista a deslocar por entre as margens, a implodir as certezas daqueles que preferiam a segurança insegura da terra firme. Surge, aí, uma segunda possibilidade de leitura do conto, que se bifurca em dois momentos, na aproximação com a trajetória de vida da autora de *Roteiro do silêncio* (1959). Inicialmente, Hilda pode ser comparada ao homem isolado entre as margens, cuja solidão se tornou um convite e a possibilidade única para o auto-conhecimento. Como o personagem que, “só e executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio”, a escritora, impactada pela leitura de *Carta a el Greco* de Nikos Kazantzakis, construiu para si uma casa-canoa nas terras de sua

mãe, em Campínas-SP, batizada de Casa do Sol. Essa travessia modificou os rumos de sua vida, acreditando que, por meio do isolamento, poderia melhor conhecer o ser humano e, ao mesmo tempo, edificar sua obra. Uma segunda leitura aponta para a imagem do homem na canoa, quase nu, e as mudanças que o tempo proporcionava em seu corpo e nas reflexões sobre sua experiência. Situações que acionam o que Luisa Destri e Cristiano Diniz (2010) concebem como duas imagens recorrentes a respeito de Hilst, originadas em momentos reconhecidos pela imprensa como de conversão: a idéia de santidade, acionada pelo exílio voluntário e pelo despojamento, em 1963; e a idéia de insanidade, acionada pela edição, a partir de 1990, de sua tetralogia obscena: “retratos que encontram respaldo na síntese que Hilst fará de si a partir de 1990: ‘A santa tirou a saia’ – imagem que se desdobrará, por diversos periódicos, em ‘santa pornográfica’, ‘santa desregrada’, ‘a santa e a rameira’” (p. 32). Como o pai, do conto de Guimarães, ou a protagonista de *A Obscena Senhora D*, Hilda optou por se despír de muitos preconceitos e construir uma obra em que interrogações sobre corpo, morte, tempo e Deus, se entrelaçam:

Os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude são veículos, agentes da angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com as suas raízes mais profundas. Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa, sim, imperecível: o que me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar. Pergunto-me se haveria reais conseqüências benéficas através de um processo de autoconhecimento. Há uma possibilidade real de destruição do próprio indivíduo se seu autoconhecimento se faz em níveis de extrema lucidez. (...) Se você compreende a real condição do homem, isso talvez te leve à morte ou à loucura. Foi isso que compreendi, portanto não estou mais certa das propostas do possível conhecimento de si mesmo. Daí então talvez erigirmos diante de nós mesmos um escudo, a viseira, a couraça: talvez seja a possibilidade de continuarmos vivos, ao lado da ilusão mais tentadora – o amor (*In*: RIBEIRO, 1999, p. 86).

Como concluiu Nelly Novaes Coelho (1999), após as experiências com a prosa de ficção e com o teatro, iniciadas na década de 1970, a poesia de Hilda Hilst passa por uma transformação e entre os poemas publicados a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) e os da primeira fase haveria uma evidente distância, não de valor poético, mas de intensidade. Hilda estilhaça as medidas, afinando uma violência poética e um veio blasfematório para o enfrentamento da figura divina, idéias que fundamentaram as análises de Eliane Robert Moraes (1999). Exemplificando essa prática, demonstra a partir do Deus -porco

como Hilst confronta o alto e o baixo, subvertendo as hierarquias entre os dois planos e destituindo a divindade como modelo ideal do homem: “Assim como *god* e *dog* estão unidos pelos secretos elos da língua, também a diferença entre o homem e o animal depende apenas de uma sutil inversão: (...) ‘Porco, gente, porco, corpo às a vessas’” (p. 121). Desse modo, a recusa da superioridade divina conduz, segundo a pesquisadora, a dois caminhos opostos e complementares: a uma angústia cósmica e a uma saída cômica. Do humor leve ao cáustico, metamorfoseando-se em ironia, a comicidade aos poucos adquire força no projeto hilstiano, especialmente nas últimas obras, se tornando um dos caminhos para encarar o desencantamento humano, uma espécie de blindagem contra o desamparo ou mecanismo para atingir o vicioso e o repugnante. Não sem motivos Joelma Silva (2009) apresentou a tese de que o riso consiste em um espiral a percorrer a obra de Hilda: do riso ingênuo e racional a compor *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), do riso cáustico, árido e rústico de *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990), ao riso-ápice que sustenta os poemas de *Bufólicas* (1992).

Devido à explosão erótica/obscena em sua lírica e prosa de ficção, Hilda foi sendo posta no vão da escada, para utilizarmos a metáfora que cunhou para Hillé, protagonista de *A obscena senhora D* (1982). E, ao convidarmos essa obra, não nos furtaremos a transcrever sua frase inaugural, apropriada para compreender a posição ocupada pela autora quando lançou sua tetralogia obscena: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2001, p. 17). Talvez essa condição afastada do centro do campo literário brasileiro tenha contribuído para que nas últimas obras explicitasse com veemência os bastidores desse espaço de possíveis, inserindo em seus livros personagens escritores e editores, um modo de desabafo e denúncia. Conforme destaca Alcir Pécora (2010), o sentido do “obsceno” não se dissocia da economia do livro: a transformação da arte em mercadoria “é a aporia mais óbvia do obsceno. (...) A obscenidade evidenciada é a do ‘livro’ que se apresenta com objeto que, paradoxalmente, não pertence ao talento do seu autor, ou ao ato de invenção investido nele, mas ao editor, entendido como mercador” (p. 22). Sentindo na pele essa experiência, seus livros problematizam as relações do sistema literário. A princípio, timidamente, como nos “Poemas aos homens do nosso tempo”, integrantes de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Depois, de modo explícito nas narrativas *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991):

Da mistura com o riso incompatível, há o ataque ao modo de existência de um sistema literário que desvaloriza as boas obras, fadadas a permanecerem no ostracismo e com seus criadores – os escritores – morrendo à míngua.

Assim será com o pai de Lori, com Hans Haeckel e Stamatius, duplos de Hilda. Por outro lado, literatura de bandalheiras, aquela sem qualidade, é tratada com prestígio de edição e vendagem e seus autores são incensados. Na ficção, esse escritor picareta aparece personificado como Karl, o escritor vendido; como Crasso, que escreve as suas memórias como lixo narrativo e, em última instância, como Lori, a menininha que escreve um pseudodiário obsceno para salvar o pai da falência intelectual e criativa. Para atacar esse sistema, Hilda Hilst elegerá uma figura-chave: o editor. Ao aparecer como personagem – direta ou indiretamente – dentro da ficção hilstiana, o editor é construído como um dos principais responsáveis pela ruína, pela mediocridade e pela mercantilização do sistema de valoração da literatura (BORGES, 2009, p. 125).

Por meio de uma escrita que imbrica gêneros, embaralha sagrado e profano, vida e morte, eros e tânatos, dor e riso, e desnudando as tensões no campo literário, Hilda teve a intensidade e a extensão de seu projeto criador. Posicionar-se para além das margens convencionais contribuiu para que seu nome sempre estivesse volitando, embora não com a ressonância desejada, no campo literário brasileiro e modificando, em certa medida, aspectos do funcionamento desse campo. Devido à singularidade e ousadia de seu projeto, poderíamos dizer que a escritora se deparou com aquilo que Pierre Bourdieu (1996b) definiu como uma “posição por construir”, precisando inventar, contra as posições já estabelecidas e ocupadas, mecanismos de definição para uma obra do entre-lugar e para uma personagem social sem precedente “profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte” (p. 95). É certo que teve que pagar um preço alto ao tecer um projeto dessa envergadura. Se nos primórdios de sua recepção foi valorizada por alguns dos principais críticos do período, apesar de sua lírica ainda imatura em decorrência, certamente, da idade; à medida que amadureceu e definiu melhor os contornos de sua obra na terceira margem, foi sendo colocada à margem no campo literário. Seus trajetos exprimem, desse modo, uma instigante contradição: não faltam justificativas para o escasso reconhecimento da arte das mulheres. Quando jovens, pairam o véu do amadorismo, quando maduras, muitas vezes, são estigmatizadas pelo peso dos anos ou, no caso de Hilda, pela excentricidade de seu projeto: ora repreendida por ser fácil, ora difícil demais. Questão evidente quando a mulher escritora opta por um viés acentuadamente erótico, deixando de ser mero objeto do desejo e transformando em enunciativa do desejo próprio e de outrem: “Eu fico surpresa com o escândalo que as pessoas ainda têm quando é uma mulher a falar de erotismo. É como se mesmo hoje as mulheres não pudessem ter sexualidade ou não devessem nunca pensar nisso e muito menos falar sobre” (*In: Revista E*, 2002). No caso de Hilst, seus últimos anos se dividiram entre um maior bafejo de

reconhecimento e o enfrentamento daqueles que procuravam menosprezá-la por não compreenderem seu projeto. Ilustrativa, nesse aspecto, é a crônica que publicou no *Correio Popular* em 13 de novembro de 1994:

A revista *Interview* deste mês publica uma entrevista sobre a minha modesta pessoa ilustre, entrevista essa muito simpática, divertida e bem escrita pela excelente jornalista Beatriz Cardoso. Mas na capa, a revista *Interview* me classifica de ‘poetisa pornô’, e no índice me rotula de ‘poetisa que só pensa naquilo’, distorcendo integralmente o texto. Os títulos não são de responsabilidade da jornalista. Os títulos são certamente de responsabilidade de algum ‘canalha’, ‘patife’, ‘sem caráter’, ‘malandro’, ‘sabido’, ‘espertalhão’, sinônimos esses referentes à palavra ‘sacana’. ‘Sacana’ refere-se também a pessoas trocistas, brincalhonas, zombeteiras. Agora ‘POETISA SACANA QUE SÓ PENSA NAQUILO’ é certamente ‘a mami’ de um dos editores, ‘mami’ essa que deve rimar cu com bu e aí sim é, sem sombra de dúvida, uma moça prendada, ‘poetisa sacana’. A quem possa interessar: ao longo de meus quarenta anos de literatura, a crítica ‘me agradeceu’ com os prêmios mais prestigiosos: Prêmio Pen (poesia), Prêmio Anchieta (teatro), Prêmio Cassiano Ricardo (poesia), Prêmio Jabuti (poesia), Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (Obra Completa), novamente APCA (pelo livro *Ficções*). Outra coisa: recentemente o jornal francês *Libération*, um dos jornais mais importantes do mundo, veio ao Brasil me entrevistar pelo lançamento do meu livro na França, *Contes sarcastiques – Fragments erotiques*, pela Gallimard, a mais importante editora do mundo. E aqui, no meu país, eu sou tratada, depois de quarenta anos de trabalho, exatamente como era tratada aos olhos dos ‘hipócritas’ quando eu tinha vinte anos: uma puta. Sim, porque eu era tão autêntica, tão livre, tão inteligente, tão bela e tão apaixonante! Ahhhh! O ódio que toma conta das gentes quando o talento é muito acima da média! E como se agrava contra nós esse ódio quando se é mulher! E quando se fica uma velha-mulher, aí somos simplesmente velhas loucas, putas velhas, poetisas sacanas, asquerosas enfim! (HILST, 2007, p. 286-287).

Essa poética interrogativa, desenvolvida ao longo de quarenta e oito anos, atravessou diferentes momentos do campo literário nacional convivendo com diversas gerações de escritores (de projetos e idades múltiplos). Estilhaçando as medidas impostas para as jovens e velhas escritoras, de *Presságio* (1950) a *Do amor* (1999), os trajetos e os projetos de Hilda consistem em testemunhos significativos das estratégias utilizadas por algumas mulheres que se lançaram como profissionais da palavra na segunda metade do século XX. É certo que o caso de Hilst é emblemático, pela extensão e intensidade com que teceu a literatura como projeto de vida. Mas em maior ou menor escala, oferece -nos pistas para observar as tentativas frustradas ou exitosas mobilizadas em prol do ofício literário das escritoras e as soluções encontradas para a elaboração e divulgação de seus textos no campo de produção simbólico no qual, enfrentando barreiras, tentaram se inserir. Hilda Hilst redefiniu fronteiras e estruturas do campo e não pôde ser ignorada por grande parte da crítica, obtendo alguns dos principais

prêmios que movem a *illusio* do campo, sendo traduzida para o francês e para o italiano e comparecendo nas recentes antologias e histórias literárias. Embora a estratégia de chamar atenção para sua obra a partir do recorte obsceno tenha dado frutos, muitos ainda não foram colhidos, visto que, até hoje, ainda continua desconhecida do grande público. Transformando o corpo em uma das principais temáticas de seu *corpus*, mas de modo diferente do empreendido pelas escritoras da primeira metade do século XX a exemplo de Albertina Bertha (1880-1953), Colombina (1882-1963) e Gilka Machado (1893-1980), Hilst, a partir do erótico, ou, mais intensamente a partir do obsceno, fez de sua obra um espaço de interrogação a respeito dos (des) caminhos do homem e do mundo, questões que contribuíram para a invenção de uma nova posição e para aprofundar caminhos da memória poética das mulheres.

Isto posto, nosso propósito é efetuar uma análise sociológica a partir da seleção empreendida no acervo pessoal da escritora tendo como foco os documentos que demonstrem as estratégias utilizadas para elaboração, inserção e recepção de seu projeto criador no campo literário brasileiro. Em um primeiro momento, nos interessa reconstruir as diferentes posições que a autora ocupou nesse espaço em busca de um lugar ao sol. Elegeremos alguns momentos de sua trajetória social com o intuito de visualizarmos suas tomadas de posição e disposições em busca de ocupar um lugar no sistema solar da literatura brasileira, metáfora pertinente quando observamos a importância que a Casa do Sol (e a Casa da Lua) ocupou em sua vida. Observando suas estratégias poéticas e políticas, a dificuldade de enquadramento geracional, as relações com escritores, críticos e editores, enfocaremos os investimentos da autora em torno da profissionalização e singularização de seu projeto, a crítica social e a ousadia ao empreender sua tetralogia obscena. Por fim, aproximaremos texto e contexto a partir da análise dos poemas de *Bufólicas* demonstrando que ela congrega (e intensifica) algumas características diluídas em todo seu projeto literário, examinando o corpo do/no texto.

3.1 Em busca de um lugar ao sol

“Encontro o quê? Memórias, velhice, tateio nadas, amizades que se foram,
objetos que foram acariciados, pequenas luzes sobre eles nesta tarde,
neste agora, cerco-os com minha pequena luz, uma que me resta, ínfima,
amarela, e eles continuam estáticos e o cos. (...) Desperdícios sim,
tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê
da necessidade de compor o discurso, o porquê de tentar situar -se,
é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo
e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita,
ao redor a névoa, abaixo um ronco, ou acima? Águas? Vozes? Naves?
Recomponho noites de sofisticações, política, deveres,
uma sociologia do futuro, um estar aqui, me pedem, irmanada com o mundo,

e atuar, e autores, citações, labiosidade espumante,
o ouvido ouvindo antes de tudo a si próprio”
Hilda Hilst (2001, p. 72).

A reconstrução de alguns aspectos da trajetória de Hilda Hilst, nome literário de Hilda de Almeida Prado Hilst, revela itinerários compostos por trajetos e memórias diversas. O fato de ter vivido setenta e quatro anos contribuiu para que vivenciasse diferentes Brasis e, literariamente, dialogasse com autores e obras distintas no campo literário. Hilda Hilst atravessou meio século produzindo seu projeto literário, em busca de inserção e reconhecimento, ou, em outras palavras, de um lugar ao sol. Portanto, assim como seus contemporâneos, buscou definir um projeto singular no cenário da literatura brasileira, apesar das dificuldades encontradas no decorrer do caminho. Conforme o trecho em epígrafe, tentou compor um discurso visando situar-se e, apesar das confluências literárias que teceu, mais do que se irmanar com determinados projetos coletivos ou gerações intelectuais, conquistou uma dicção própria, abrindo, aos poucos, uma linha de força no campo de produção simbólico. No mesmo sentido, além do tempo dilatado em que viveu, o fato de ter publicado mais de quarenta livros em diferentes gêneros e em períodos esparsos dificultou seu enquadramento geracional.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1999), a poesia hilstiana expressa em seu suceder as transformações de seu tempo, afirmando que se conecta com algumas das transformações mais decisivas da contemporaneidade: a tentativa de redescobrir a condição humana, a indagação sobre a morte e a relação ser humano e divindade, as novas imagens da mulher e seu lugar no mundo, o erotismo e os avessos do sagrado. Situando a poesia de Hilst no contexto poético-cultural do século XX, demonstra em seus primeiros livros, *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955), uma preocupação com o mistério da poesia e do amor a partir da assunção de um lugar de fala específico: uma mulher-poeta. Em seguida, destaca em sua poesia primeira, e especialmente em *Roteiro do silêncio* (1959), a presença do “silêncio” imposto aos poetas da década de 1950, período da Guerra Fria: “Não era, porém, o silêncio total que se impunha, mas o do eu lírico, confessional. (...) O que não significa que se calaram. Na verdade, de mil modos, falaram sobre o não-falar ou sobre a inutilidade da fala” (COELHO, 1999, p. 69), desembocando no desejo pela plenitude focado no amor, entendido como um impulso de integração eu-outro, explicitado em *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) e que adquiriu força em *Ode fragmentária* (1961), *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962) e na antologia *Poesia (1959/1967)*, livros em que revela uma nova experiência existencial a partir da busca de Deus nas coisas terrestres. Após o

silêncio poético de sete anos, em que se dedicou à ficção e a dramaturgia, Nelly destaca uma mudança de intensidade na lírica hilstiana a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), em que o erotismo é o nervo central, e adquirindo contornos mais nítidos em *Da morte, odes mínimas* (1980) e nos livros posteriores quando diluiu as fronteiras entre erotismo e misticismo. O retrospecto empreendido pela pesquisadora da lírica hilstiana demonstra como sua obra alcançou maturidade envolta em uma coerência temática brotada ainda na década de 1950 e cuja força avassaladora se instituiu até 1995.

Talvez essa mudança de densidade em cinco décadas e a opção deliberada por distanciar de algumas características das tendências predominantes da literatura pós-45 no Brasil, embora, em certa medida, tenha se beneficiado desses movimentos, reforçada pela produção prolífera entre gêneros muito diversos e a estratégia estilística de misturá-los no interior de seus textos, dentre outros fatores, tenham contribuído para que Hilda figurasse como estrela solitária em nossa constelação literária. Perseguindo as análises de Alcir Pécora, poderíamos suscitar que a dificuldade de enquadramento geracional da obra hilstiana resulta em grande parte da fusão de diferentes gêneros e tradições literárias produzida em seu projeto:

Melhor dizendo, os textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcaico, a novela epistolar libertina etc. Essa imitação à antiga jamais se pratica com purismo arqueológico, mas, bem ao contrário, se submete à mediação de fenômenos literários decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, apenas para referir a quadra de escritores internacionais mais facilmente reconhecível por seus escritos, ao lado de Becker e Bataille (PÉCORA, 2010, p. 11).

Exemplo de como a obra de Hilda Hilst provocou tensões no campo literário consiste nas discordâncias críticas empreendidas em sua recepção, especialmente na tentativa de sua acomodação nos diques geracionais, conforme podemos visualizar na pesquisa de Bernardo Amorim (2004). De acordo com o autor, a despeito dessas dificuldades, é notório o diálogo da lírica hilstiana com a tradição moderna, especialmente com o lirismo dos franceses Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé e, em um primeiro momento, próxima da geração de 45, ao evidenciar a trajetória da poesia brasileira: “A obra poética de Hilst nasce muito próxima da dicção com que a chamada geração de 45 imaginava estar restaurando uma lírica essencial, oposta aos movimentos de libertação modernistas”, concluindo que se considerarmos ser a obra hilstiana dividida em fases, “marcadas por diferenças não tanto quanto ao conteúdo e à temática, mas quanto à intensidade e à ousadia do discurso poético, devemos certamente

perceber a sua ligação, em um primeiro momento, com a tão criticada geração dos poetas da década de 40” (p. 66). O pesquisador elenca algumas características dessa geração, visto que o estudo da recepção das primeiras obras de Hilst demonstra que os críticos nela advogaram seu enquadramento:

A chamada geração de 45 pretendia restituir uma dicção nobre à poesia, opondo-se ao que era percebido negativamente como os excessos de gratuidade e coloquialismo dos tempos heróicos do movimento modernista. Voltando-se freqüentemente para as formas fixas, repudiadas pelo impulso iconoclasta dos poetas de 22, os jovens da década de 40 recolocavam em cena uma série de nomenclaturas e modelos um tanto esquecidos ou depreciados. Voltam então a circular o soneto, a ode e a elegia. Com uma postura nitidamente conservadora, valorizando as normas e convenções estéticas já estabelecidas por uma larga tradição, a geração de 45 teria pretendido retomar uma concepção de poesia ameaçada por aqueles impulsos inovadores, identificados como destruidores, das vanguardas internacionais e do Modernismo nacional. No contexto do término da Segunda Guerra Mundial, reivindicava-se para a poesia um lugar efetivo e de destaque na reconstrução dos antigos valores da civilização ocidental. A preocupação estética acaba por tomar um lugar de destaque no pensamento e na prática poética. Deixa-se de lado o projeto mais amplo de construção da sociedade brasileira, como queriam, ainda que de modo um tanto utópico ou ingênuo, os primeiros modernistas, ou mesmo os ficcionistas do romance regionalista e os poetas de 30, embasados por uma reflexão mais acurada e crítica da realidade nacional. Um novo predomínio da poesia sobre a prosa, após a voga do regionalismo, viria a ser também o predomínio de uma busca pelo universal, pelos grandes temas da tradição poética, uma busca pelo inefável, o que estaria para além da realidade, muito mais do que por aquilo que se limita aos movimentos de apreensão da vida e da sociedade brasileiras. Ao mesmo tempo em que retomavam a centralidade da experiência formal, (...) os poetas da década de 40 dariam prolongamento a um importante veio da poesia, em que se revelam os questionamentos de ordem metafísica e a busca de uma pretensa linguagem essencial, em uma lírica intimista, existencial e interrogativa (AMORIM, 2004, p. 67-68).

No acervo pessoal de Hilda é possível constatar a leitura das obras e o contato com alguns autores dessa geração literária. Alguns críticos, analisando seus primeiros livros, classificaram-na como integrante da Geração de 45, a exemplo da *Antologia poética da Geração de 45* organizada por Milton de Godoy de Campos (1966), dos textos de Sérgio Buarque de Holanda (1996) e de Alfredo Bosi (1994). Jorge de Sena, na apresentação de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), foi um dos primeiros analistas a assinalar o afastamento da obra hilstiana das principais correntes de poesia da época, os mais formalistas da geração de 45 e os concretistas, afirmando que a obra da autora constituía em uma das mais raras na língua portuguesa. Tentativas dessa natureza, ora inserindo -a junto aos afluentes de uma determinada geração literária, ora definindo contornos próprios e, nesse aspecto, classificando-a como independente, além de colocarem o nome da autora em

evidência, a nosso ver sugere que o projeto de Hilst, desde o começo, provocou a crítica nem sempre passando de mansinho.

Se o projeto literário de Hilda manifesto em seus livros de juventude fez -se rebelde para acomodação em tendências e períodos, com o passar dos anos tal dificuldade ganhou força. As primeiras críticas, embora apontassem a imaturidade do tríptico inicial, fator que contribuiu para que a autora não inserisse seus primeiros livros na antologia poética, *Poesia* (1959/1967), já apresentavam discordâncias com relação a seu lugar entre os demais poetas nas décadas de 1950 e 1960. Ora, se aos poucos se tornou consenso que não era possível reduzir sua poética aos quadrantes informativos da geração de 45, embora tenha certamente se beneficiado de muitos dos seus valores estéticos, também não foi catalogada de modo convincente na de 60, onde seu projeto também estabeleceu pontos de contato. Pedro Lyra (1995), no livro *Sincretismo: a poesia da geração 60*, afirma que Hilda Hilst pertenceu à eclética geração de 45. Já Nelly Novaes Coelho (1971), classifica a escritora com o rótulo da geração de 60, ao arrolar nomes de escritores com obras significativas que se firmaram independentemente de pertencerem a determinados grupos. Como podemos observar, nas classificações geracionais reconhecidas no campo literário brasileiro a partir do trabalho crítico, a presença/ausência de Hilda não constitui unanimidade. O que constatamos é que o fato da escritora ter convivido com poetas de diferentes gerações, antes de constituir um problema, a beneficiou.

Seu acervo pessoal demonstra tanto relações/confluências com Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima, quanto uma aproximação com alguns dos considerados integrantes da geração de 60, composta em parte por escritores que estrearam na *Coleção dos Novíssimos* organizada por aquele que viria ser seu mais regular editor, Massao Ohno, a exemplo de Antônio Fernando De Franceschi, Bruno Tolentino, Carlos Vogt, Lupe Cotrim Garaude, Olga Savary e Renata Pallottini. Poderíamos suscitar que Hilda Hilst (e não somente ela) se tornou rebelde a rótulos e, por isso mesmo, aos poucos, se colocou na terceira margem. Em busca de um lugar ao sol soube transitar por círculos literários distintos, embora nunca escondesse seu entusiasmo com os jovens ansiosos por novos experimentos estéticos. Aí um dos motivos de ter identificado com a filosofia de Massao Ohno, quando editou livros de poesia escritos por jovens autores a partir de 1960 e, a partir dessa década, tornou -se seu editor: “Acabara de lançar, com alguma repercussão, a *Coleção novíssimos*, de poesia. (...) Gostou da *Coleção novíssimos*, amadrinhou a idéia e deu votos de vida longa à proposta. Recordo-me de tê-la editado em tiragem de 500 exemplares, ilustrada pelo Cyro Del Nero” (OHNO, 1999, p. 17), se referindo a publicação de *Trovas de muito amor para um amado*

senhor (1961), primeiro dos doze livros de Hilst que editaria, no mesmo período em que tirava jovens poetas paulistas do limbo dos inéditos:

Essa coleção surgiu em 1960, realizando a idéia de distribuir edições de poesia por assinatura. Pagando mensalidade, interessados recebiam em casa remessas de dois livros de poesia por vez, em um ritmo de produção acelerado, ousado. Até então, Massao, instalado em uma casa velha, quase um corredor na rua Vergueiro, fornecia apostilas mimeografadas para cursinhos de pré-vestibular. Talvez fizesse um ou outro livro de encomenda. (...) Desde o início, representou um avanço em editoração e planejamento gráfico. Congregou artistas plásticos que faziam as capas, ou se incumbiam da diagramação, alguns deles já consagrados, como Manabu Mabe e Cyro Del Nero, outros mais jovens, dos quais o colaborador mais regular foi Tide Hellmeister. Por isso, publicar poesia e recorrer a Massao Ohno tornaram-se sinônimos. (...) A agitação ao redor dessa coleção e da *Antologia dos novíssimos* de 1960 foi um sintoma de vitalidade naquela São Paulo ainda província, mas impregnada de uma perspectiva apocalíptica dominante nos anos 60, um milenarismo antecipado, com a expectativa de uma mudança, um fim e um recomeço na forma de catástrofe, utopia ou ambos. Conforme já observei em outros lugares, a busca de comunicação através da declamação permite caracterizar duas ou três dezenas de autores, das manifestações da Catequese poética até a periferia rebelde com diferentes graus de afinidade com o surrealismo e a geração *beat*. (...) Nem formalistas, nem conteudistas, nem militantes ortodoxos, nem trancafiados em suas torres de marfim, compuseram um ciclo cujo reexame mostra inúmeras reputações agora confirmadas, e outras datadas, saídas de cena, talvez provisoriamente, talvez em definitivo (WILLER, 2004, p. 13).

Embora não tenha sido editada na *Coleção Novíssimos*, até porque já havia publicado seis livros quando conheceu o editor, Hilda manteve contato com muitos de seus integrantes por meio da assinatura dos livros e, quando era possível, de reuniões na Chopperia Franciscano, no João Sebastião Bar, no Bar do Museu, em sua residência ou na sede da editora de Ohno, em São Paulo, ou por ocasião das noites de autógrafos. A trajetória de Massao Ohno aglutinou uma série de outras trajetórias que, por sua vez, se aproximavam graças à atuação do editor. Foi assim que Hilda conheceu o poeta “novíssimo” João Ricardo Barros Penteado, de quem foi namorada durante três anos e meio, e, a partir daí, estreitou relações com outros companheiros de geração a exemplo de Antônio De Franceschi, Roberto Piva, Cláudio Willer e Reynaldo Bairão (Cf. DESTRI; FOLGUEIRA, 2006). Também é importante visualizarmos, conforme destacou Cláudio Willer (2010), o papel de Ohno ao dar visibilidade à poesia de autoria feminina: “*Novíssimos* corresponde à maior presença de autoras na poesia brasileira, desde o começo com Lilian Pereira da Silva, Eunice Arruda, Renata Pallottini, depois Hilda, Olga Savary em edições suntuosas, Dora Ferreira da Silva em sua importante estréia tardia” (p. 1) e, muitas escritoras, a princípio desconhecidas, passaram a circular mais em revistas e jornais e a ter seus méritos reconhecidos.

Em estudo sobre os poetas que estrearam da década de 1950, como foi o caso de Hilda Hilst, André Seffrin (2007) destacou que as antologias que reuniram os escritores entre as décadas de 1950 e 1970 acabaram, em maior parte, presas aos programas de vanguarda: Geração de 45, Concretismo, Neoconcretismo, Práxis, Tendência, Processo etc.; cometendo, muitas vezes, erros nas classificações ou esquecendo autores que não se integraram a esses grupos específicos. Desse modo, muitos poetas construíram seus projetos emparedados pelo fantasma da geração de 45 e das vanguardas emergentes: “esse mundo novo resultou numa convergência estética que dependeu mais do talento de cada um do que o espírito de geração. (...) Poetas que escolheram outras vias de acesso ao novo e pontos diferenciados de apoio na tradição” (p. 16). Pensamento que, em certa medida, dialoga com as análises de Ana Chiara (2005) quando identificou um quadro de vozes poéticas que misturaram, confundiram e impulsionaram as de Hilda Hilst na tessitura de sua singularidade. Do mesmo modo, reconhece que as escritoras das décadas de 1950 e 60 se depararam com duas forças opostas: a da tradição poética masculina e o ímpeto da inovação com relação às questões do feminino:

Enfrentarem a solidão da escrita, desapaixonarem-se dos homens que leram e que tomaram como modelos, eis uma tarefa a enfrentar por essas mulheres numa década que antecede as torções mais evidentes do estilo, a maior liberdade dos corpos, a tomada pelas mulheres de seus destinos nas próprias mãos. (...) No caso das mulheres, a necessidade do reconhecimento como escritoras constitui uma conquista a mais. Ter visibilidade no circuito das Letras garante-lhes uma existência social que para os homens é quase ‘naturalizada’, sabe-se que ainda nos anos enfocados, ser escritora é ser visto como um caso excepcional. (...) A opção de Hilda por formas clássicas, por exemplo, pode resultar numa espécie de ponto de mutação de onde ela divisa novas possibilidades não tão estreitamente submissas às formas praticadas pelos poetas no período em questão. Nelas, parece experimentar uma temporalidade que se desgarras das contingências do cotidiano, da dicção coloquial (de herança modernista), experimental (concretismo) ou engajada (violão de rua), para anunciar: ‘Vereis um novo tempo estranho ao vosso./ Tempo presente mas sempre um tempo só/ Onipresente’. Ou seja, a idéia da linguagem da poesia surge nestes versos como uma espécie de abertura, revelação, linguagem capaz de ir ao mais além do que se divisa. (...) Nos poemas desta década fica claro que Hilda busca ‘uma estranha alquimia’ onde repercutem as ‘muitas vozes’ ouvidas de outros e que constituem o solo poético de onde brota sua dicção própria (CHIARA, 2005, p. 5-7).

A pesquisadora afirma que o objetivo, nesse caso, não é inventariar influências na lírica hilstiana, mas identificar uma voz singular construída a partir de interlocutores e do seu contexto histórico. Essas são algumas das questões que nos auxiliam a compreender características inaugurais do legado artístico de Hilda Hilst cuja singularidade dificultou sua acomodação em rótulos e estilhaçou as medidas da crítica, ao ponto de seu projeto figurar isolado (embora não solitário) no campo literário brasileiro. Desse modo, acreditamos ser

possível, a partir da reconstrução seletiva de contextos em que alguns trajetos hilstianos ocorreram, recuperar aspectos significativos desse período literário em que as mulheres escritoras conquistaram maior espaço e experimentaram diferentes travessias que impactaram e ainda impactam o campo das forças da literatura brasileira⁷. Guardadas as especificidades, a trajetória de Hilda propicia compreender tensões e estratégias utilizadas por algumas mulheres que almejavam a profissionalização literária em um período posterior ao entresséculos e que se estendeu até fins do século XXI. Acompanhemos, pois, suas experiências em busca de conquistar um lugar ao sol.

Hilda Hilst nasceu em Jaú, no interior paulista, em 21 de abril de 1930. Filha única do fazendeiro de café, jornalista e poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso. Após o nascimento de Hilda seus pais se separaram, a escritora se mudou para Santos com sua mãe enquanto o pai, devido à esquizofrenia, passou o restante da vida internado em sanatórios na região de Campinas. De ascendência paterna Hilda herdou os sobrenomes da tradicional família Almeida Prado e o Hilst, originário de Lille, norte da França. Já sua ascendência materna era portuguesa:

Naquela época, em Jaú, os Almeida Prado casavam todos com os Almeida Prado – e minha avó Maria do Carmo, mãe de meu pai, tinha ódio da minha mãe, e minha mãe era portuguesa e não tinha nada a ver com os Almeida Prado. Minha avó fez uma luta gravíssima para que ele nunca ficasse com minha mãe. E aí ela ficou grávida. Ele mesmo não queria filhos também. Quando mamãe contava para mim, eu achava isso muito inteligente – ‘Você vê, quando você nasceu, seu pai chegou da fazenda e perguntou se era menino ou menina’. Ela disse: ‘Menina’, e ele: ‘Que azar’. (...) Eu acho que é fantasticamente um azar a coisa dos filhos. Ele queria uma amante, uma mulher para ele, e ela queria ter doze filhos. Eu dizia: ‘Credo, meu Deus, o outro ia morrer’. Um poeta, você já imaginou, todo ligado! – um homem que só queria ler e escrever. Ele tomava conta das fazendas, mas o negócio dele era a literatura. Depois, eu li tudo o que ele escreveu, cartas e tudo mais. Ele era um homem muito inteligente, muito talentoso mesmo. Fui me

⁷ Convém reforçar que a busca das mulheres por um maior espaço e reconhecimento no campo literário, apesar das conquistas das gerações anteriores, não ocorreu sem enfrentamentos. Muitas não conseguiram conciliar o trabalho e as atribuições domésticas com seus projetos intelectuais. Nesse aspecto, é exemplar a descrição da ambivalente relação entre escritores e escritoras nas décadas de 1940 e 1950 e das dificuldades enfrentadas pelas mulheres no intuito de harmonizar a carreira literária com a realização afetiva empreendida por Gilda de Mello e Souza que, pela falta de estímulos, acabou desistindo da carreira literária: “Eu não quis ser como as outras mulheres, preferi me realizar como um homem. Não sei... Hoje fico pensando se não foi esse pecado de orgulho que moveu toda aquela geração feminina da faculdade. Nós até que tínhamos bastante prestígio. É verdade que a relação conosco era ambivalente. Havia um interesse franco pelo nosso destino, mas uma disposição bem menor de se apostar nele. Creio que àquela altura os homens, mesmo os do nosso grupo mais restrito, se relacionavam conosco um pouco como um marchand diante de um artista jovem que, embora aparentando talento, ainda está muito no início da carreira para merecer crédito. O brilho podia ser fogacho de mocidade e com o tempo talvez iluminasse uma *bas bleu* a mais. E havia tantas envelhecendo pelo foyer dos teatros, pelas exposições de pintura, cortejando os jovens professores franceses no final dos cursos! Também não era saudável ser muito valorizada, pois a confiança excessiva podia estar nos alçando acima de nossas forças, de nossos projetos. Foi bem difícil, para a minha geração, harmonizar a carreira com a realização afetiva (*In*: PONTES, 1998, p. 131).

apaixonando pelo que ouvi. (...) E depois, desde menina, tinha mania de ler. Ficava num canto assim, lendo coisas, e minha mãe sempre me achava muito triste, porque ficava sozinha. Mas eu dizia: 'Eu não estou triste. Estou lendo'. Depois, eu mais mocinha, ela queria comprar coisas para mim, mas eu não queria aquilo, porque ela tinha uma biblioteca muito agradável. Vamos dizer que mamãe era assim, informada, e ela então comprava livros com capas formidáveis: 'História da Arte', 'História da Filosofia' – mas, já mulher, percebi que ela lia mesmo era *Rebeca, E o vento levou...* enfim, ela tinha respeito pela literatura por causa do meu pai naturalmente (In: BUENO, 1996, p. 21-23).

Após a separação dos pais, Hilda passou a infância com sua mãe e seu irmão Ruy Vaz Cardoso (filho do primeiro casamento de Bedecilda) na Avenida Vicente de Carvalho, 32, Santos, em frente ao mar. Desse período, os documentos de seu acervo demonstram informações sobre o estado de saúde de Apolônio em sanatórios, a interrompida produção intelectual do pai, relatos sobre leituras empreendidas por sua mãe e o sentimento de solidão que rondava a menina Hildinha. Em 1935, cursou o jardim da infância no Instituto Brás Cubas, em Santos. Dois anos depois ingressou como aluna interna do Colégio Santa Marcelina, em São Paulo, onde cursou o primário e o ginásial. A ausência paterna se dava pelo contato com seus textos e marcou profundamente a trajetória de Hilda ao ponto de ter influenciado toda a sua obra: “Quase todo o meu trabalho está ligado a ele porque eu quis. Eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele pudesse ter orgulho de mim. Então eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele. (...) Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém” (HILST, 1999, p. 26).

Conforme destacamos no primeiro capítulo desta tese, Apolônio é considerado um dos precursores do que se convencionou “modernismo caipira”, vertente que ampliou o pensamento modernista para além de seu centro irradiador, escrevendo para jornais a exemplo de *A Onda* entre 1921 a 1925 e mantendo um diálogo epistolar com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia (Cf. GOMES, 1992). Da fazenda Olho de Itapuí, onde Apolônio cultivava café, correspondências, matérias de jornal e poesias eram enviadas para intelectuais da capital e do interior paulista, defendendo os então novos ideais estéticos, especialmente o futurismo. Conforme descreveu Eustáquio Gomes (1992), Apolônio era um fino intelectual do mato, filho de um francês de Lille casado com uma brasileira e que se interessava mais por poesia do que por café, particularidade que lhe custaria caro por ocasião da quebra da bolsa de Nova York em 1929, quando problemas de caráter financeiro aliados a questões familiares teriam contribuído para seu gradativo enlouquecimento a partir de 1933. Essa pausa na trajetória de Apolônio é relevante não somente devido aos contornos que a presença/ausência da sombra do pai conferiu ao projeto criador da escritora, mas por nos

permitir reconstruir parte do capital social herdado por Hilst e, poderíamos dizer, pela maioria dos membros da sua geração de intelectuais. De acordo com Sérgio Miceli (2001), grande parte dos escritores desse período se originou de famílias oligárquicas cuja situação material estava em declínio, desse modo um dos caminhos escolhidos para reverter o “capital material dilapidado” durante a República Velha era o ofício literário: “o acesso a posição de escritor aparece, nessa conjuntura, como o produto de uma estratégia de reconversão que se impõe por força do desaparecimento do capital de que a família dispunha outrora, ou ainda pela impossibilidade de herdar esse capital em toda sua extensão” (p. 23).

A falência das famílias se associava a um certo capital social acumulado na rede de prestações e contraprestações e por isso, embora não conseguissem devolver a posição social anterior, se convertia em possibilidade de superar a posição em falso, a partir da mobilização das relações sociais e de honorabilidade em um período de expansão do mercado de bens simbólicos. Evitando o rebaixamento social, as estratégias utilizadas em prol do capital de relações sociais, especialmente voltadas para a educação dos filhos, os cursos superiores, nomeação para cargos públicos ou o casamento, orientavam, em certa medida, a direção para carreiras intelectuais. Solução empreendida por Apolônio ao se dedicar ao jornalismo e a poesia e, posteriormente, por Bedecilda ao incentivar que Hilda conhecesse a obra paterna, estudasse nas melhores escolas e frequentasse o campo intelectual paulista. Os depoimentos da escritora são ilustrativos nesse sentido, especialmente quando demonstram o hábito de sua mãe pela leitura e, mais do que isso, que ela possuía uma biblioteca particular. Imaginamos que a princípio os relatos se relacionem a biblioteca de Apolônio, herdada pela mãe após o diagnóstico da esquizofrenia paterna. Todavia, conforme observamos, Bedecilda adquiria obras de sua preferência, definindo os contornos de sua coleção de livros. Bedecilda vinha de um primeiro casamento, era uma das raras mulheres mais ou menos emancipadas daquele tempo: “Da mãe, a escritora herdou o comportamento ousado e a facilidade para transitar pela alta sociedade paulistana” (DESTRI; DINIZ, 2010, p. 50). A própria escritora afirmava consultar a biblioteca da mãe, relembrando o episódio de quando levou para o Colégio Santa Marcelina um livro de Darwin que pertencia a sua coleção, escandalizando as freiras: “Minha mãe era uma mulher muito curiosa. Ela não era tão brilhante quanto meu pai, ele foi um gênio. Apesar de não ter a mesma inteligência extraordinária do meu pai, ela se interessava por tudo e lia muito” (HILST, 1999, p. 27).

Em 1937, Hilda se tornou interna do Colégio Santa Marcelina. O tradicional internato católico lhe propiciou o estudo de línguas, em especial o italiano e o alemão, e o contato com a espiritualidade que posteriormente seria uma das linhas de força em sua literatura. No

acervo da escritora são recorrentes as evocações aos anos no colégio, composto por agendas e cadernos da época, anotações e entrevistas sobre a biografia de santas, os momentos de solidão e meditação na capela, o contato com as demais internas, com as freiras, e o desejo de se tornar santa: “Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos e ficava impressionadíssima” (HILST, 199, p. 30). No colégio, era permitido sair apenas um domingo por mês. Hilda sofria com o internato e com a distância da mãe, sentimento apaziguado através de correspondências: “Santos, 8/10/1937. (...) Minha Filhinha, não fique triste porque não vou este domingo, mas Ruy irá no outro domingo, iremos ficar juntos muito tempo, peço a Deus que te faça feliz junto das queridas irmãs. (...) Não esqueça de rezar pelo o seu papaizinho. (...) Bedecilda”.

O afastamento do pai e da mãe fez com que a menina Hilda se isolasse cada vez mais. Indagava sobre Deus, a morte, dedicava-se a leitura da vida das santas, particularmente Santa Tereza D’Ávila, Santa Terezinha de Lisieux e Santa Margarida Maria Alacoque, situações que posteriormente se tornaram recorrentes em sua obra. Embora sua permanência no colégio de freiras italianas tenha lhe sugerido certa disciplina e alguns censores para suas leituras, conseguiu com o tempo desenvolver um pensamento independente, conciliando em sua obra os pólos carnal e espiritual de modo único. Em algumas das crônicas publicadas no *Correio Popular*, e posteriormente compiladas em *Cascos & carícias & outras crônicas* (2007), são evidentes as lembranças das leituras efetuadas no internato. Em uma delas, afirma que a leitura das biografias das santas lhe trouxe questionamentos sobre a relação entre santidade e sofrimento, matéria e espírito: “Por que é preciso flagelar-se, jejuar, maltratar o corpo, mutilar-se, dar todos os bens, ser um pária na vida? O conceito de martírio, holocausto, sofrimento para dar prazer a um Deus é para mim inaceitável” (p. 36). Do mesmo modo, grande parte do seu teatro recriou situações vivenciadas no Santa Marcelina, a exemplo das peças “A empresa” (1967) e “O rato no muro” (1967). Assim como toda sua prosa e poesia repercutiu, de algum modo, essa busca pelo sagrado:

Ficava horas ajoelhada na capela para ver se eu via algum milagre, sempre; e eu tenho a impressão que a vontade de santidade é uma vontade que desperta no homem a vontade de conhecer. Em toda a minha vida, eu me preocupei muito com isso, mas depois eu comecei a blasfemar muito na minha literatura pra ver se de alguma forma ele aparece. Porque se você blasfemar um pouco, quem sabe um dia ele irrompe assim e diz: ‘Não fale assim’. Pelo menos pode te dar um pito assim. Mas foi toda uma preocupação com a morte. Nunca podia compreender, porque é que as pessoas morrem. Era

sempre um choque definitivo para mim. E era uma coisa que eu perguntava sem parar e trazia muita angústia (BLUMBERG, 2004, p. 268).

Após a experiência como interna no colégio católico, Hilda continuou seu contato com a espiritualidade sob um novo viés. Em 1945 ingressou no Instituto Presbiteriano Mackenzie, onde cursou o secundário que, na época, incluía o Clássico e o Científico, estudou inglês e teve orientação presbiteriana. Em 1948, com dezoito anos e estimulada pela mãe, ingressou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo: “Fui para a São Francisco e foi uma fase deliciosa da minha vida. Fiquei meio mascote do pessoal do 5.º ano, que adorava conversar comigo. Eu saía sempre com eles e ria muito. Fiz vários amigos (...) Até publiquei alguma coisa no jornalzinho lá da faculdade” (*In*: FÚRIA, 1997, p. 1). Além de escrever no jornal da faculdade, Hilda constantemente representava os alunos em eventos, a exemplo da homenagem prestada a Lygia Fagundes Telles (Cf. TELLES, 1999). A escritora não era muito freqüente às aulas devido sua atribulada vida social, tendo ficado de segunda época em algumas matérias e sido reprovada em direito romano por não ter comparecido aos exames. De acordo com as biógrafas de Hilda, Laura Folgueira e Luíza Destri (2006), a escritora durante a faculdade saía para bares, jantares em homenagens a intelectuais, lançamentos de livros, o que teria contribuído para que tenha sido uma aluna mediana durante todo o curso jurídico, chegando a cursar quatro dependências e realizar seis exames de segunda época. Ainda informam que, após a faculdade, advogou alguns meses no escritório de Abelardo de Souza, na capital paulista, demitindo-se por incompatibilidade com a profissão.

Se a faculdade de direito não vislumbrou a promissora carreira sonhada por Bedecilda, certamente contribuiu para que sua filha ampliasse os vínculos no cenário intelectual paulista. Nesse aspecto, não podemos negar a importância dessas relações em sua trajetória social e na trajetória das mulheres que se tornaram precursoras ao se deparar com o impacto da experiência universitária na definição de seus perfis intelectuais. A sociabilidade acadêmica nas décadas de 1940 e 1950, embora confirmasse a assimetria das relações de gênero, contribuiu para que algumas mulheres construíssem círculos de amigos que entrelaçavam amizade com trabalho intelectual. Círculos esses que contribuíram para a inserção dessas intelectuais no sistema cultural paulista (Cf. PONTES, 1998). Desse modo, concordamos com Heloísa Pontes (1998) quando sublinha o impacto que a experiência universitária teve na vida das mulheres dessa geração, permitindo reorientarem o papel social para o qual haviam sido educadas e para a invenção de uma vida de artista a partir de novos modelos de conduta e atuação em um ambiente marcadamente masculino. Embora a análise da pesquisadora tenha

enfocado essas relações na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, poderíamos ampliá-las para as sociabilidades travadas no mesmo período quando Hilda cursava a Faculdade de Direito. Na verdade, poderíamos estender as análises de Antônio Cândido (2006), sobre a importância do curso jurídico paulista na formação dos escritores no século XIX, para as experiências das mulheres acadêmicas na primeira metade do século XX. Segundo o autor, a faculdade teria construído uma sociabilidade peculiar, com determinados tipos de comportamento, consciência corporativa e expressão intelectual própria manifestas nas estudantadas, nas festas e “de modo mais estruturado nas ‘repúblicas’, agremiações literárias, jornais e revistas” (p. 159). Dessas relações originavam escritos e projetos literários, o que também aconteceu com as mulheres que se inseriram nos cursos superiores das décadas de 1940 e 1950, a exemplo de Hilda Hilst.

Na época da São Francisco, Hilda se deparou com uma “atitude literária”, ou seja, com relações que priorizavam o intercâmbio literário, a produção, a leitura, as festas, os recitais, as homenagens e as críticas. Durante a faculdade, morou em uma pensão no Jardim Europa, fator que lhe propiciava maior liberdade para participar ativamente dos círculos intelectuais da capital. Escrevendo para o jornal da universidade, lendo os russos Pushkin, Tolstói e Dostoiévski, os sonetos de Olavo Bilac e Florbela Espanca, além de frequentar os ambientes juntamente com Lygia Fagundes Telles, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e Guilherme de Almeida, dentre outros, se sentiu estimulada a produzir seus próprios poemas. Durante a faculdade publicou seus dois primeiros livros de poesias *Presságio* (1950) e *Balada de Alzira* (1951): “Tinha dezoito anos quando escrevi meu primeiro livro, *Presságio*. Achei que estava pronta para começar. Um amigo meu que ia muito no clubinho, o Clube dos Artistas, era um livreiro, um editor, mas um editor pobre, e resolveu editá-lo” (In: BUENO, 1996, p. 26). Seus primeiros livros não foram unanimidades críticas, muitos chegaram a dizer que deveria ser proibido menores de vinte e cinco anos lançarem obras. Hilda, porém, não parou. Alguns escritores e críticos perceberam em seus primeiros poemas um anúncio de uma promissora poetisa, tanto que Cecília Meireles lhe escreveu: “Quem disse isso precisa dizer mais”. Hilda dedicou *Presságio* à Bedecilda, livro composto por vinte e um poemas e ilustrado por Darcy Penteado. *Balada de Alzira* foi dedicado à Apolônio, com dezessete poemas ilustrados por Clovis Graciano.

Bacharel em direito e residindo em um dos apartamentos da mãe, entremeando uma badalada vida social, amplamente divulgada nos jornais paulistanos, e viagens ao exterior, publicou os livros *Balada do festival* (1955), *Roteiro do silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960) e *Ode fragmentária* (1961). Personagem freqüente nas

colunas sociais do *Diário de Notícias*, do *Última Hora*, do *Correio Paulistano* e de *O Estado de São Paulo*, Hilst dava declarações polêmicas a exemplo da defesa da poligamia ou contra a equiparação civil das mulheres, certamente como uma forma de chamar atenção para sua figura e obra. Podemos constatar sua crescente visibilidade ao consultarmos o Fundo Hilda Hilst, na UNICAMP, em que desde 1955 muitos artigos de jornal registram a presença da titular em jantares, premiações, homenagens e viagens. Hilda passou a ser retratada como bela, inteligente, transgressora e representante da busca da mulher por um novo lugar na sociedade, questões que lhe proporcionaram uma vida amorosa repleta (Cf. FOLGUEIRA; DESTRI, 2006). Do mesmo modo, ampliou significativamente seu rol de amigos, muitos deles também escritores, como comprovam algumas dedicatórias de seus poemas: Carlos Drummond de Andrade, Lygia Fagundes Telles, Fernando Lemos e Vinícius de Moraes. Desse grupo, a amizade entre Hilda, Lygia e a poeta Lupe Cotrim Garaude atravessou a vida das escritoras, participando juntas de eventos, promovendo as obras, utilizando trechos como epígrafes e/ou dedicando seu projeto intelectual, estratégias daquilo que Maria Eleutério (2005) definiu como formas de afirmação de pertencimento que demonstram o universo de relações e a necessidade de reconhecerem e serem aceitas por aqueles que consideram como pares. Surgiu, desse modo, uma cumplicidade entre as agentes no intuito de fortalecerem-se mutuamente. Não sem motivos, Hilda dedicou *Balada do festival* (1955) e o texto “Fluxo” de *Fluxo-Floema* (1970) a Lygia Fagundes Telles e abriu a novela “Matamoros” de *Tu não te moves de ti* (1980) com uma epígrafe de Lupe Garaude. Também em diversos documentos do acervo de Hilda é possível visualizarmos a ação de Lygia Fagundes junto a críticos e escritores no intuito de divulgar a obra hilstiana.

Quando Hilda publicou seus primeiros livros, as mulheres já haviam conquistado um maior espaço no campo literário brasileiro. Lembremos que, em 1954, Dinah Silveira de Queiroz e, em 1958, Rachel de Queiroz receberam o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, e que a própria Academia criou em 1954 o Prêmio Júlia Lopes de Almeida, para premiar produções em prosa de autoria feminina. Nas décadas de 1950 e 60, muitas escritoras saíram do limbo do inéditos a exemplo de Astrid Cabral, Carolina Maria de Jesus, Celina Ferreira, Cora Coralina, Eunice Arruda, Judith Grossmann, Laís Correa de Araújo, Lara de Lemos, Lélia Coelho Frota, Lya Luft, Lina Tâmega Peixoto, Lúcia Ribeiro da Silva, Lupe Garaude, Maria Ângela Alvim, Maria Lúcia Alvim, Marly de Oliveira, Myriam Fraga, Neide Archanjo, Nélide Piñon, Orides Fontela, Renata Pallottini e Zila Mamede. Apesar disso, ainda mobilizavam um alto investimento para serem reconhecidas como profissionais da escrita nesse ambiente desigual de forças. Nesse aspecto, é ilustrativa a recusa

da Academia Brasileira de Letras em aceitar mulheres em seus quadros, fator superado somente em 1977 com a entrada de Rachel de Queiroz. Do mesmo modo, é importante lembrarmos a importância de reconhecer as diferentes estratégias utilizadas para que seus projetos criadores tenham adquirido certa visibilidade, destacando, mais uma vez, que não constituíram, até hoje, unanimidade crítica e muitas ainda continuam desconhecidas do grande público. Todavia, conforme suscitamos anteriormente, se as mulheres escritoras já possuem sua inserção marcada pelo preconceito em virtude do sexo, compete atentarmos que para algumas escritoras esse preconceito se somou a outros estigmas relativos à idade, a raça ou a classe social, a exemplo das dificuldades enfrentadas por Carolina Maria de Jesus em ter reconhecida sua autoridade enquanto autora (Cf. DALCASTAGNÈ, 2008). No caso de Hilda Hilst, devemos reconhecer que representa uma minoria dentro da minoria, visto que herdou bens que garantiram sua independência financeira, assim, nunca precisou desempenhar outra profissão e, por isso mesmo, conseguiu dedicar-se integralmente a literatura. A própria autora revela essa consciência ao se comparar com a trajetória da amiga Lygia Fagundes Telles: “Ela teve uma vida muito mais difícil que a minha. O pai dela era um jogador... Foi uma moça com a vida difícil. Eu sempre tive dinheiro e tal. Tudo isso é complicado de dizer” (HILST, 1998, p. 22). Mas é oportuno destacar que embora tivesse condições de patrocinar seus livros e transitar por círculos de críticos e escritores reconhecidos, isso não quer dizer que Hilst não tenha enfrentado uma série de dificuldades para encontrar um lugar ao sol.

Segundo já destacamos, Hilda circulava pelos eventos e locais elitizados pela intelectualidade paulista e, com o tempo, se tornou íntima de um grupo de escritores que viriam a ser conhecidos como os poetas “novíssimos” ou integrantes da “Geração de 60” e, entre tertúlias, conheceu o jovem editor Massao Ohno que, a partir daquele momento, seria seu principal editor. Em uma edição de 500 exemplares, ilustrada pelo artista plástico Cyro Del Nero, Ohno relançou *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1961), seguido da primeira edição de *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962), com prefácio da poetisa Dora Ferreira da Silva e ilustrações do artista Wesley Duke Lee. As edições quase artesanais empreendidas por Massao Ohno e sua predileção por ilustradores renomados como Manabu Mabe, Cyro Del Nero, Wesley Duke Lee e Tide Hellmeister, constituíam em um diferencial no mercado de bens simbólicos. O único problema, que acompanhou a trajetória de Hilda, consistia no fato de Massao Ohno ter uma distribuição deficitária, o que na maioria das vezes dificultava o acesso às obras e forçava o próprio autor a desenvolver estratégias de divulgação/distribuição. Apesar disso, Ohno contribuiu decisivamente para revelar novos autores e projetos:

Havia uma dificuldade muito grande para editar qualquer livro, a menos que você tivesse um padrinho. Percebi que faltava uma editora para divulgar valores em formação. Esta curiosidade me estimulou. No entanto, o critério de escolha não se dava apenas por serem autores novos, mas pelo fato de contar alguma mensagem nova ou um estudo de forma interessante. (...) Alguns projetos eram feitos para baratear o custo, por incrível que pareça. Eu me guiava pelas edições européias e americanas, onde a colagem de ilustrações era um fator de luxo. Nós imprimíamos em uma prancha com várias ilustrações juntas, depois cortávamos e anexávamos. Era mais barato do que imprimir somente uma ilustração por vez, em cores, por exemplo, num conjunto de páginas. Era um processo artesanal, porém mais em conta (In: D'ELIA; DUME, 2007, p. 1).

Em 1962, ano em que conquistou seu primeiro prêmio literário, o Pen Clube de Poesia, Hilst recebeu do poeta português Carlos Maria de Araújo o livro *Carta a el Greco* do grego Nikos Kazantzakis (1883-1957). Esse livro teve uma importância fundamental na trajetória da escritora que, durante sua vida, afirmou ter sido essa leitura o estímulo de mudar para Campinas-SP, instituir seu exílio voluntário e cumprir seu projeto literário. Conforme destacou em entrevistas e nas anotações de seus diários, a incursão pela prosa de ficção e pelo teatro exigiu muita concentração e disciplina, diferentemente da poesia que, segundo ela, vinha de modo mais intuitivo. Sua justificativa ao mudar para o sítio de sua mãe nos arredores de Campinas era a necessidade de se concentrar na escrita e de se isolar para um melhor conhecimento do ser humano, segundo a proposta de Kazantzakis. Embora emancipada financeiramente e desde seu bacharelado já morasse sozinha em apartamentos na capital paulista, Hilda não conseguira obter um espaço privativo, nem o ócio necessário para a elaboração de seu projeto literário. Em outras palavras, faltava-lhe conquistar aquele “teto todo seu” (2004), preconizado por Virgínia Woolf em 1929. Na verdade, seu apartamento tornou-se um dos pontos de encontro de artistas e intelectuais e, além disso, Hilst dedicava grande parte de seu tempo a boemia intelectual e a festas da alta sociedade: “Eu conhecia as emoções de viver e tinha vontade de escrever. Era optar entre uma coisa e outra. Eu vivia uma vida muitíssimo interessante e divertida – paixões, viagens. (...) Aí eu disse: ‘Não! Eu quero mesmo é escrever. Se continuar assim, nunca vou trabalhar’” (In: DESTRI; DINIZ, 2010, p. 38).

Inicialmente Hilda se mudou para a Fazenda São José, de propriedade de sua mãe, a onze quilômetros de Campinas, em 1965. Estabeleceu-se na sede da fazenda juntamente com o escultor Dante Casarini que se tornaria seu marido⁸. Em 1966 se transferiram para a casa

⁸ De acordo com os elementos de averbação inseridos na certidão de nascimento da escritora, a partir de 10 de setembro de 1968 ela passou a se chamar Hilda Hilst Casarini, sobrenome que utilizou até o divórcio ocorrido em 1985 que confirmou a separação judicial de 1980 (Cf. DESTRI, DINIZ, 2010).

projetada pela escritora e construída nas proximidades da sede, residência que Hilst batizou de Casa do Sol e em que viveu o restante de sua vida. A Casa do Sol lembra a arquitetura de um mosteiro, com um pátio retangular interno, janelas em arco e varandas. Suas paredes foram pintadas de branco, cor que posteriormente deu espaço à rosa. No portão de entrada inseriu as iniciais HH e, com o tempo, começou a abrigar cães abandonados, chegando a possuir mais de noventa cachorros. Em seus diários é possível acompanharmos aspectos do seu cotidiano na casa, esboços de projetos literários mesclados com anotações de sonhos, de experiências paranormais e da rotina com os cães. Também em diversas entrevistas justificou que seu retiro na fazenda foi uma resposta a urgência do tempo, precisando se isolar para “meditar profundamente sobre tudo o que é decisivo: o conhecimento de nós mesmos, da natureza, da convivência com o próximo, o amor, a morte, o envelhecimento, o artista, a transcendência ao mesmo tempo lírica e metafísica da vida e de Deus, da crueldade, do júbilo e da paixão” (*In: RIBEIRO, 1985, p. 1*). Enquanto se dedicava à escrita, Dante Casarini resolvia os problemas cotidianos, pagava contas, viajava para São Paulo e, no ano em que se mudaram para Casa do Sol, devido a morte do pai de Hilda, viajou constantemente para Jaú para administrar a herança que Apolônio deixou para a filha (*Cf. DESTRI, FOLGUEIRA, 2006*). Com o tempo, Hilda e Dante se tornaram apenas amigos, embora morassem na mesma casa: “Hoje somos como irmãos. Dante vive na cidade, e vem nos fins de semana. E cada um faz o que acha mais importante para a sua própria vida (*In: SCHARTZKOPTF, 1971, p. 2*). Todavia, a opção por se isolar para desenvolver seu projeto criador não constituiu em um isolamento do campo literário, muitos escritores passavam temporadas na Casa do Sol que, aos poucos, foi se tornando um ponto de encontro de artistas e intelectuais. Hilda se correspondia com críticos e escritores, adquiria lançamentos e assinava revistas, participava da vida literária em Campinas e, sempre que possível, viajava para a capital paulista e para o Rio de Janeiro:

Eu realmente queria fazer o meu trabalho e sabia que na fazenda eu poderia fazê-lo. Eu tinha uma vida linda em São Paulo, muito divertida, amigos ótimos, mas nunca conseguiria trabalhar, iria me distrair. (...) Estar no campo me ofereceu uma vida mais calma, com menos interrupções, propícia para fazer o meu trabalho. Eu pude ler muito mais, pensar nas coisas com mais profundidade. Esse isolamento foi necessário para que eu pudesse trabalhar. Mas isso não foi um isolamento absoluto. As pessoas imaginam que entrei em clausura, me vesti de monge e fiquei jogando cinzas na cabeça, mas não foi assim. Eu estava casada com o Dante e, além disso, minha casa era freqüentada por vários amigos, escritores, pintores, atores... Gente com quem tinha muita afinidade. Eu me afastei da vida da cidade, mas não do mundo e nem das pessoas (*In: REVISTA E, 2002, p. 1*).

O isolamento na Casa do Sol pode ser compreendido como garantia para uma experiência de liminalidade, nos moldes do que afirma Lígia Dabul (2007) quando analisou as práticas criativas sob o olhar sociológico. De acordo com a pesquisadora, o isolamento dos escritores com vistas a realizar seus projetos artísticos por meio da vivência de experiências de alteridade não caracteriza necessariamente uma situação individual. Para tanto, relembra autores a exemplo de Norbert Elias que “problematizam a idéia das interações constituírem atributo definidor de todas as dimensões significativas da vida social. E incluem em suas reflexões itens como a impossibilidade de se estabelecer divisórias claras entre indivíduos e sociedade” (p. 66), afirmando que essa situação se evidencia na arte e, por isso mesmo, ações individuais consistem em ações sociais e mecanismos pelos quais os indivíduos introjetam e são a sociedade em que vivem. No caso de Hilst, além da Casa do Sol, ela também construiu em 1969 a Casa da Lua, casa de praia no litoral paulista, em Massaguaçu, onde passou algumas temporadas. Foi nesses espaços que Hilda, nas décadas de 1960 e 70, empreendeu sua incursão pelo teatro e pela prosa de ficção. Todavia, conforme indicam as correspondências de Caio Fernando Abreu (que a partir de 1969 tornou-se freqüentador assíduo de ambas as casas, ao ponto de ter residido alguns meses com a escritora), Hilda tinha maior dificuldade em se concentrar quando estava na praia: “Tenho a impressão que, de volta à fazenda, conseguiste escrever mais: é que na praia existe, independente de qualquer ‘postura’ interna, uma aceitação tácita e implícita de férias. Resultado: a gente não consegue se concentrar” (In: MORICONI, 2002, p. 362), se referindo a indefinição do final de “Lázaro”, uma das narrativas de *Fluxo-floema* (1970).

A partir de 1967, Hilda Hilst redigiu *A Possessa* e *O rato no muro*, que iniciam a série de oito peças teatrais escritas até 1969: *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*. Hilst se enveredou pela dramaturgia, lembrando que até essa época existiam poucas dramaturgas no Brasil, a exemplo das vozes de Celina de Azevedo, Guilhermina Rocha, Josefina Álvares de Azevedo, Maria Angélica Ribeiro e Maria Eugênia Celso, no século XIX; de Júlia Lopes de Almeida e Maria Jacintha Campos, na primeira metade do século XX; e Rachel de Queiroz na década de 1950. Também é oportuno mencionar que no período da ditadura algumas mulheres, a exemplo de Hilst, se lançaram no gênero: Consuelo de Castro com *Prova de fogo* (1968), *À flor da pele* (1969), *Caminho de volta* (1974), *A cidade impossível de Pedro Santana* (1975) e *O grande amor de nossas vidas* (1979); Isis Baião com *Instituto Naque de quedas e rolamentos* (1978); Leilah Assunção com *Fala baixo senão eu grito* (1969), *Jorginho, o machão* (1970) e *Roda cor de roda* (1975); Maria Adelaide Amaral com *A resistência* (1975), *Bodas de papel* (1976),

Ossos D'Ofício (1980) e *Chiquinha Gonzaga* (1982); Maria Isabel Câmara com *Os viajantes* (1968) e *As moças* (1969); e Renata Pallottini com *A lâmpada* (1960), *O exercício da justiça* (1962), *Nu para Vinícius* (1964), *O crime da cabra* (1965), *Pedro pedreiro* (1967), *João Guimarães: veredas* (1969), *O escorpião de Numância* (1970), *A história do juiz* (1971) e *Serenata cantada aos companheiros* (1976).

No caso de Hilda, a escrita das peças durante o período militar brasileiro foi uma tentativa de que suas idéias chegassem mais próximo ao público e, ao mesmo tempo, através de metáforas, se tornassem crítica e resistência a o sistema. Segundo entendeu Alcir Pécora (2001), o teatro hilstiano atendeu as contingências daquele momento e seu efeito mais duradouro foi tornar-se uma espécie de ensaio para sua prosa e para uma nova intensidade em sua poesia: “A dicção poética alta que buscava em sua poesia ganhou contrapontos surpreendentes de humor, de registro vulgar e de vivacidade dialógica que lhe deram mais alcance estilístico e complexidade nos propósitos” (p. 8) e, por isso mesmo, a poesia de Hilda nunca mais foi a mesma depois da sua experiência como dramaturga e de sua iniciação na prosa:

O teatro surgiu numa hora de muita emergência, em 67, quando havia a repressão. Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente. Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha vontade nenhuma de ser presa, nem torturada, nem de que me arrancassem as unhas. Então, eu fiz, por analogia, várias peças em que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia. Fiz oito peças e, depois, parei. Era só uma emergência daquele momento em que eu desejava uma comunicação mais imediata com as pessoas. Mas também não deu certo. As pessoas vão ao teatro para se divertir; ninguém vai ao teatro para pensar (*In: COELHO, 1989, p. 153*).

Essa necessidade imediata de comunicar com o outro através de seus textos fez com que desde a década de 1966 reclamasse sobre a atuação dos editores. Certamente devido à dificuldade de editar as suas peças que, com exceção de *O verdugo* (1970), ficaram inéditas até a década de 2000, o que pode ser suscitado nas correspondências com o diretor teatral Alfredo Mesquita e com a crítica e tradutora Clélia Pisa. As correspondências com Clélia, por sua vez, constituem na primeira tentativa da autora de ver sua obra publicada no exterior. Em uma das cartas, Clélia tenta acalmar Hilst: “Paris, 14/11/68 (...) Não fique na baixa, Hildinha. E sobretudo porque se trata do ‘mundo da edição’. As coisas deram pra trás – mas é por enquanto. Tenha um pouco de paciência, ou melhor, ‘um pouco muito’. (...) Poesia e teatro são coisas difíceis”. E conclui que iria pesquisar os custos de tradução para o inglês e francês. Em outra missiva, informa o envio das peças de Hilda para a editora Gall imard que, embora

aprovadas pela comissão editorial, não demonstrou interesse em publicá-las. Na mesma carta, destaca que as peças estavam sendo avaliadas pela editora Bensel no intuito de editá-las na revista *Les lettres nouvelles*. Apesar das frustradas tentativas, a escritora continuou insistindo na importância da tradução de seus textos, contactando críticos e tradutores, a exemplo de Eloah Giacomelli que morava no Canadá e manifestou interesse em traduzir os textos de Hilda para o inglês. No diário, em 16 de fevereiro de 1974, Hilst registrou: “Hoje de manhã já mandei textos, Jozú, Hiram, o Fluxo-Fluema, para Eloah. Estou demais com esperanças. Será a primeira vez que serei ‘vertida’ para o inglês. Oh, delícia! Tomei um calmante. Demasiada excitação mental”. Em julho do mesmo ano, recebeu notícias sobre o andamento das traduções:

5 julho 1974. Vancouver, Canadá. Ainda não tive tempo de compilar uma relação de nomes de críticos literários que se especializam em literatura brasileira contemporânea. Um pouquinho mais de paciência, sim? E logo lhe estou remetendo alguns nomes. (...) Traduzi finalmente o seu ‘Jozu’ e estou agora passando a limpo a última cópia e logo passarei a circulá-la entre os *little magazines*. Estórias são mais difíceis de serem colocadas; às vezes passam por 3 ou 4 editores – críticos antes de serem aceitas, se é que são. Alguns editores levam de 4 a 5 meses para darem uma resposta. Em fins de agosto estou programando a tradução de mais um de seus textos: ainda não sei se vai ser ‘O oco’ ou ‘O Capricórnio’. Sou muito lenta na minha tarefa de tradutora. Faça as traduções por etapas. Eloah F. Giacomelli.

A correspondência evidencia uma das estratégias de Hilst mobilizadas especialmente a partir da década de 1970: o envio de seus livros para a tradução e para críticos literários brasileiros e/ou especialistas em literatura brasileira residentes no exterior. Nesse aspecto, Hilda almejava inserir suas produções no mercado de bens simbólicos europeu e norte-americano com o intuito desse reconhecimento provocar uma maior aceitação de seus textos no campo literário nacional. Conforme destacou Pierre Bourdieu, a atividade tradutória consiste em uma disputa entre diferentes instâncias de legitimação e, conseqüentemente, entre os diferentes agentes que contribuem na decisão de publicar: “além das comissões e comitês, instâncias especialmente organizadas para este fim, o próprio editor e seu grupo, os diretores de coleções, os leitores, o pessoal administrativo, os conselheiros influentes que podem agir como diretores de coleções oficiais, e enfim, os tradutores” (In: SILVA, 2008, p. 2).

Essa prática de envio de obras para críticos e escritores ganhou força quando Hilda iniciou sua prosa de ficção. *Fluxo-floema* (1970), *Qadós* (1973), *Ficções* (1977), *Tu não te moves de ti* (1980), seus primeiros livros em prosa, já demonstraram a força de seu projeto criador, reconhecidos por críticos como Nelly Novaes Coelho, Léo Gilson Ribeiro e Anatol Rosenfeld. Lançamentos que entremearam três livros de poesia: *Júbilo*, *memória*, *noviciado*

da paixão (1974), *Poesia (1959/1980)* (1980) e *Da morte. Odes mínimas* (1980). Nessa década, ao lado de Lygia Fagundes Telles, os escritores José Luis Mora Fuentes e Caio Fernando Abreu se tornam seus principais divulgadores, enviando seus textos para jornais, apresentando-os a editores e estabelecendo contatos com escritores e escritoras. As correspondências de Caio Fernando deixam pistas sobre seus trajetos e relações literárias visando divulgar a obra hilstiana: apresentou a obra ao crítico Léo Gilson Ribeiro e para críticos e escritores do Rio Grande do Sul e do Rio de Janeiro; estabeleceu contatos e enviou os textos de Hilst para Nélida Piñon, Myriam Campello, Maria Helena Cardoso e Clarice Lispector; difundiu suas peças para grupos de teatro amador; escreveu resenhas e as publicou nos suplementos literários (Cf. MORICONI, 2002).

A partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), os registros em seu acervo pessoal apontam esse envio de livros para críticos influentes como uma prática freqüente. Em seu diário de 1974, Hilda informou que havia enviado o livro de poemas e cartas para Nelly Novaes Coelho, Léo Gilson Ribeiro, Caio Fernando Abreu, Eloah Giacomelli, Paulo Rónai, Hélio Pólvora, Carlos Drummond de Andrade, Massaud Moisés e Lygia Fagundes Telles. Na verdade, desde a década de 1970, a obra hilstiana conquistou elogios de muitos críticos, embora essa repercussão não tenha sido capaz de torná-la um sucesso de público. Em um primeiro momento pela própria dificuldade de se encontrar as obras nas livrarias e, vencida a barreira da distribuição, pela configuração do projeto criador “dada a sua exigência de erudição literária, filosófica e até científica, que acaba gerando o emprego de um ‘vocabulário final’ altamente idiossincrático; (...) a produção prolífera entre gêneros literários muito diversos; a mistura de todos eles no interior de cada texto” (PÉCORA, 2010, p. 9). Além disso, com o passar dos anos, suas obras ganharam intensidade a partir do registro erótico e dos usos do obsceno, o que pode ser identificado, a princípio, nos livros editados na década de 1980: *A obscena senhora D* (1982), *Cantares de perda e predileção* (1983), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Sobre a tua grande face* (1986), *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (1986) e *Amavisse* (1989). O sucesso de público também não foi conquistado mesmo tendo obtido alguns dos principais prêmios da literatura brasileira, a exemplo dos da Associação Paulista de Críticos de Arte, do Jabuti e do Cassiano Ricardo. Questões que aparecem nas entrevistas proferidas pela autora na década de 1980, e que se tornariam uma constante até o final da vida, quando afirmava sobre a importância de sua obra apesar de não ter sido lida pelo grande público: “Meu editor fica sempre chateadíssimo e diz: ‘Hilda, você vende nada. É uma coisa horrorosa’. (...) As pessoas que amam meu trabalho são poucas, é pouca gente, mas desesperadamente amorosa” (*In*: COELHO, 1989, p. 156). Hilda começou a

ser rotulada por alguns críticos de “incompreensível”, uma das prováveis justificativas pelo seu não reconhecimento junto ao público leitor: “Fiquei marcada como uma escritora difícil, medonha de difícil. Imagina que uma crítica, que não entendia nada do que eu escrevia, chegou a dizer que eu era uma tábua etrusca” (*In*: STYCER, 1997, p. 1).

Aos poucos Hilst foi parcelando as terras herdadas de sua mãe e sobrevivendo dessa renda. Mesmo assim, na década de 1980, começou a enfrentar dificuldades financeiras devido a extravagâncias e alguns maus empreendimentos. Uma solução encontrada, em 1985, foi sua inserção no Programa do Artista Residente na Universidade Estadual de Campinas, ministrando palestras no campus e discutindo imaginação, criatividade e religiosidade. Hilda foi contratada como professora convidada da universidade, já que não era possível sobreviver dos rendimentos de seus livros (FOLGUEIRA; DESTRI, 2006). Exemplo instigante, nesse aspecto, é um fato que narrou em uma das crônicas no *Correio Popular* relacionado aos direitos autorais recebidos pela obra *Com meus olhos de cão e outras novelas* (1986), publicada pela Editora Brasiliense:

A Editora Brasiliense me mandou dois (2) reais e trinta e três (33) centavos de ‘direitos autorais’. Fiquei perplexa com a correção da editora. Devem ter tido o maior prejuízo comigo, que corretos! Só de selo e *office boy* gastaram mais que isso! Por isso estou mandando dez de óbulo para a dita-cuja. Eu devo ser mesmo um lixo, e pornógrafa, e louca, e chula, e menor; e certamente morrerei obscura neste país de bolas e tretas, de cartolas. Boa missa (HILST, 2007, p. 359).

Na década de 1990, Hilda desenvolveu novas estratégias em busca de um lugar ao sol. Com o intuito de conquistar visibilidade para sua extensa obra decidiu escrever uma tetralogia obscena, acreditando que a intenção pornográfica explicitada nesse novo projeto lhe garantiria repercussão e contrapartidas financeiras. A escritora decidiu mergulhar em um empreendimento que, embora o embrião estivesse presente desde suas obras editadas na década de 1970, ganharia intensidade, apresentando o obsceno de modo até então não visto no campo literário brasileiro. Estilhaftando as medidas, Hilst ousou tecer estratégias obscenas em busca daquilo que Pierre Bourdieu (1996b) definiu como circulação de autos de crédito que se trocam entre todos os envolvidos no campo literário. O que lhe era desfavorável nesse momento é que, embora possuísse um lugar no espaço de possíveis expressivos, especialmente no que concerne ao respeito de certa parcela da crítica, o desenvolvimento de uma estratégia arriscada aconteceu em um momento em que a escritora estava idosa e passando por dificuldades financeiras, não faltando aqueles que lhe consideraram louca ou os que temiam que essa nova estratégia fizesse com que perdesse o prestígio acumulado em

quarenta anos dedicados à produção literária. A autora de *A obscena senhora D* (1982) aceitou correr o risco de formatar/consolidar o que se tornaria uma das linhas de força de nossa literatura.

3.2 Estilhaçando medidas: estratégias obscenas no espaço literário

“O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um ‘Potlatch’.
E hoje, repetindo Bataille:
‘Sinto-me livre para fracassar’”
Hilda Hilst (1989).

Em fins da década de 1980, Hilda Hilst decidiu empreender uma nova intensidade ao seu projeto literário. Amadurecida com as incursões e leituras anteriores e com o peso dos anos, tendo ciência da importância de sua obra apesar da escassa repercussão junto ao grande público, inseriu na contra capa de *Amavisse* (1989) o poema em epígrafe como espécie de anúncio. A partir daí, citando Georges Bataille (um de seus autores favoritos, especialmente o livro *A parte maldita*), afirmou sentir-se livre para fracassar. Tal afirmação demonstra a lucidez da autora ao suscitar que os novos investimentos poderiam levá-la ao fracasso, já que possuía uma obra consolidada e um nome relativamente reconhecido perante a crítica. Independente disso aceitou correr o risco na tentativa de obter um maior reconhecimento de público e um retorno financeiro, visto que nunca sobreviveu financeiramente de sua produção intelectual. Até esse momento, a autora havia publicado vinte e um livros, além das oito peças ainda inéditas e constantemente reclamava da desatenção dos agentes do campo literário nacional com relação ao seu legado. Eram comuns entrevistas em que afirmava que ninguém havia lido seus livros, embora fosse reconhecida por alguns críticos ao ponto de receber análises e prêmios de alcance nacional.

Na verdade, alguns motivos teriam contribuído direta ou indiretamente para esse afastamento do público leitor. Conforme destacamos anteriormente, o fato da autora ter dado declarações surpreendentes e ter vivenciado situações não convencionais para as mulheres de sua época, juntamente com sua independência financeira e intelectual, contribuíram para que

sua vida, de certo modo, obscurecesse sua obra. De acordo com Alcir Pécora (2010), a obra de Hilst acabou sendo substituída por um anedotário mesquinho como uma possível chave de leitura: mulher ousada, avançada para sua época, explosiva, louca etc., concluindo ser a celebridade de Hilda uma ficção sedutora que diz pouco da vida pessoal da autora e se torna estranha a questões incômodas de sua obra: “esta disposição de esquecer a ‘celebridade’, não pretende dizer que devam ser afastados da competência crítica os aspectos biográficos da artista. (...) Tratados com as devidas mediações, os aspectos biográficos podem ser muito significativos no conhecimento do legado” (PÉCORA, 2010, p. 10).

Outro fator que não pode ser desconsiderado era a dificuldade de acesso às suas publicações, quase artesanais e sem alcance de distribuição. Essa distribuição deficitária também era destacada por Hilst em entrevistas e em seus diários. Não raro encontramos em suas anotações as frases “quero ser lida” ou “ninguém me lê”. Na maioria das vezes a própria autora deixava suas obras em livrarias de Campinas -SP e presenteava críticos e escritores amigos com seus exemplares que, em pouco tempo, tornaram -se alvo de colecionadores. Uma carta de André Seffrin exemplifica essa dificuldade: “Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1990. Cara Hilda Hilst, Gostaria muitíssimo, se fosse possível, de receber *Alcoólicas*, que andei procurando em livrarias e não encontrei. Segue um artigo escrito com fervor. Tomara que te agrade. Muito carinho deste teu leitor de sempre”. Além disso, também não era fácil publicar seus livros. Inúmeros documentos destacam tentativas frustradas de publicação no Brasil e no exterior, embates com editores, intermediação de amigos e críticos no intuito de abrir caminho para editoras e/ou mecenas. Aqui é oportuno sublinharmos a publicação de dois mil exemplares do livro de poemas *Alcoólicas* (1990), como fruto de um mecenato da *Maison de Vins*. Embora não deixasse de ser oportuna a publicação de uma obra que celebrasse a bebida por uma importadora de vinhos, o livro de Hilda considerado pela autora como uma de suas mais bem acabadas obras não obteve a repercussão esperada no campo literário embora trouxesse as marcas singularíssimas do projeto hilstiano e dialogasse com autores contemporâneos a exemplo do sociólogo Zygmunt Bauman (2007) ao conceber seus nove poemas a partir da premissa de que a vida é líquida. Questões destacadas por Léo Gilson Ribeiro em sua coluna no *Jornal da Tarde*:

A edição dos poemas enfeixados sob o título de *Alcoólicas* suscita questões tangenciais, mas igualmente relevantes para a publicação de poesia no Brasil. Fruto de um Mecenato, da *Maison de Vins*, restringia apenas a 2000 exemplares. A lei Sarney, único benefício de um governo desastroso e inepto, parece não ter sido bem compreendida, confundindo -se frequentemente empreendimento cultural com brinde de fim de ano de

muitas empresas. Uma edição de 2000 exemplares alcança um número demasiado limitado de leitores: tem sido mais democrático inserir num jornal ou revista de grande tiragem essa coletânea completa. O ‘Caderno de sábado’, ao reproduzir *Alcoólicas*, preenche justamente essa lacuna, que deve ser ponderada pelos empresários interessados em difundir a cultura entre nós (RIBEIRO, 1990, p. 2).

É certo que escolhemos um caso extremo para exemplificar as dificuldades de acesso a obra hilstiana. Mas mesmo nas obras publicadas por editoras a exemplo da Massao Ohno, da Pontes, da Edart e da Quíron, que lançaram grande parte de seus livros, a situação não era muito diferente. Talvez por isso, seguindo a sugestão do crítico Léo Gilson Ribeiro, a escritora tenha optado por inserir trechos de suas obras em meio às crônicas semanais que assinou no *Correio Popular*, em Campinas-SP, a partir de 1992. Se não bastassem tais dificuldades, após fazer com que os leitores se interessassem por sua obra e a ela conseguissem ter acesso, outra questão a ser enfrentada era a compreensão de seu projeto pautado em elevada erudição e no esfacelamento dos gêneros. Criou -se a fama de que Hilda era uma escritora difícil ou, lembrando Clarice Lispector, em *A paixão segundo G. H.* (1998), de que seus livros haviam sido escritos para leitores de alma já formada. Uma história recorrentemente evocada pela escritora relata essa situação:

Tem uma história muito interessante. Uma vez fui a Campinas comprar um livro meu para dar de presente. Não falei quem eu era. Perguntei se ele tinha *Com os meus olhos de cão*. Ele perguntou: ‘A senhora lê essa senhora? Essa senhora só é lida por doutores. Uma coisa impressionante. Mas não tem o livro. Parece que ela briga tanto com os editores que nós nunca temos os livros’; Nisso, o Dante Cassarini (ex-marido e grande amigo de Hilda) se aproximou e disse: ‘Você vai comprar seu livro? Por que não pede ao editor?’. Aí, o homem pegou as minhas mãos e beijou -as, impressionadíssimo: ‘Então a senhora é aquela escritora que só os doutores lêem’. Foi muito gozado (In: CARDOSO, 1994, p. 1).

Esse trecho demonstra a dificuldade de encontrar a obra hilstiana e o mito que se criou em torno de seu projeto literário. Alvo de incompreensão, a autora constantemente afirmava que, muitas vezes, eram os próprios críticos quem contribuía para obscurecer sua obra: “Escrevem umas coisas tão difíceis sobre o meu trabalho que, ao invés de auxiliarem o outro a compreender, parece que obscurecem tudo. Eu fiquei por anos escrevendo como uma louca sem ninguém entender”, e concluía informando que tinha ciência de que era uma excelente escritora e que “se lêem e entendem não é meu departamento. (...) Às vezes eu releio o que eu escrevo e penso ‘meu Deus, mas está tão compreensível!’ . O que será que é?” (In: ZENI, 1998, p. 10). A essas questões se somou o fato da autora estar idosa quando decidiu estilhaar as medidas impostas pelo campo literário e dar uma guinada em seu projeto

criador. Em seu acervo pessoal é comum encontrarmos documentos em que desabafa sobre preconceitos enfrentados em decorrência da velhice, sendo, algumas vezes, considerada louca e ébria por não corresponder às expectativas consideradas “normais” para uma mulher e para uma mulher escritora de sua idade. Aos poucos, a escritora que inseriu o corpo e seu *corpus* na terceira margem foi sendo colocada à margem, encarando sua condição com ironia: “Mandem de novo aquelas missivas tão graciosas e educadas me chamando de louca, de velha lunática, de pingüça, de porca, fico tão excitada. O nosso Nelson Rodrigues dizia qualquer coisa assim: todas as mulheres normais gostam de ser maltratadas. E eu sou tão norma!! (HILST, 2007, p. 213-214). Muitas vezes, para justificar o alheamento e os preconceitos com relação a sua condição e obra, destacava as trajetórias de escritores que não obtiveram reconhecimento em vida, citando que James Joyce também foi considerado louco quando lançou *Ulisses* e que Franz Kafka e Manoel Maria Barbosa Du Bocage morreram totalmente obscuros (Cf. HILST, 2007).

Assim como ocorreu com Cora Coralina, Hilda enfrentou uma série de preconceitos relativos à idade. Por isso, não é desnecessário recuperarmos as lições de Susana Moreira de Lima (2008), quando destacou que um forte estigma desvaloriza a mulher envelhecida, marcado pela repressão sexual em sua relação com o próprio corpo. Apresentando a mulher velha como uma agente duplamente marginal, demonstra como sua voz tem permanecido em silêncio e, na literatura, como geralmente sua história é narrada por um outro. A pesquisadora destaca que embora na contemporaneidade estejam ocorrendo reconfigurações na imagem das mulheres idosas, ainda encontramos poucas personagens velhas em nossa literatura, especialmente como protagonistas. Afirma que geralmente são associadas à inutilidade e à sabedoria, embora as imagens da velhice representadas nas narrativas demonstrem, no que diz respeito à sabedoria, mais homens velhos como personagens e como narradores. Como analisamos no segundo capítulo da tese, a autora conclui que a velhice feminina é sub-representada, ocorrendo uma espécie de apagamento da voz da mulher velha no âmbito literário. É certo que tal constatação reproduz a exclusão empreendida no convívio social, conforme as análises de Norbert Elias (2001) em *A solidão dos moribundos seguido de envelhecer e morrer* quando afirmou que a experiência do envelhecimento modifica a posição social e o *status* dos indivíduos impactando, dessa forma, as suas relações. Nesse aspecto, o estatuto da velhice estaria relacionado a duas temáticas abraçadas pelo projeto hilstiano: o corpo e o tempo.

Não sem motivos, além de ser uma mulher velha que rompe com o silêncio historicamente destinado às mulheres em sua condição, ao empreender sua luta pela

profissionalização literária e por seu reconhecimento, Hilda Hilst duplamente resistiu a esse estigma quando inseriu Hillé como narradora e protagonista de *A obscena senhora D* (2001). Para Susana Lima (2008) esse livro reúne algumas das principais temáticas relacionadas à velhice feminina detectadas nas narrativas contemporâneas e oferece uma multiplicidade de enunciações em que “a voz narrativa, em primeira pessoa, narra tanto do ponto de vista do dentro quanto do de fora”, deslocando o discurso para um lugar intermediário, a exemplo do vão da escada no qual vive a protagonista, de modo que o discurso subjetivo se estende “a outras vozes que podem falar dela desse ponto de vista, como os comentários dos vizinhos e das vizinhas, além de colocar as vozes do pai e do marido” (p. 140). Segundo a pesquisadora, Hillé invoca a memória, denotando sua dificuldade em aceitar a degradação do corpo pelo envelhecimento, como podemos observar em diversos momentos da narrativa: “Ter sido. E não poder esquecer. Ter sido. E não mais lembrar. Ser. E perder -se” (HILST, 2001, p. 76).

Muitas são as associações autobiográficas que podem ser tecidas entre Hillé e Hilda, mas para nosso intuito basta descortinarmos que a obra acena para as dificuldades de uma mulher velha se colocar como sujeito de enunciação, protagonizando seu próprio discurso na e sobre a velhice, e, por isso mesmo, abrindo espaço para o obsceno com o intuito de estilhaçar as medidas impostas pela sociedade, forma de dar voz a uma *persona* comumente devotada ao silenciamento. Talvez por isso protagonize a margem, colocando uma personagem cujo nome é abreviado pelo marido, demonstrando o interdito: Senhora D, de derrelição: “a personagem principal tem muito a ver com minha pessoa, embora eu não seja tão devastada na mesma intensidade que ela. Vamos dizer que eu tenha conseguido me mover no cotidiano, o que ela não conseguiu” (*In*: MAFRA, 1993, p. 1). Na verdade, um diferencial de Hilda e Hillé, com relação a outras mulheres idosas, foi justamente o fato de mobilizarem e construírem trunfos em prol de sua enunciação e, a partir da conquista de uma voz, no caso hilstiano, instaurar trajetos em busca de reconhecimento, ou em outras palavras, produzir e vislumbrar a crença em torno de seu projeto. Todavia, ainda continuava sem o sucesso de público almejado.

Também é importante reconhecermos os impactos da leitura de *A parte maldita* de Bataille (que parte das análises de Marcel Mauss a respeito do Potlatch) em sua trajetória ao ponto da autora admitir que seu projeto literário foi marcado por aquilo que José Castello (2006) definiu como a maldição de Potlatch, impedindo seu reconhecimento. Nessa interpretação, a obra hilstiana se aproximaria do ritual praticado por índios do noroeste americano, quando destruíam a parte mais significativa de suas riquezas para acumular prestígio a partir do poder de perder: “sua vasta obra faria parte daquele segmento da riqueza

literária brasileira que o país, numa imitação impiedosa do ritual ameríndio, resolveu destruir gratuitamente. (...) Escreve para não ser lida. Para ser recusada. É, no entanto, essa maldição que a leva a prosseguir” (CASTELLO, 2006, p. 100). Essa análise a impressionou ao ponto de utilizá-la para justificar o desinteresse por seu projeto: “Eu fui sempre dando tanto do que eu tinha que eu acho que eu fiz um trabalho muito bom e fui perdendo sempre. Ficou assim como um Potlatch mesmo. Porque quanto mais eu escrevia, quando mais eu trabalhava, eu fui perdendo sempre”, concluindo que a única diferença no seu caso foi não ter recebido nada em troca: “a exibição absoluta do poder, não é? E não tendo a volta em nada. Pra mim foi uma exibição que só me fez perder mesmo” (In: BLUMBERG, 2004, p. 278). Hilda acreditava que o silêncio em torno de sua obra se aproximava do ritual na medida em que a maioria das pessoas destruía aquilo que ela conseguiu escrever de melhor, embora José Castello afirme com propriedade que tais atitudes da autora constituam espécies de estratégias encenatórias a envolver sua obra de mistérios e promessas. Desse modo, a maldição se converteria em prestígio.

Aqui, assim como observamos na trajetória de Cora Coralina, comparece a questão do desinteresse interessado da dádiva ou, em outros termos, do elo tenso entre interesse e desinteresse na cultura intelectual. De acordo com Pierre Bourdieu (2007b), cada campo ao se produzir gera uma forma de interesse que, sob o ponto de vista de outro campo, pode parecer desinteressado. Ou seja, as trocas não se reduzem unicamente a sua dimensão econômica, gerando uma *illusio* como crença fundamental no interesse no jogo e no valor dos móveis de competição inerente a esse envolvimento. Conforme explica Bourdieu, participar da *illusio* literária, por exemplo, “é o mesmo que levar a sério os móveis dessa competição os quais, nascidos da lógica do próprio jogo, conferem seriedade ao jogo, ainda que possam escapar ou parecer ‘desinteressados’ e ‘gratuitos’ àqueles envolvidos em outros campos” (p. 21). No caso do silêncio em torno da obra hilstiana poderíamos supor que ele, de algum modo, seria interessante a determinados agentes e dialogaria com a lógica do campo literário, ou seja, com o sentido do jogo que não é posto ou imposto de modo explícito. No mesmo sentido, a tensão entre interesse e desinteresse moveria a luta no interior do campo artístico possibilitando a eclosão de revoluções simbólicas a partir da reunião de propriedades e projetos opostos e socialmente incompatíveis:

Tal como acredito, se este modelo vale para todos os autores de grandes revoluções simbólicas, talvez isso se deva ao fato de todos eles se encontrarem situados num espaço de possíveis já prontos que lhes designa à revelia (e tão somente para eles) um possível a fazer.

Esse impossível possível, ao mesmo tempo rejeitado e acalentado por esse espaço que o define, mas como vazio, como falta, esses autores trabalham para fazê-lo existir, com e contra todas as resistências que o surgimento do possível estruturalmente excluído faz emergir na estrutura que o exclui e em todos os ocupantes bem postos de todas as posições constitutivas dessa estrutura (BOURDIEU, 2007b, p. 11).

Nesse aspecto, poderíamos observar como o silenciamento foi mobilizado por Hilda, tornando-se trunfo e incentivo para que radicalizasse suas experiências com o obsceno visando chamar atenção para toda a sua obra. Utilizando as orientações de Bourdieu (1996a) para analisar a situação da escritora concluímos que “se o desinteresse é possível, isso só ocorre por meio do encontro entre *habitus* predispostos ao desinteresse e universos nos quais o desinteresse é recompensado” (p. 153). Estratégia que, apesar de em um primeiro momento gerar uma série de desconfortos para uma parcela de agentes do campo literário que antes era recompensada por esse alheamento, em médio prazo contribuiu para que Hilda empreendesse ações em prol de maior visibilidade e prestígio para sua assinatura. Conforme anunciado na contracapa de *Amavisse* (1989), Hilda decidiu estilhaar as medidas abraçando de vez a obscenidade, publicando a tetralogia obscena *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio/textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). As justificativas por esse empreendimento foram apresentadas em diversas entrevistas como uma estratégia de obter recursos e projetar sua obra, o que realmente aconteceu embora tenha enfrentado críticas de amigos e de críticos mais ortodoxos. Após ser informada que a escritora francesa Régine Deforges ganhara dez milhões de dólares com a publicação de *A bicicleta azul*, decidiu escrever algumas coisas “para todo mundo entender”:

Começou com a tristeza de ninguém me ler nunca. Comecei a ficar uma velhinha chorando pelos cantos e sabendo que tinha feito um trabalho muito bom. E aí li que uma mulher na França tinha ganho 10 milhões de dólares escrevendo uma imitação de *E o vento levou*, uma tal de *Bicicleta azul*. Pensei: ‘Eu não acredito’. Estava no meio do café da manhã e decidi que iria escrever um livro horrível. Vi sobre a mesa uma fotografia minha de criança e pensei: ‘É uma menina quem vai falar coisas horrendas brincando o tempo todo’ (In: BUENO, 1996, p. 32).

Muitas autoras utilizaram o erótico como uma das linhas de força de seu projeto literário. Desde Adalgisa Nery, Colombina e Gilka Machado, passando pelas poéticas de Adélia Prado, Alice Ruiz, Ângela Melim, Astrid Cabral, Diva Cunha, Marly de Oliveira, Miriam Fraga, Neide Archanjo, Olga Savary e Suzana Vargas, e pela prosa de Cassandra Rios, Cristina de Queiroz, Edla Van Steen, Fernanda Young, Márcia Denser, Myriam Campelo e Rachel Jardim, observa-se cada vez mais as mulheres cultivando Eros como uma

força onipresente em suas obras. Em seu estudo sobre o erotismo literário no Brasil contemporâneo, Eliane Robert Moraes (2008) afirma que a literatura obscena produzida no último quarto de século no país adotou um repertório que privilegiou fantasias da sensibilidade urbana contemporânea, notadamente caracterizado por um embate entre formas elevadas e registros baixos da cultura nacional, praticada quase que exclusivamente por mulheres e homossexuais, sugerindo uma erótica do limite. Ocorre, assim, uma renovação na década de 1990 apostando radicalmente na fantasia fescenina, alucinatória, mística ou grotesca: “uma vez desfeito o pacto com a morte, a ênfase trágica cede lugar a uma pluralidade de vozes que descobrem outras vias de dizer o sexo”, se valendo de “um dos seus expedientes mais férteis: o rebaixamento” (p. 407). É nessa tensão entre a dialética de uma transcendência que rebaixa o elevado e eleva o baixo que o obsceno vai se configurar nos últimos anos do século XX na literatura brasileira, apontando para um confronto entre as polaridades que perturba a hierarquia dos valores. Para a pesquisadora, a mais acabada expressão dessa tendência se encontra na obra obscena de Hilda Hilst cujo projeto funde o alto e o baixo no corpo da própria linguagem, concluindo que sua tetralogia constitui na grande novidade do erotismo brasileiro do último quarto do século passado. O elo entre esses pólos tidos como excludentes a partir de um deboche escrachado, “ao retirar os temas imortais do gueto onde se confinam os gêneros inferiores, associando -os às expressões legitimadas como superiores, subverte a hierarquia dos saberes, perturbando a zona de tolerância que o país reserva às fabulações sobre o sexo” (p. 412).

Para Luciana Borges (2006), grande parte da inquietação frente ao texto hilstiano se deve a combinação de dois elementos não muito usuais na chamada “alta literatura”: texto “pornográfico” e autoria feminina. Assim, se falar de sexo é, por si só, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres seria um ato ainda mais transgressor, pois se trataria de deslocar as mulheres da condição de mero objeto para uma posição de enunciativa do desejo, dela e de outrem, construindo um discurso sobre o erotismo a partir de um lugar de fala específico. Segundo a pesquisadora, o problema não seria a “pornografia” em si, mas o seu deslocamento, extrapolando os limites pensados para circunscrever as atividades sexuais e intelectuais femininas. Desse modo, no caso da literatura “é a sua aura, a crença teórica em uma especificidade discursiva e unicidade que torna incompatível com a alta literatura e com os grandes autores a associação com a escrita do pornográfico” (p. 24). Nesse aspecto, o projeto de Hilst repercutiu no campo literário, desestabilizando algumas certezas com relação à produção de autoria feminina e os enquadramentos existentes. Enquanto alguns a definiram como erudita, erótica ou obscena, outros a classificaram como sublitteratura, literatura

pornográfica e, alguns, como obras erótico-pornográficas, para se referir as narrativas integrantes da trilogia obscena e as poesias de *Bufólicas* (1992). O corpo manipulado pelo *corpus* hilstiano estilhaçou as medidas, provocando tensões no campo literário nacional:

Com estes textos fiquei mais igualzinha aos outros, mais próxima deles. Quem sabe agora venham a descobrir minhas novelas, minha poesia, meu teatro. (...) Então eu falei: quer saber? Não vou escrever mais nada de importante. Ninguém me lê, falamos sempre aquelas coisas, que eu sou uma tábua etrusca, que sou um hieróglifo, que não sei o que. Entrei para o quarto e falei, quer saber, vou escrever uma tremenda putaria C...p...B...! Todo mundo vai entender. Mostra pra minha empregada, mostra pro metalúrgico do ABC! E, agora, entendeu? (*In*: AZEVEDO FILHO, 2002, p. 6 e 21).

Essa dificuldade de caracterização dos textos da tetralogia foi ressaltada por autores como Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2002) e Luciana Borges (2006), considerando tais escritos como integrantes de uma posição intermediária, próximos da idéia da terceira margem que evocamos na introdução deste capítulo. A própria autora afirmou não saber bem delimitar as fronteiras do que escreveu, destacando que teve vontade de atingir um maior número de leitores e de se alegrar com essa nova incursão por “algumas coisas porcas” :

Escrever pornografia, ou melhor, *sois dizem* pornografia, porque ninguém sabe o que é isto mesmo...você não pode dizer que uma coisa é suja, imunda, sem falar de você mesmo, porque tudo só depende do seu olhar. O olhar que vê um quadro, que lê um livro é que diz ou se sente pornográfico. Por exemplo, se uma criança vê um ato sexual ela pode simplesmente não achar nada, pode achar bonito, pode pensar que estão brincando... Então é difícil dizer o que é pornografia (*In*: COUTINHO, 1991, p. 8-9).

Segundo Michel Foucault (2007) a produção dos discursos é ao mesmo tempo organizada, controlada e redistribuída por procedimentos que conjugam poderes e perigos. Em nossa sociedade um desses procedimentos seria a exclusão, manifesta através de uma série de interdições, já que não se tem o direito de dizer tudo, nem falar de tudo em qualquer circunstância, marcando o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, reforçam e complementam: tabu do objeto, ritual da circunstância e direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala; destacando que na sociedade contemporânea as regiões onde a grade é mais cerrada, são a da sexualidade e a da política: “p or mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (p. 9-10). Desse modo, existiriam procedimentos de controle dos discursos que determinam condições e regras de funcionamento, não permitindo que eles sejam acessíveis a todos. Para Foucault (2006), ninguém integra a ordem do discurso se não for qualificado para fazê-lo e nem todas as suas regiões são penetráveis, sendo, algumas,

altamente proibidas como a da sexualidade: “o discurso sobre o sexo, já há três séculos, tem-se multiplicado em vez de rarefeito; e que, se trouxe consigo interdições e proibições, ele garantiu mais fundamentalmente a solidificação e a implantação de todo um despropósito sexual”. Todavia, conclui que essas questões desempenharam um papel proibitivo: “de tanto falar nele e descobri-lo reduzido, classificado e especificado, justamente lá onde o inseriram procurar-se-ia, no fundo, mascarar o sexo” (p. 61).

Na verdade, não apenas Hilda Hilst recebeu duras críticas por se enveredar por uma área onde o discurso é altamente controlado, concebido como uma relação de poder e de domesticação corporal. Muitas escritoras que fogem das temáticas permitidas pela tradição patriarcal são “punidas” com o desprestígio e o silenciamento por tratarem de temas não considerados universais. Questão que complexifica quando as autoras, a exemplo da literatura de Cassandra Rios e de Hilst em *Rútilo nada* (1993), edificam uma literatura triplamente transgressora: escrita por mulheres, com acentuação de gênero e falando sobre o amor e práticas sexuais não convencionais (Cf. CASTRO, 2008). Nesse aspecto, a despeito das tentativas de diferenciação entre pornografia e erotismo empreendidas nos trabalhos de Alexandrian (1994) e Lúcia Castello Branco (1984), concordamos com Luciana Borges (2006) quando afirma que é inegável na tetralogia de Hilda Hilst a existência do que Susan Sontag denomina intenção pornográfica. Seus livros foram elaborados a partir de uma intenção deliberada em efetuar textos “impróprios para menores”, embora não tenha conseguido que eles se tornassem pornográficos: “Eu não consegui. Eu queria fazer uma coisa que, de repente, eles gostassem de ler. Não adiantou. Diziam que eu era difícilima na literatura pornográfica” (HILST, 1999, p. 30). Argumentos recorrentes em seu acervo pessoal, nas anotações de diários, correspondências e entrevistas, afirmando não ser pornográfica a literatura pornográfica de Hilda Hilst, para utilizarmos o título provocativo de um dos textos de Alcir Pécora: “Eu mesma, quando escrevo ‘cu’, ninguém entende o meu ‘cu’. O Anatol Rosenfeld me disse uma vez que o meu ‘cu’ era muito intelectual. E a Gallimard escreveu que eu transformava pornografia em arte. Aí ninguém leu mesmo” (In: MACHADO, 1998, p. 2).

A análise sobre os usos do obsceno em Hilst empreendida por Alcir Pécora (2010) também se torna importante na medida em que revela que a obscenidade se aplica a toda obra da autora e não apenas a tetralogia dita pornográfica e que essa noção pouco tem em comum com a ideia de literatura erótica. Em suas análises, afirma que a tetralogia é a parte menos erótica de toda a sua escrita, sendo melhor aplicável a ideia do erotismo na produção poética de *Júbilo, memória, noviciado da paixão, Cantares, Amavisse e Poemas malditos, gozosos e*

devotos. Do mesmo modo, afirma não ser correto enquadrar a tetralogia como pornografia, já que a crueza dos textos não implica na excitação do receptor, “eles se dobram todo o tempo sobre si próprios, escancarando a sua condição de composição literária e esvaziando o seu conteúdo sexual imediato” (PÉCORA, 2010, p. 20). Conclui, nesses termos, que a tetralogia hilstiana é obscena por demonstrar a perplexidade diante da identificação vulgar entre criação e consumo mercadológico, ou, em outras palavras, o sentido do obsceno é indissociável da questão do livro: constituindo na aporia mais óbvia do obsceno a metamorfose da arte em mercadoria. Assim, entende que os textos obscenos de Hilst dramatizam “o instante de confronto entre a arte mais radical da palavra, no limite de sua apreensibilidade, e a sua normalização habitual” ocorridos pelas expectativas simplistas dos leitores, pelos editores interessados especificamente em seus rendimentos ou pelas vaidades dos escritores, enfim, trazendo à cena as relações geralmente destinadas aos bastidores do campo literário. A partir da crueza do calão, do sarcasmo ou do bestialógico cujos efeitos são “o riso com dor, o riso satírico que busca ferir, (...) ri da moral autoritária e cínica” vislumbrando ensaiar “uma assistência bem-humorada da invenção e da autocriação no pior dos mundos possíveis” (p. 27).

No mesmo caminho interpretativo, Sônia Purceno (2010) destaca que em *Hilda* o obsceno é tratado como um objeto de perseguição, o que a autora e os escritores por ela inventados desejavam a fim de exorcizar o fracasso e estraçalhar aquilo que se encena. Nesse momento, torna-se importante observarmos a conceituação de obsceno promovida por Jorge Leite Júnior (2006) quando revela ser a obscenidade transgressiva por trazer consigo o perigo da ordem violada: “Obsceno então é aquilo que mostra o que deveria esconder, explicita o implícito, apresenta o oculto, revela segredos proibidos. Coloca ‘em cena’ algo que era para estar fora dela” (p. 40). Não sem motivos *Hilda* Hilst optou por empreender um projeto metalingüístico em que descortinou as relações de poder entre os agentes do campo literário, notadamente entre autores e editores, conforme demonstra a perspicaz análise de Luciana Borges (2009) sobre os modos de narrar à edição empreendidos por Hilst. Talvez porque tivesse vivenciado na pele as dificuldades de publicação de seus livros e o escasso retorno financeiro, ao passo que os autores de *best-sellers* e os editores, em sua maioria, conquistavam o lucro. Todavia, descortinar tais relações constituiu em entrave, não apenas para os escritores ficcionalizados, mas para a própria autora conseguir editar sua obra:

Os editores normalmente são pessoas ligados ao dinheiro. Por isso, não andam atrás de mim. Só os estrangeiros. Quando eu quis lançar o meu primeiro livro erótico, ‘O caderno rosa’ – onde uma criança de oito anos

relata aventuras amorosas imaginadas ou ouvidas por ela, dentro de uma concepção pueril do sexo -, eu encontrei uma grande resistência. Mande o livro para o Caio Graco, da Brasiliense. Foi um silêncio absoluto. Liguei para saber o porquê do silêncio. Ele disse: 'O livro é escabroso'. Imaginei que era por causa do caderno negro, que é a parte do caderno da Lori (personagem infantil) onde ela copiou as anotações do livro escrito pelo pai. Ele era um escritor sério obrigado a fazer uma obra mais vendável, pornô. E ele solta a linguagem, é vigoroso e obsceno. Eu adoro quando acham que o texto é obsceno. Geralmente dizem que eu fiz um 'pornô-chic'. Eu também não posso fazer a cloaca de cururumirim. O problema não era o pai, e sim Lori Lamby. Que as histórias dela iriam chocar todo mundo. Eu argumentei que a menina não fez nada daquilo que ela descreve: é tudo imaginação dela, chupada dos textos do pai, das conversas entre os pais e os amigos, e de filmes pornográficos que eles assistiam. Inclusive é um texto moralista porque os pais terminam em uma casa de repouso quando lêem o caderno da filha – que nem sabia do que estava falando. (...) O Massao Ohno acabou editando o livro. Eu pedi para o Millor ilustrar. Ele adorou e fez umas ilustrações lindas. (...) Quem teve medo e achou horrendo foi o Wesley Duke Lee. Eu acho que ele não quis manchar a alma. Fiz o pedido achando que ele ia se divertir. Ele disse: 'Eu achei horrível'. Meus amigos também leram o começo e atiraram o livro longe. Chegaram até a me perguntar como eu podia propor 'uma coisa' assim para o Wesley, um homem premiado no Brasil e no exterior. E eu achando que seria maravilhoso fazermos uma dupla. Depois que eu escrevi a trilogia, Léo (Gilson Ribeiro) também ficou chocadíssimo. Ele acha que eu fiz com que meu prestígio terminasse. Eu sempre gosto de lembrar que prestígio vem da palavra latina *praestigiae*, *praestigia*, que quer dizer *illusio*. Eu disse a ele: 'Mete o pau. Escreve um artigo falando que é horrível. Isso é melhor que o silêncio completo'. E isso é geral, porque quando lancei o *Rútilo nada*, que foi premiado e não tem nada a ver com a série dita pornô, houve esse boicote geral em São Paulo. Apenas no Rio saiu uma crítica linda. Acho que é porque eu estou ficando velha. Mas me considero uma velha muito interessante. E continuo brilhante (In: CARDOSO, 1994, p. 1).

O depoimento de Hilst é ilustrativo por evidenciar as críticas que recebeu de pesquisadores, artistas e editores quando optou por se enveredar pela literatura obscena. De acordo com as pesquisas de Maria Celeste Mira (2001), a prática transgressiva parece ter sido normalizada pelo mercado, especialmente a partir da transição das décadas de 1970 e 1980, período em que o erotismo e a indústria pornográfica se expandiram, com implicações no mercado editorial. No mesmo sentido, Eliane Robert Moraes (2008) entende que a proliferação de imagens sexuais nas últimas décadas condenou o erotismo a plena visibilidade e, desse modo, contribuiu para neutralizar a sua vocação subversiva. Todavia, a banalização da temática erótica contribuiu para que o campo literário encarasse com certa suspeita os produtores que abraçaram em seus projetos o obsceno, atraindo poucos escritores: “a imaginação sexual raramente tem presença naquele conjunto de obras contemporâneas do *mainstream* das letras brasileiras que, de forma geral, parecem preferir as convenções aos riscos” (p. 414). Hilda Hilst, nesse sentido, preferiu correr os riscos, mesmo que para isso

tivesse que colocar em xeque o prestígio que suas produções anteriores haviam conquistado perante parte da crítica literária nacional. E ousou mais ao eleger como protagonista de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) uma menina de oito anos e ao inserir na contracapa do livro uma foto sua com a mesma idade da personagem do livro, com a frase: “ela foi uma boa menina”; estilhaçando as medidas entre ficção e realidade ao suscitar um possível diálogo autobiográfico para empreender uma crítica ao mercado editorial brasileiro.

De acordo com Vera Queiroz (2005), a partir da trilogia obscena Hilst interferiu significativamente na recepção de sua obra, tanto por meio de entrevistas, quanto dando voz a uma série de personagens-escritores presentes nos textos. Estratégia ampliada para outros livros a exemplo de *Rútilo nada* (1993) e *Estar sendo. Ter sido* (1997). Na verdade, não há como negarmos que a trilogia contribuiu para uma maior visibilidade no campo literário e para que um maior público, mesmo os que não tiveram contato com seus livros, soubesse que se tratava de uma escritora, a princípio com a pecha de “pornográfica”. No acervo oficial da autora podemos evidenciar a explosão discursiva em torno do nome de Hilst a partir desse momento, contabilizando quase uma centena de matérias de jornal sobre os referidos livros. Também foi a partir de sua trilogia que editores da França e da Itália manifestaram interesse em traduzir seu projeto literário. A editora Gallimard, de Paris, com tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli editou *Contes sarcastiques – fragments érotiques* (1994) e *L’obscène madame D suivi de le chien* (1997); e a editora Sonzogno, de Roma, com tradução de Adelina Aletti editou *Il quaderno rosa di Lori Lamby* (1992).

Apesar da relativa repercussão, Hilda não conseguiu se tornar um sucesso editorial já que a tentativa de incursão pela pornografia, nesse aspecto, foi frustrada: “Eu comecei a me entusiasmar com a linguagem. Então esses meus amigos doutores diziam: Hilda, ninguém pode ser tarado pela semântica. Aí deu tudo errado, não deu certo de jeito nenhum. Não gostaram e não se excitaram” (In: BLUMBERG, 2004, p. 271). Do mesmo modo, a escritora destacou que esses livros eram apenas um por cento de sua obra, reclamando a desatenção pelos demais livros e reafirmando sua incompreensão com as relações travadas no campo literário: “Eu queria que editassem *Qadós*, *Tu não te moves de ti*, *A obscena senhora D*, *Rútilo Nada*. Mas os únicos livros traduzidos até agora são os da trilogia – a tal ‘cult-pornô’. Não quiseram saber nada dos meus livros mais sérios. Por quê? (In: CARDOSO, 1994, p. 1). Somente após alguns investimentos como o *Cadernos de literatura brasileira* publicado pelo Instituto Moreira Salles em sua homenagem em 1999 e a edição de suas obras completas pela Editora Globo, que a obra hilstiana começou a ganhar uma maior visibilidade ante a crítica e o público em geral, embora ainda não tenha alcançado a amplitude desejada pela escritora. Na

verdade, ao estilhaçar as medidas do campo literário, Hilst desestabilizou algumas posições e concepções e sua trajetória forçou e ainda força passagem no espaço de possíveis expressivos.

Conforme destacou Pierre Bourdieu (2002), na produção de bens simbólicos, agentes e instituições encarregadas de sua circulação produzem não apenas o produto, mas a crença no valor dos produtos. Produz-se também o interesse pelo produto, demonstrando a existência de um “conluio objetivo dos interesses que alguns dos agentes, em razão da posição que ocupam em um campo orientado para a produção e circulação deste produto, passam a ter em fazer circular tal produto, celebrá-lo e, assim, apropriar-se dele simbolicamente” (p. 163), além das estratégias de desvalorização dos projetos concorrentes. Nesse aspecto a trajetória de Hilda Hilst é significativa por permitir visualizarmos os bastidores do campo literário e as estratégias ousadas visando instituir uma linha de força no campo de produção simbólico e chamar atenção para sua obra a partir de uma intenção pornográfica que dialoga com o empreendimento metafísico e metalingüístico.

Seus livros obscenos são importantes documentos para visualizar as relações entre escritores, editores, críticos e público, por narrarem às tramas da edição e por, eles mesmos, terem sido divisores de águas na trajetória da autora. Nosso intuito será demonstrar como essa estratégia ganhou força na poética de *Bufólicas* (1992), seu penúltimo livro de poesia, auxiliando no processo de produção de determinadas crenças e marcas em seus trajetos e memórias e na compreensão de como sua obra encaminhou para uma crescente crítica aos costumes a partir de questionamentos sobre o corpo, o *corpus* literário e seus (des) limites.

3.3 Por uma estética do avesso ou “rindo castigat mores”

“É tão grotesco que não pode ser considerado pornográfico.
Bufólicas é muito engraçado e a pornografia não é engraçada, ninguém goza rindo. Mas insisto que é um livro político, porque é impossível escapar ao momento político em que vivemos: temos um presidente que não é presidente e considera-se escritor quem não é escritor”
Hilda Hilst (*In*: HEYNEMANN, 1992, p. 4).

A trajetória poética de Hilda Hilst pode ser resumida no que definimos como pensar sobre o corpo e sobre o fazer literário na terceira margem, entendida como um entre-lugar que opera a união entre opostos, especialmente entre o eu e o outro, o humano e o divino, eros e tânatos. Sua estratégia nos livros que compõem a fase deliberadamente obscena ou, em outros termos, as obras de intenção pornográfica, não apresentaram mudanças bruscas em seu projeto literário na medida em que continuou, em outra intensidade, estilhaçando as medidas

dos binarismos e desafiando as convenções ao instituir o que denominamos como uma estética do avesso. Invertendo os valores e as formas predominantes, Hilst apresentou associações temáticas inusitadas ou improváveis, instituindo, para tanto, uma anarquia dos gêneros literários (Cf. PÉCORA, 2010). Colocando as formas e os temas ao avesso, a escritora conseguiu problematizar algumas questões caras ao campo literário, especialmente ao questionar o papel do escritor e do editor, suas estratégias e, principalmente, o papel da literatura. Nelly Novaes Coelho (1999) já havia definido, ao analisar a evolução poética hilstiana, que seus últimos livros buscaram os avessos do sagrado: “escavando cada vez mais fundo no mistério do sagrado, procurando encontrá-lo em seus avessos, a poesia hilstiana destes últimos anos vem abrindo círculos e mais círculos em sua busca incansável de si própria, em relação ao Mistério” (p. 77). Todavia, acreditamos que esse procedimento pode ser dilatado para todo o projeto criador da autora que perseguiu, de modos distintos, descortinar os avessos, construindo uma estética que interrogou o desconhecido: “dizer que os devo ter nos meus avessos./ Pois pode ser./ Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo” (HILST, 2004, p. 26). Nesse aspecto, esses versos de *Do desejo* são significativos por demonstrarem a necessidade de inverter as concepções para compreender Deus, a morte, o amor, o tempo. Embora tenha desenvolvido uma obra mais voltada para essa linha de força, em alguns momentos Hilda associou às suas estratégias nuances de engajamento. Em um primeiro momento velado, como na crítica que pulsa em seu teatro (metafórica devido ao contexto de repressão que imperava no país) ou nos dezessete poemas de “Poemas aos homens do nosso tempo”, inseridos em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). Operação que ganhou força na trilogia obscena, ao empreender uma crítica ao modo como os agentes lidam com a sexualidade e aos bastidores do campo literário, conforme evidenciado em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991).

Uma das facetas que instauram a estética do avesso desenvolvida por Hilst, nesses termos, é a adoção do riso como meio de criticar os costumes. A crítica social instituída a partir de uma fina ironia cujo auge pode ser visualizado não apenas na trilogia obscena, mas nos poemas de *Bufólicas* (1992) e nas crônicas que publicou semanalmente, de 1992 a 1995 no *Correio Popular*, de Campinas-SP, posteriormente reunidas em *Cascos & carícias & outras crônicas* (2007). Não sem motivos inseriu como epígrafe de *Bufólicas* e, posteriormente, intitulou sua crônica de 31 de outubro de 1993, com a frase de Molière *Ridendo castigat mores*, cuja tradução se aproximaria do gesto de rir para criticar ou castigar os costumes. Desse modo, Hilda atualizou a estratégia do escritor ao narrar situações,

personagens e suas particularidades de forma sarcástica e, na maioria das vezes, cômica. Conforme destacou Alcir Pécora (2007), a comicidade hilstiana é um caso notável e o humor se torna um dos componentes decisivos de seu projeto, adquirindo uma marca pedagógica:

O caso é que raramente se podia estar diante de Hilda ou de seus textos, sem estar na berlinda, incomodado, com um riso amarelo mal disfarçado na cara, ou, ao contrário, rindo meio histericamente de alguém mais que, surpreendido em alguma tolice característica, livrava os demais, momentaneamente de ocupar o lugar de João Bobo. Estar sob o influxo do humor de Hilda era, portanto, estar implacavelmente exposto a um processo educativo, entendido como aprendizado de rir de si mesmo e desistir de toda afetação vulgar. O melhor jeito de se livrar do pior, em sua companhia, era aprender a ser afiado também. (...) Aspecto educador de sua verve (p. 17).

O riso se apresenta como uma blindagem para escapar da crueza e da vileza humana. Constituía em um modo de Hilda desafiar a naturalização de determinadas posturas com relação aos diversos tipos de violência a que estamos submetidos, por isso desferiu sua crítica social mesclando sexualidade e comicidade: “Eu a sério, sou bastante pessimista. (...) Às vezes me perguntam o porquê de eu ter optado pelo riso depois de ter escrito minhas ficções, meu teatro, minha poesia, com grandes e constantes pinceladas de austeridade. Optei pela minha salvação” (HILST, 2007, p. 29). Em seus diários é possível observarmos que encarar a vida com humor era uma forma de sobreviver aos impactos das crueldades humanas inventariadas pela imprensa. No mesmo sentido, afirmava que o brasileiro não levava as coisas a sério e, por isso mesmo, decidiu dar uma guinada em seu projeto literário rindo da sua condição de escritora séria em um “país bandalho”, daí sua opção por escrever bandalheiras.

Em seu estudo sobre o riso e o risível, Verena Alberti (2002) demonstra como o riso se tornou objeto do pensamento e estratégia para a compreensão do mundo, mais especificamente na filosofia, concluindo que, em última instância, a reflexão sobre o riso consiste em uma reflexão sobre a linguagem. Dessa forma, pensar com e sobre o riso se torna uma forma de posicionar-se, “ou posicionar o objeto das próprias reflexões, em um terreno intermediário entre a razão, porque o riso é ‘próprio do homem’ e não dos animais, e a não-razão – a ‘paixão’, a ‘loucura’, a ‘distração’, o ‘pecado’ etc. – porque o riso não é próprio de Deus” (p. 8). O riso se torna um potencial de redenção para o pensamento e uma das fórmulas encontradas por Hilda Hilst para se posicionar na terceira margem e, a partir daí, compreender melhor ou colocar em suspenso as temáticas que perambulam em entre-lugares, ou seja, o riso como forma de encarar melhor o desconhecido: ao mesmo tempo uma anestesia e uma

provocação. Talvez por isso uma das frases mais conhecidas de Hilst seja a de que Deus consiste em “uma superfície de gelo ancorada no riso”.

Questões também suscitadas por Joelma Silva (2009) quando concebeu que nos percursos literários hilstianos o riso se apresenta como uma espiral a circular pela órbita de sua escritura em diferentes caminhos: alegre, sardônico, rancoroso, satírico, mordaz, irônico, triste, burlesco, bucólico, ingênuo, derrisório. Na tetralogia obscena apresenta uma escala de risos que atravessa o riso ingênuo encontrado em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), o riso cáustico que envolve *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (1990) ou o riso ápice sustentado em *Bufólicas* (1992) onde concebe um riso mais próximo das aventuras da praça pública e das tiradas diabólicas do palco da Corte, se recorrendo à figura do bufão, aquele que brinca de dizer verdades ensurdecedoras. É por essa razão que nos deteremos na análise de *Bufólicas*, no intuito de observarmos como o riso se metamorfoseia em crítica à moral dominante tecida na releitura dos contos de fadas. Nessa obra, os risos envolvem personagens cujos corpos grotescos contribuem para pensarmos sobre a sexualidade e, mais que isso, se torna um modo velado de rir da política e da literatura brasileira. Conforme a entrevista da autora utilizada como epígrafe deste subitem, ela concebe o livro de poesias satíricas como uma obra política, na medida em que sua elaboração foi motivada pelas contingências sociais brasileiras do início da década de 1990: “temos um presidente que não é presidente e considera-se escritor quem não é escritor”, destacando, sobretudo, suas frustrações com os escândalos na gestão do então presidente Fernando Collor de Mello e com o sucesso obtido pelas obras de Paulo Coelho e de Danuza Leão. Situações que são retratadas no rascunho de uma carta que Hilst enviou a Jaguar, ilustrador da obra, em 10 de setembro de 1992:

Jaguar, *Ridendo castigat mores*. Infelizmente o Brasil de hoje é uma Pornocracia. A desfaçatez, o caradurismo, a absoluta falta de ética, o cinismo das áreas do poder faz com que irrompa no cidadão uma dessas duas manifestações: a cólera ou o riso. A cólera traz uma grande desvantagem – você pode cair fulminado, aliás uma boa forma de morrer, mas não por causa de tantos bandalhos. Então optei pelo humor. Descobri que a velhice e o prestígio te trazem algumas vantagens e depois de ganhar todos os prêmios mais importantes do país em literatura e ser considerada estranha, lunática e ao mesmo tempo estar velha, dão uma grande liberdade e, principalmente, o direito de dizer barbaridades, sem preâmbulos. Testemunhos talvez agressivos, mas quase infantis e quase tão grotescos e divertidos como puxar o ranho do nariz e apostar para ver quem tem o ranho mais comprido. O Pound quando quis falar de Londres do pós-guerra fez os cantares 14 e 15 que no meu entender são presunçosos e repugnantes. *Bufólicas*: Mudo, pintudão/ O reizinho gay/ Reinava soberano/ Sobre toda a nação/ Mas reinava apenas/ Pela linda peroba /Que se lhe adivinhava/ Entre as coxas grossas. (...) Desmistificar a literatura infantil. Toda a mística da literatura infantil foi por água a baixo. Reis, fadas, anões, magos, elementais, duendes.

Tudo foi absorvido grotescamente pela sociedade de consumo. O caráter sagrado dos mitos virou pó. Desfez-se.

Entre a cólera e o riso, a escritora escolheu a segunda opção. Ciente de que o prestígio já acumulado no campo literário lhe asseguraria inserir neste espaço uma obra inusitada, se pautou da crença envolta em sua assinatura para conseguir um ilustrador, no caso Jaguar, e um editor, mais uma vez Massao Ohno. Dificilmente uma estreante obteria crédito simbólico para publicar uma obra que desconstrói os contos de fada, invertendo sua moral pelo avesso. A partir de uma trajetória de certo modo já consolidada nas letras, Hilda apostou que sua idade também lhe proporcionaria uma maior liberdade para falar sobre temas considerados tabus como o sexo e a política, aproximando-os dos contos de fadas. *Bufólicas* foi lançado quando a escritora estava com sessenta e dois anos e o fato de estar velha lhe concebeu uma maior liberdade para dizer determinadas coisas sem preâmbulos, o que aponta para a sua consciência reflexiva.

Nesse aspecto, a estratégia se aproxima da utilizada na composição de *A obscena senhora D* (1982) e de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Se no caso desses livros a velha escritora utilizou como narradora e *persona* principal, respectivamente, uma mulher velha e uma criança de oito anos, em *Bufólicas* escolheu temas e personagens tradicionais dos contos de fadas, se aludindo, mais uma vez, ao universo infantil para em seguida estilizar as convenções. Nesse aspecto, é interessante observar que Hilda, assim como Cora Coralina, fez do diálogo entre as duas pontas da vida um modo de licença poética. De acordo com Goiandira Camargo (2002), o idoso e a criança constituem vozes que ocupam posições sociais periféricas, sendo apenas consideradas nos limites da tolerância, franqueando liberdade para o discurso criador e, desse modo, abrindo um espaço de permissividade poética: “o sujeito da enunciação poética se instaura num lugar privilegiado, de onde melhor pode ver as contradições da sociedade, expondo-as aparentemente isentas de ameaça” (p. 79). Ao afirmar que a mística da literatura infantil tenha virado pó, já que tudo foi absorvido pela sociedade de consumo, a escritora ri da atitude moralizadora das fábulas, deslocando sua escrita como em um jogo onde os personagens são os mesmos, mas vivem em um reino onde vigora a Pornocracia.

Conforme destaca Alcir Pécora (2010), a estética hilstiana ao rir da moral autoritária e cínica contribui para ensaiar uma espécie de resistência bem-humorada da invenção e da autocriação que não deixa de lado o Brasil, em uma analogia evidente entre a negatividade do narrador e a adoção de um registro obsceno em face do contexto brasileiro, lugar que a autora designa de “país bandalho por antonomásia: terra devastada onde o poder injusto e ilegítimo

pactua com a venalidade e a ignorância por meio da celebração da malandragem: (...) ‘ temos tudo nas mãos/ bolas cricas gingas e tretas!/ temos a pica mais dura do planeta!/ Viva o Brasil!’” (p. 27). Convém lembrar que na década de 1990, quando Hilst se enveredou pela literatura obscena, conforme registrado em inúmeras de suas crônicas, o Brasil passava por uma crise política em que vinham à tona os descaminhos de Collor e PC Farias, a chacina da Candelária, o esquema dos anões do orçamento, a indústria da seca e da prostituição, o rombo da Previdência, além do plebiscito sobre a forma e o sistema de governo. Nesse sentido, a escritora afirmava nas entrevistas no ano do lançamento de *Bufólicas*, que qualquer semelhança entre o reino da pornocracia e o Brasil não era mera coincidência. Na obra, os habitantes “são o avesso dos encontrados em contos de fadas e bem próximos da realidade do País. O rei, antes adorado pelo povo, cai em declínio quando se nega a explicar alguns atos. Pressionado, simplesmente saca seu enorme pênis ‘na rampa ou na sacada’ e cala a todos (ROSA, 1992, p. 4).

Os usos do obsceno em *Bufólicas* não diferem sobremaneira dos evidenciados em sua trilogia obscena. Nela, às vezes de modo velado, também surge uma crítica ao campo literário brasileiro, especialmente as estratégias de autores e editores voltadas para o mercado. Nesse aspecto, o poema “Drida, a maga perversa e fria” descreve a vida de uma maga que rabiscava a cada dia o seu diário e que percorria um caminho de magos com uma espada de palha e bosta seca rumo a Santiago. Nesse poema a escritora apresenta uma crítica às estratégias de Paulo Coelho para conquistar um lugar no campo literário brasileiro e mundial, especialmente junto ao público:

Assim era Drida
A maga perversa e fria.
Rabiscava a cada dia o seu diário.
Eis o que na primeira página se lia:
Enforquei com a minha trança
O velho Jeremias.
E enforcado e de mastruço duro
Fiz com que a velha Inácia
Sentasse o cuzaço ralo
No dele dito cujo.
(...)
E agora vou encher de traques
O caminho dos magos.
Com minha espada de palha e bosta seca
Me voy a Santiago.

Moral da estória:
Se encontrares uma maga (antes
Que ela o faça), enraba-a (HILST, 2002, p. 19-20).

Relembrando aspectos da trajetória de Paulo Coelho, Hilst apresenta uma maga que escrevia seu diário e que percorria o caminho rumo a Santiago, em uma alusão a viagem de peregrinação que o escritor efetuou em 1986 pelo caminho de Santiago, da França até Santiago de Compostela, relatada no livro *O diário de um mago* (1986). Hilda se lançava contra o sucesso e a má qualidade dos *best-sellers* desferindo críticas às obras de Paulo Coelho e ao livro de etiqueta *Na sala com Danuza* (1992), sucesso editorial de Danuza Leão: “A Danuza Leão fazer um livro sobre boas maneiras aqui é o mesmo que abrir uma fábrica de guardanapos na Somália. Outro absurdo é o Paulo Coelho falar sobre coisas que ele sabe serem mentiras. Em *Bufólicas* criei a ‘Drida, a maga perversa e fria’” (In: ROSA, 1992, p. 4), dizendo-se ofendida quando consideram tais obras como literatura.

Conforme destacamos em outra oportunidade, *Bufólicas* (1992) constitui em contundente exemplo de como a escrita de Hilda não se fixa em um ponto, conectando códigos diversos, regimes de signos e estados de coisas diferentes como os personagens tradicionais dos contos de fada (reis, rainhas, magos, anões, fadas, chapeuzinho vermelho e lobo mau), artifícios da considerada alta literatura (lirismo, ritmo, paródia, figuras de linguagem, alegorias, redondilhas, rimas eventuais, humor, poesia etc.) e temas e palavras de calão (pintudão, peroba, bronha, cu, cuzaço, enrubar, cagar, pau, xereca, bunda etc.). Livro múltiplo, composto por sete poemas, resulta de uma escrita de encadamentos quebradiços cujos textos, que podem ser lidos aleatoriamente, se opõem de certo modo tanto aos livros de poemas clássico, quanto aos livros de contos de fadas e as obras consideradas pornográficas. Daí porque suscitamos ser indicativo daquilo que designamos, respaldados nas orientações de Gilles Deleuze e Guattari (1995), uma escrita rizomática⁹: os poemas do livro possuem uma “moral explícita e, de um modo não vulgar, desconstroem e rearticulam gêneros, mesclando humor e política na discussão de temas como a violência sexual, a exploração econômica do sexo, o autoritarismo, o homoerotismo, o campo literário e a sexualidade reprimida” (BRITTO, 2010, p. 12).

Desse modo, o livro se encontra em um entre-lugar: não pode ser enquadrado *stricto sensu* com um livro de contos de fadas, literatura erótica, pornográfica ou um livro de poemas convencional, da mesma forma que sua autora se encontrava no intermezzo da terceira margem. Alcir Pécora (2002), na apresentação ao volume que integra as obras completas hilstianas editadas pela Editora Globo, suscita que os poemas de *Bufólicas* parodiam tanto

⁹ Para um maior aprofundamento da caracterização dos poemas de *Bufólicas* como frutos de uma escrita rizomática conferir a análise “*Não acredite em fadinhas*”: *agenciamentos entre contos de fadas, poesia e intenção pornográfica em Bufólicas, de Hilda Hilst* (BRITTO, 2010).

fábulas antigas, com suas alegorias morais, quanto contos de fadas, a eles aplicando hilariantes desfechos em que o pior crime é o da inocência. Ainda destaca que se os personagens são os mesmos, o diferencial consiste nas anomalias em suas genitálias e a prática de graus diversos de bizarras. O próprio título do livro exemplifica este deslocamento: ele joga com os termos “bucólico” e “bufo”. O bucolismo remete à poesia pastoril geralmente dialogada, a oralidade é seu elemento central. Já a palavra “bufo”, “bufão”, e voca tanto o ator cômico e burlesco, quanto o ato de bufar (Cf. BARROS ; BORGES, 2006).

Parodiando os contos de fadas, Hilda utiliza a estrutura das fábulas, desconstruindo -as, “dando-lhes uma nova e inusitada moral que torna hilária a moral social do leitor, levando-o a repensar valores, cobranças e comportamentos sociais tidos como politicamente corretos em diferentes situações” (VAZ, 2003, p. 40). Os contos de fadas são variações do conto popular ou da fábula. Consistem em narrativas curtas, fundadas na oralidade, onde o personagem central da história fantasiosa, após enfrentar dificuldades, triunfa ao final. Geralmente, além de se centrarem em um personagem, desenvolvem um enredo e realizam um desfecho que possui um caráter moralizante (moral da estória). Comumente associados ao universo infantil, não eram escritos para crianças, muito menos para transmitir lições morais. Constituíam em textos para adultos, onde eram apresentados temas como adultério, incesto, canibalismo e mortes. De acordo com Sheldon Cashdan (2000),

Originalmente concebidos como entretenimento para adultos, os contos de fadas eram contados em reuniões sociais, nas salas de fiar, nos campos e em outros ambientes onde os adultos se reuniam - não nas creches. (...) É por isso que muitos dos primeiros contos de fada incluíam exibicionismo, estupro e voyeurismo. Em uma das versões de *Chapeuzinho Vermelho*, a heroína faz um *strip-tease* para o lobo, antes de pular na cama com ele. Numa das primeiras interpretações de *A bela adormecida*, o príncipe abusa da princesa em seu sono e depois parte, deixando-a grávida. E no conto *A Princesa que não conseguia rir*, a heroína é condenada a uma vida de solidão porque, inadvertidamente, viu determinadas partes do corpo de uma bruxa (p. 20).

Hilda, em poesia, reencontrou com esse sentido original, reinventando fábulas antigas e contos de fadas com o uso do humor e da ironia. Apesar de nos sete poemas recuperar personagens tradicionais do gênero (rei, rainha, fada etc.), o que os torna diferentes é que possuem anomalias nas genitálias e praticam bizarras: “a paródia, assim, ri da moral estreita, amplificada num mundo de absurdos, e proclama uma espécie de declaração dos direitos da livre-invenção e da autocracia, num tom cuja hilaridade destrambelhada, contudo, nunca chega a tornar-se triunfal” (PÉCORA, 2002, p. 9). O projeto hilstiano dialoga com um dos procedimentos analisados por Henri Bergson (2007) para alcançar a comicidade: a inversão.

Nesse aspecto, a comicidade é obtida com a inversão de uma situação ou da troca de papéis: “é assim que rimos do réu que dá uma lição de moral ao juiz, da criança que pretende dar lições nos pais, enfim daquilo que se classifique sob a rubrica do ‘mundo às avessas’” (p. 70). Esse procedimento é constantemente utilizado por Hilst nos poemas de *Bufólicas*; neles os personagens invertem seus papéis e o cômico é tecido mediante exageros e degradações.

Seria uma poesia em forma de fábula ou fábula em forma de poesia? Erotismo ou pornografia? Alta literatura ou literatura grosseira? A escrita de Hilda Hilst é riz omática, está entre as coisas, “num movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p. 37). Um rei gay e mudo que comanda seu reino devido possuir um pênis descomunal: “ando cansado/ de exibir meu mastruço/ pra quem nem é russo./ E quero sem demora/ um buraco negro/ pra raspar meu ganso/ quero um cu cabeludo” (HILST, 2002, p. 14). Uma rainha sem pelos na vagina que se entrega a um mascate peludo: “ disse-lhe a rainha/ quero apenas pentelhos/ pra minha passarinha” (p. 17). Uma maga que redige um diário de perversidades. Chapeuzinho Vermelho cafetina o lobo que é sodomizado pela vovozinha. O anão se desentende com Deus e perde seu pênis. A cantora que por excitar os homens com seu canto, foi condenada a fazer sexo oral com um jumento. Ou a fada lésbica que “metia o dedo/em todas as xerecas, loiras, pretas/ (...) que deixava uma estrela/ em tudo que tocava/ e um rombo na bunda/ de quem se apaixonava” (p. 35) são os personagens das histórias.

De acordo com Luisa Barros e Julia Borges (2006), a coesão em *Bufólicas* se dá justamente devido ao caráter híbrido das interconexões entre a forma elevada da poesia com a objetividade da prosa, além da oralidade promovida pelos versos e da constância dos vocábulos chulos. Seria o efeito cômico dominante construído por essas estratégias que deixaria a obra coesa. Hilda, desse modo, subverteria as formas, já que as redondilhas “apesar de não tratarem tradicionalmente de temas elevados, não usam comumente palavras grosseiras ou obscenas” (p. 8). A estética do avesso tecida por Hilst desafia as convenções do próprio campo literário, forçando passagem para que editores, críticos, escritores e público leitor questionem as relações que movem o fazer literário, gerando desconfortos e incertezas a partir de uma humorada e ácida crítica àqueles legitimados para dizer o que é ou não literatura, e quem pode produzi-la. Nesse sentido, é evidente sua crítica ao falocentrismo:

Mudo, pintudão
O reizinho gay
Reinava soberano
Sobre toda a nação.
Mas reinava...

APENAS,,
Pela linda peroba
Que se lhe adivinhava
Entre as coxas grossas.
Quando os doutos do reino
Fizeram-lhe perguntas
Como por exemplo
Se um rei pintudo
Teria o direito
De somente por isso
Ficar sempre mudo
Pela primeira vez
Mostrou-lhes a bronha
Sem cerimônia.(...)
Daí em diante
Sempre que a multidão
Se mostrava odiosa
Com a falta de palavras
Do chefe da Nação
O reizinho gay
Aparecia indômito
Na rampa ou na sacada
Com a bronha na mão (HILST, 2002, p. 11 -12).

No acervo da autora existem três versões sem data e incompletas da obra. Uma manuscrita com caneta roxa e em folhas amarelas. Uma segunda versão datiloscrita, com correções manuais, composta pelos poemas “O reizinho gay”, “Drida, a maga perversa e fria” e “Filó, a fadinha lésbica”. E uma terceira, também datiloscrita e com correções, em que aparecem os poemas “A rainha careca” e “Drida, a maga perversa e fria”. Avaliando os originais é possível observarmos que a moral da história foi inserida posteriormente e que o título pensado para o poema “A chapéu” era “Chapeuzinho vermelho, versão nova”. Por ocasião da publicação, os sete poemas receberam ilustrações de Jaguar, em que todos os personagens estão nus, enfocando as anomalias em suas genitálias, e praticando suas bizarras. Mais uma vez, Hilda aproximou o corpo humano do corpo da linguagem, demonstrando como o aspecto moralizante das histórias transmitidas para as crianças pode ser invertido com vistas à compreensão de uma sociedade em que essa mesma moral se encontra em xeque. Nesse aspecto, com o intuito de estabelecer uma crítica aos costumes, a escritora decidiu realizar o lançamento da obra na boate gay *Rave Dinner Club*, na Rua Bela Cintra, na capital paulista, fazendo com que alguns agentes do campo literário se deslocassem para o referido espaço para compartilhar com o inusitado lançamento. Um grupo de teatro amador com atores da Universidade Estadual de Campinas foi responsável por algumas performances de poemas do livro. Prestigiaram Hilda, Jaguar, ilustrador da obra, o escritor Mora Fuentes, a artista plástica

Olga Bilenky e até os que não concordavam com a nova fase literária, como Lygia Fagundes Telles (Cf. DESTRI; FOLGUEIRA, 2006).

Apesar da obra e do lançamento incomuns, o livro não adquiriu a repercussão desejada: “Fiz uma sátira, um livro onde o aspecto político é o principal e os críticos acharam que era simplesmente pornografia. Os jornais também boicotaram, numa autêntica censura” (In: ROSA, 1992, p. 4). Uma das justificativas apontadas pela escritora para esse silêncio era que alguns críticos ficaram escandalizados e outros tinham vergonha de falar sobre a obra, apesar de considerar ter ficado uma bandalheira agradável e perfeita: “Este livro, *Bufólicas*, que eu fiz com ilustrações do Jaguar, é uma crítica de costumes engraçadíssima. Na época, o Jaguar ficou muito triste porque não foi noticiado em lugar nenhum. Só disseram que nós éramos dois velhos indecentes” (In: MENDES, 1994, p. 49). Hilda afirmou que decidiu realizar uma ópera bufa para rir das bandalheiras em que o país vivenciava: “A situação do país está entre o temor e o humor. O presidente que chamam presidente é o anti presidente. A literatura que chamam literatura é a antiliteratura. Daí eu resolvi escrever historinhas infantis pelo avesso” (In: FREITAS, 1992, p. 1).

Podemos afirmar que essas histórias pelo avesso forçaram passagem em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). A narradora deixa escapar em um trecho o desejo de escrever a história de um príncipe e de um outro He-Man, mas que lamberia a princesa e revela que iniciou um caderno só com histórias para crianças, intitulado “O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias”, composto de histórias fundas e tênues “como nas fábulas do tio La Fontène” (HILST, 2005, p. 100). Além disso, o livro traz o que poderíamos reconhecer como uma espécie de ensaio para *Bufólicas*, um conto cujos personagens eram um rei, um mago e uma bruxa, invertendo o final feliz das histórias infantis e destacando, ao final, outra moral. No mesmo aspecto, observamos que a idéia de elaborar um livro de poesias obscenas perseguiu a autora enquanto ela escrevia as narrativas da trilogia, não apenas por esses indícios em *O caderno rosa*, mas pela informação de que o narrador de *Cartas de um sedutor* (1991) escreveria uma história intitulada “Filó, a fadinha lésbica”, descrevendo o enredo posteriormente divulgado no poema homônimo de *Bufólicas*.

A estética empreendida nessas poesias também atingiu, de certo modo, suas produções posteriores. Exemplo disso são as aproximações que podem ser feitas entre algumas das crônicas que publicou no *Correio Popular* entre 1992 e 1995. Muitos textos se utilizam do estilo de contos de fadas, chegando, inclusive, a apresentar moral da história invertida, a exemplo das crônicas “Descida”, “Capitalismo e outros ismos”, “Domingo”, “Hora de desligar, negada!” e “Voz do ventre?”. Além da estrutura, grande parte das crônicas amplia e

explicita as críticas empreendidas ao campo político e ao campo literário brasileiro, perpassando-as do sentimento de que a indignação não deve implicar perda de humor e que o riso, ao contrário da cólera, consiste na melhor saída para enfrentar os dilemas e contradições do Brasil. Em um país pelo avesso, só uma estética do avesso e pautada no riso garantiria a sobrevivência do escritor sério, mesmo que para tanto ele metamorfoseasse suas obras no intuito de satisfazer os leitores. Embora sua intenção pornográfica não tenha obtido o êxito desejado, Hilda afirmava ainda preferir o Brasil e, certamente, as contradições desse espaço em devir encaminharam trajetos e memórias influenciando seu projeto literário ao ponto de alcançar uma dicção peculiar: “Apesar de toda a bagunça, adoro o Brasil. Tenho paixão por esse nosso jeito bandalho de ser. E não seria fácil me expressar como preciso em outra língua. Teria de estudar anos e eu aprecio bastante a sonoridade do português” (*In*: ROSA, 1992, p. 4).

Hilda conseguiu tecer sua obra nos interstícios, deslocando as palavras e imbricando os gêneros. Sua escrita inovadora vem conquistando cada vez mais admiradores, ávidos por decifrar suas sombras e luzes. Não é por acaso que a moral da primeira estória ou conto de fadas poético pode ser estendida para toda a sua obra: “A palavra é necessária diante do absurdo”. Em *Bufólicas*, a poetisa sem aura conseguiu rir de si mesma e dos costumes, desafiando as fronteiras da linguagem e exemplificando como os nossos tabus também podem ser objetos de lirismo em uma delicada e humorada transição dos contos de fadas aos contos de fadas. Hilda Hilst demonstrou uma lucidez e coerência na evolução de sua literatura, ciente de que não se sai impune quando se parodia a moral dominante e, sentindo na própria pele, achou que valeria a pena pagar esse preço. Trajetória pautada na esperança de que o corpo e o *corpus* literário de autoria feminina fossem respeitados no campo de produção simbólico e, por isso mesmo, visualizados para muito além da horizontalidade das margens.

CAPÍTULO 4

ANA CRISTINA CÉSAR: O EU À DERIVA NAS MARGENS DA LINGUAGEM

“De quem já localizou a sua fala – e desse lugar fala.
Minha ‘falta de lugar’. A ‘procura de uma fala’.
Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre
o discursivo e o sobressalto. Redescubro João Cabral
com medo. Dessa precisão. Da renúncia da sedução.
Daí se segue direto para os concretos, que não
lembrarei agora, no seu fulminante localizar -se. Que
fala localizada! A posição marcada. A poesia que
sobressai, lúcida, pedra. A poesia que desliza, embala,
seduz. O partido.
Me vejo muda entre partidos.
A minha fala então?
Os meus pares, então?
Sob o signo da paixão. Veja o seu signo. Fale. É só
falando”
Ana Cristina César (2006, p. 272).

Nosso contato com o acervo de Ana Cristina César, do mesmo modo como ocorreu com o acervo de Hilda Hilst, ocorreu durante a pesquisa de campo. Em um primeiro momento havíamos aproximado da obra poética da autora, da biografia *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta* (1996), escrita por Ítalo Moriconi, e de algumas análises críticas sobre seu legado. A trajetória e a obra de Ana Cristina César (1952-1983) evocam relações de poder de um importante período do campo literário brasileiro entre as décadas de 1970 e 80, marcadas pela repressão e pela crítica sobre o papel do intelectual e de sua produção. Com relação à Ana Cristina, algumas dessas questões foram analisadas socioantropologicamente pelo pesquisador Carlos Alberto Messeder Pereira em sua dissertação, posteriormente publicada sob o título *Retrato de época: poesia marginal anos 70* (1981), quando efetuou um estudo sobre os grupos de escritores e artistas independentes que atuaram no Rio de Janeiro nos anos de chumbo e configuraram o que se convencionou designar de “poesia marginal”. Todavia, conforme destacou o pesquisador durante sua pesquisa de campo, a escritora ainda não havia lançado livros, seus textos estavam publicados dispersamente em revistas, antologias, jornais e suplementos literários. Embora constitua um significativo subsídio para a compreensão da trajetória, da obra e do campo intelectual do período, não contemplou momentos cruciais da relação de Ana Cristina no cenário literário nacional, especialmente quando lançou seus livros independentes e sua primeira obra por uma editora comercial em 1982. Desse modo, apesar da importância da autora no contexto de sua geração intelectual, nenhum outro estudo explorou sociologicamente seu projeto criador e sua trajetória como testemunhos das relações

do campo de produção simbólico brasileiro nos anos da ditadura militar. O contato com a produção prolífera da escritora e as análises que demarcavam sua singularidade em meio aos intelectuais daquela geração nos estimularam a empreender um estudo sociológico em seu acervo e reconstruir algumas estratégias da participação das mulheres no campo literário brasileiro a partir de 1970. Diferentemente de Cora Coralina e Hilda Hilst, o projeto criador e a trajetória de Ana Cristina César foram estruturados em um período relativamente curto, apenas trinta e um anos, mas do mesmo modo como as autoras analisadas anteriormente permitem visualizar as estratégias mobilizadas em prol da profissionalização das escritoras em um momento significativo de nossa história literária. Conforme destacaram Angélica Madeira e Mariza Veloso (2000), os anos de 1970 representam uma década marcada por uma produção cultural desigual e dispersa, sem ideologia unificadora, imbricada em uma situação contraditória: uma produção rarefeita sob censura e patrocinada por instituições estatais e uma produção considerada pós-vanguardista que levava em consideração a existência da cultura de massas e do papel do artista, o que contribuía, muitas vezes, para que alguns projetos passassem ao largo da indústria cultural: “passa -se da poesia concreta à poesia marginal; do cinema novo ao cinema marginal. Do construtivismo à arte conceitual e à antiarte. A literatura dos anos 70 e todos os campos das artes ressalta m a presença da qualificação de *marginal* tomada em sentido positivo” (p. 186). As pesquisadoras concluem serem “marginais” as manifestações estéticas que não se identificavam com o *status quo* e, por isso mesmo, a marginalidade se transformou em uma categoria delimitadora entre a cultura reconhecida como oficial e a cultura considerada marginal, paralela ou alternativa.

O poema em epígrafe, retirado da sessão de inéditos de Ana Cristina César publicados na edição *Album de retazos* (2006), é emblemático no sentido de demonstrar como muitos autores daquele momento, especialmente as mulheres, sentiram dificuldade de se enquadrar nos rótulos demarcados para a literatura brasileira dos anos de 1970. O eu lírico inicia louvando aqueles que já conseguiram uma dicção específica e uma posição clara no campo de produção e afirma a necessidade de empreender um projeto singular para se situar. Após citar João Cabral e os poetas concretos demonstra ainda não ter assumido um partido no campo literário, acreditando não possuir uma fala diferenciada e pares definidos e, por isso, se manteve a procura de uma linha de força à deriva entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto. Na verdade, Ana Cristina César integrou uma geração oriunda majoritariamente do meio universitário e que atuava na produção literária, na tradução e na crítica, além de se espriar para outras áreas do campo de produção simbólico, como o teatro, a música e o jornalismo. No caso das mulheres, nunca elas estiveram tão presentes nas universida des

quanto nesse período, embora ainda fossem mais visíveis em determinados cursos, e no que se refere às escritoras, conforme sublinha Nelly Novaes Coelho (2002), faz -se ouvir uma voz de mulher desencantada e consciente de que não foi incorporada pelo sis tema: “o que lhes resta é não levar o mundo a sério, è a displicência, o desbunde, a blague, o deixar -se levar pela corrente, à margem da sociedade politicamente correta... Surgem os rebeldes sem causa, as vozes marginais (o estilo desenvolto que procura chocar)” (p. 18). Além de Ana Cristina, se destacaram vozes como as de Ângela Melim, Isabel Câmara, Leila Miccolis, Vera Pedrosa e Zulmira Ribeiro Tavares, embora constituíssem minoria se comparadas à quantidade de poetas surgidos no Brasil e, especialmente no Rio de Janeiro, que se autodenominavam ou eram rotulados como marginais.

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (2001), o surto poético da década de 1970 trouxe uma dupla novidade: a conquista de um novo público literário que, em geral, era avesso à literatura, e conseguiu recolocar a literatura como um produto mobilizador na área cultural, já que a produção cultural e as universidades passavam por uma disforia. Surgia uma presença ostensiva da poesia, aparentemente bem humorada e *light*, mas cujo tema era grave; “o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava”, e, ao mesmo tempo, constituía uma poesia “‘não-literária’, mas extremamente preocupada com a própria idéia canônica de poesia” (p. 257). Nesse aspecto, a pesquisadora afirma que essa poesia surgia como uma alternativa à hegemonia das vanguardas e a tradição cabralina, conforme sinalizou Ana Cristina no poema em epígrafe, apresentando alguns traços que suscitariam uma espécie de retomada do modernismo de 1922 especialmente pelo uso do humor, do insólito e do cotidiano, uma dicção trabalhadamente informal e o desejo de aproximar arte e vida. Além disso, demonstra que os qualificados “marginais” se uniam pelo dissenso pautado na variedade de estilos, projetos e crenças, e causaram intensos debates a exemplo de quando editou a antologia *26 poetas hoje*, que pela primeira vez reuniu e lançou por uma editora muitos desses autores, em 1976:

É interessante lembrar ainda que a Antologia não foi recebida pacificamente. Um pouco, todos se irritaram: imprensa, professores, críticos, poetas. A academia repetia, com uma insistência inexplicável, que ‘aquilo não era poesia, era um material de interesse apenas sociológico’. Hoje, mais distante do calor daquela hora, me pergunto: o que estaria sendo entendido (dito) ali como ‘sociológico’? Qual seria a cotação da sociologia em relação à teoria literária, à história e à antropologia na bolsa de valores da crítica dos anos 70? Havia ainda alguns poetas e professores, conhecidos como progressistas,

que escreveram acalorados artigos comentando a inadequação do baixo calão do vocabulário usado por aquela poesia. O advento dos marginais conseguiu até acirrar a paroquial disputa Rio-São Paulo, provocando afirmações que denunciavam, na proliferação bem-sucedida dos livrinhos de poesia alternativa – pasmem! – uma manobra da crítica carioca contra o concretismo paulistano. Havia ainda estudiosos de impostação aparentemente marxista que procuraram definir a falta de qualidade desta produção literária como um reflexo da ‘piora’ da própria sociedade, agora inexoravelmente controlada por impulsos consumistas. Ou seja, essa poesia *ruim, suja e sem qualidade* ocupou um espaço para mim totalmente inesperado na imprensa e nos debates acadêmicos da época de seu lançamento na Antologia *26 poetas hoje*. Isso parece demonstrar que talvez essa poesia *ruim* estivesse tocando em necessários pontos obscuros do debate literário ainda em mãos ortodoxamente modernistas. Talvez arranhasse, mesmo de forma incipiente e desorganizada, pontos nevrálgicos que já configuravam grandes quebras que viriam marcar a inflexão cultural das décadas seguintes (HOLLANDA, 2001, p. 261-262).

O enquadramento “marginal” acontecia mediante tensões dos próprios autores que chegavam a não aceitar tal rótulo para suas produções. Rebeldes às periodizações e engessamentos críticos, consideravam-se autores de uma poesia alternativa que poderia ser marginal no aspecto de fluir à margem dos esquemas de impressão, divulgação e distribuição do campo literário. Por isso também foram designados de “geração mimeógrafo”, grupo de escritores que forjaram uma manifestação alternativa à cultura oficial e à produção engajada comercializada pelas grandes empresas. Surgiam livros artesanais circulando de mão em mão nas portas de cinemas, teatros e museus, muitas das vezes vendidos pelo próprio autor e cuja novidade consistia na subversão dos padrões de produção, edição e distribuição, sem o esquema das editoras e livrarias. Uma espécie de inserção pelas margens do campo literário, dos suportes de leitura e da linguagem, trazendo uma nova dicção por vezes considerada “anti-literária”. Inserção alternativa que aglutinava pessoas de diferentes origens sociais e culturais, mas também com projetos literários, muitas vezes, diferenciados.

Os livros produzidos em pequenas tiragens e em materiais rústicos eram elaborados e distribuídos pelos próprios autores como mercadorias artesanais a transformar poetas em produtores materiais e simbólicos, questões extraliterárias que invadiram os diques literários. Embora a produção e distribuição alternativas caracterizassem os projetos dessa geração, nem todos os livros produzidos fora do sistema editorial convencional poderiam ser considerados de poesia marginal. Desse modo, alguns estudiosos tentaram sistematizar pontos de contato entre essas produções heterogêneas. Nesse caso, parece-nos apropriado o projeto empreendido por Carlos Messeder Pereira (1981) quando elencou três grandes linhas nas quais se centrava o debate estético do período: a relação arte/tecnologia industrial, a relação arte/teorização e a relação arte/engajamento, destacando o engajamento como um redimensionamento da

experiência do cotidiano (o cotidiano como lócus de questionamento e crítica social). Considera, assim, como linhas centrais do debate em que a “poesia marginal” se inseriu o antitecnicismo, o antiintelectualismo e a politização do cotidiano, linhas articuladas entre si e que, de modo geral, atravessariam os projetos criadores dos membros dessa geração de escritores. Homologias também identificadas por Carlos Pereira (1981) nas trajetórias dos escritores, a maioria à época na faixa etária dos 20 aos 30 anos, formados ou cursando faculdade, integrantes das camadas médias, atuantes como professores universitários ou professores particulares nas áreas de humanas e sociais, desenvolvendo atividades ligadas ao jornalismo, à editoração, ao cinema, ao teatro e à música, e na cidade do Rio de Janeiro localizados principalmente na zona sul. Não sem motivos Ana Cristina César escreveu o verso “e daqui, (Cristo em cruz de costas), começo a amar” (CÉSAR, 2001, p. 186).

Membro de uma geração de escritores oriundos majoritariamente do meio universitário, Ana Cristina César, juntamente com outras mulheres, constitui uma das primeiras escritoras - críticas ou críticas-escritoras. Não que autoras como Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz ou Dinah Silveira de Queiroz não tivessem se embrenhado anteriormente pela crítica literária e jornalística, mas nas décadas de 1960 e 1970 as escritoras obtiveram uma maior legitimidade para tal tarefa, lembrando que muitas delas se qualificaram com cursos de graduação e pós-graduação em estudos literários. No caso de Ana Cristina, a graduação em letras português e literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1975), o mestrado em comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979) e o mestrado em teoria e prática da tradução literária na Universidade de Essex, Inglaterra (1980).

Nesse aspecto, muitos são os textos de Ana Cristina criticando obras e escolhas estéticas de escritores e escritoras de sua ou que influenciaram sua geração e, nesse aspecto, a mulher escritora conquistou não apenas um espaço para a prática literária, mas também lutou por um lugar de autoridade ao se posicionar como crítica, avaliando produções de autoria masculina e feminina e contribuindo para garantir prestígio a determinadas obras e autores. Conforme afirma Vera Queiroz (2006), o modelo estruturalista e os estudos formalistas predominantes nas universidades brasileiras na década de 1970 teriam contribuído para uma maior qualificação da crítica literária acadêmica, momento em que uma geração de mulheres docentes e pesquisadoras começam a atuar nesse espaço exercitando com “redobrado rigor o aprendizado da qualificação profissional – em função das exigências daqueles parâmetros críticos, e porque dela sempre se exigiu mais para obter de seus pares o reconhecimento da competência” (p. 107). Aos poucos, as mulheres foram tecendo formas e espaços a princípios marginais para estabelecer diálogos com a tradição de excelência crítica brasileira e

estrangeira. Não eram mais raras professoras universitárias e, seja em contato com essas pesquisadoras como alunas ou colegas de trabalho, seja lendo, produzindo e traduzindo textos críticos, tais práticas impactaram a literatura de muitas autoras que passaram pelos bancos dessas faculdades.

Por isso, Maria Lúcia Camargo (2003) afirma que Ana Cristina César na esteira dos poetas modernos exerceu o tríplice ofício poesia, tradução e crítica, atividades mutuamente iluminadoras e interpenetrantes, destacando que a leitura dos seus ensaios críticos possibilita visualizar a formação de uma poeta, e aqui acrescentamos de um grupo de escritoras “que, ao falar do outro, fala de si própria, evidencia preocupações estéticas e teóricas, expõe preferências e rejeições literárias, põe as paixões a nu” (p. 49). Além disso, Ana Cristina residiu e estudou na Inglaterra, propiciando o acesso a uma série de autores e obras que influenciaram os rumos de seu projeto literário. No mesmo sentido, Flora Sussekind (2007) afirma que a escrita de Ana Cristina se faz a partir de vozes contrastantes, muitas vezes anônimas, em um processo composicional baseado na colagem de ritmos de fala, se aproximando do trabalho de um tradutor. Daí as referências às práticas de tradução ou trechos de traduções nos poemas da escritora, denunciando o imbricamento das duas atividades: “como Ana Cristina foi bastante seletiva na escolha de seus objetos de tradução literária, não é de estranhar, então, que esta fosse em parte, também, uma seleção de interlocutores para o aprimoramento de seu método poético” (p. 50).

Chama atenção, ainda nesse aspecto, a multiplicidade de papéis assumidos, a maioria relacionada à leitura e à escrita. Escritora, jornalista, tradutora, crítica literária, professora, editora, todas em uma só pessoa. Em correspondência a Ana Cândida Perez, datada de 24 de maio de 1977, destacou o quanto era importante refugiar no sítio em Pedra Sonora, já que a capital carioca lhe exigia o que designou de “alto nível de socialização”, lugar em que era necessário “mudar de papel social a cada hora”: “onde *I switch* para professora, filha, aluna, bela intelectual, feia passageira de ônibus, neta, ‘jornalista’, poeta, irmã, mulher desejante, mulher frustrada, correspondente... Tudo num dia só” (CÉSAR, 1999a, p. 254). Muitos desses papéis impactaram sua atuação ao ponto de tornar sua crítica muitas vezes poética e sua poética extremamente crítica. A autora vivia em um intenso descolar-se ao ponto de não assumir seu enquadramento em nenhum dos grupos de “poesia marginal”, se auto-afirmando como uma voz independente. Desse modo, a bela intelectual tinha dificuldades de se assumir como escritora e se enveredar pelas tramas do campo literário. Em suas correspondências e depoimentos é visível o incômodo que o assédio lhe causava e o peso que a crença em seu nome denotava:

A literatura ficou assim associada a tudo isso; quer dizer, a uma coisa excepcional, a uma coisa que te dá prestígio, a um artifício para você conquistar pessoas. Então eu não estou ainda bem resolvida com a literatura; eu inclusive não me assumo como escritora, como poeta... Você fala: poeta Ana Cristina, eu acho ridículo. Inclusive eu sou muito menos poeta do que todas as outras coisas. Sou professora de português, escrevo para jornal, gosto de escrever artigo, faço mil coisas e não me identifico como escritora. Tanto que não consegui publicar um livro (In: PEREIRA, 1981, p. 191).

A época da entrevista, Ana Cristina ainda não havia publicado seus livros, daí uma possível explicação para não se identificar como escritora. Todavia, após seus lançamentos ainda sentia dificuldades para lidar com o prestígio decorrente da atividade literária especialmente nos meios intelectuais cariocas, certamente porque contrastava com o projeto de dessacralização do poeta e da poesia empreendido por sua geração. Talvez por isso evitava se envolver na distribuição dos livros e revistas, fator que a fez declinar de participar da antologia *Folha de rosto* (1976) e procurar interessados para a comercialização de *Luas de pelica* (1980). Ana carregava o estigma da jovialidade e da beleza, tinha medo de que sua vida obscurecesse seus escritos, conforme bem destacou José Castello (2006). Para o autor, a maldição de Ana foi a beleza, ser ao mesmo tempo bela e digna de respeito intelectual: “tomando toda a frente da cena, a beleza física pouco espaço deixou para a palavra, por colocá-la acima de tudo, que Ana C. resolveu partir” (p. 197). Não sem motivos afirmou em uma das correspondências a Ana Cândida Perez, datada de 8 de junho de 1979, que ser mulher antes era mais fácil, evocando as contradições dos tempos em que vivia, especialmente as dificuldades de conciliar a Ana pessoa física, a Ana Cristina escritora/profissional e a Ana C. *persona* literária. São esses deslocamentos e questionamentos que percorreram a sua breve, mas produtiva trajetória. Conforme sublinha Ítalo Moriconi (1996), Ana viveu na tensão entre a paixão pela escrita e a dificuldade de se enquadrar como escritora, tentou “livrar-se do que ela naquele momento julgava ser sua face herdada, o estigma da princesa bem-comportada, alguém ‘marcada para escrever’. (...) O desbunde que tinha sido deixar de encarar-se a si própria como poeta oficial” (p. 30). Posicionamento coerente com o de muitos colegas ditos “marginais” quando questionou o estatuto da atividade literária e implodiu a concepção do escritor como ser iluminado, desnudando a relação do profissional das letras com o mercado e o paradoxo de que embora tudo possa ser dito no poema, o mesmo não pode ser expresso na realidade, para utilizarmos uma idéia de Ana Cristina quando analisou a poesia prematuramente amadurecida de sua geração.

É certo que tais conquistas não ocorreram sem enfrentamentos e desgastes. Conquistar um direito à fala e um lugar em que essa fala adquirisse ressonância exigiu dedicação e persistência. Muitas vezes reproduziam ou divergiam do discurso canônico como estratégias de obter legitimidade, dialogando com a tradição ou criando um projeto inovador. O curioso é que mesmo entre os grupos que lutavam pela existência de uma literatura alternativa ou à margem do campo literário, as mulheres eram minoritárias, ocupando, desse modo, a margem da margem. No caso da relação de Ana Cristina César com os poetas ditos marginais não foi diferente, demonstrando a luta por novas posições e as velhas dificuldades enfrentadas pelas mulheres em sua prática profissional. De acordo com o depoimento da autora, os escritores discutiam literatura e produziam seus livrinhos enquanto ficava um grupo de mulheres em volta, o que indica que as reuniões apresentavam “um certo clima ‘narcisista’, de ‘clube do bolinha’, que marcava esses mesmos encontros e que, aos poucos, acabou por contribuir para a diminuição” (*In*: PEREIRA, 1981, p. 285) da participação das mulheres como produtoras. Situação referendada por Ítalo Moriconi em sua análise biográfica sobre Ana Cristina:

E o que Ana mais detestava era a postura das próprias luluzinhas, as próprias luluzinhas queriam pulular em volta do clube do bolinha. Era por sua vontade mesmo que se prestavam aos papéis de mero colchão da intersubjetividade, de platéia, de presas sexuais para os ganhões, que só eles podiam brilhar, falar de poesia, fazer poesia, ou dominar politicamente o departamento de Letras. Nessa perspectiva, o conflito de Ana com Costa Lima traduzia não um conflito dela com a estrutura masculina da liderança intelectual. Esta realidade presente em qualquer espaço de atuação manifestava-se de maneira aguda na PUC. É bem verdade que Ana aproximou-se de três mulheres que lá davam aulas, Cecília Londres, Clara Alvim e Wilma Arêas. (...) Mas a visibilidade, toda a personalidade cultural do departamento de Letras girava inteirinha não simplesmente em torno das figuras masculinas que ali trabalhavam, mas do próprio imaginário masculino que se exalava por todos os poros dos pilotis. Nesse sentido, as diversas disputas em jogo, USP x PUC, Costa Lima x Cacaso, Costa Lima x Affonso, eram transposições alegóricas de rivalidade entre machos. Como posicionar-se enquanto intelectual mulher numa cultura da produção e da transmissão do saber cujos rituais, afetos e costumes se organizam atavicamente pelos parâmetros da colaboração e da rivalidade entre machos? Virando homem também? (...) A solução encontrada por Ana foi jogar com as duas máscaras, a de homem e a de mulher, arriscando-se a ocupar um entre-lugar problemático e causador de mal-estar. O mal-estar existencial de Ana esteve sempre enraizado neste conflito: querer ocupar um lugar no universo intelectual e ao mesmo tempo preservar a especificidade da condição de mulher, desenvolvendo uma reflexão, uma prática e sobretudo uma estética que representassem um abalo na divisão tradicional de lugares entre os gêneros. (...) Ana compreendeu que a tarefa político-cultural colocada para as mulheres no final do século, em que elas pela primeira vez chegaram como coletividade aos núcleos de formação e transmissão do saber, localizava-se no estabelecimento de alianças intelectuais, de redes de

solidariedade, admiração e auto-modelagem a partir de linhagens de transmissão exclusivamente femininas (MORICONI, 1996, p. 71).

Para tanto, estreitou laços profissionais e de amizade com Heloisa Buarque de Hollanda, uma de suas principais interlocutoras, estudou teóricas feministas nos anos em que morou na Inglaterra e estabeleceu diálogos com um grupo de autoras cujos ecos atravessam todo seu projeto literário: Ângela Melim, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, Gertrude Stein, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Vera Pedrosa e Virgínia Woolf. Isso não significa, porém, que Ana não dialogasse com obras de escritores como Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Murilo Mendes, nem que tivesse se isolado dos poetas considerados marginais, a maioria grandes amigos seus. Na verdade, esse entre-lugar, ou estar à margem da margem, constituiu no traço que a singularizou dentre os demais autores de sua geração e que formatou seu projeto estético. Uma autora à margem do grupo marginal e, por isso mesmo, diferenciada. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (1999), Ana Cristina não pode ser classificada como uma poeta marginal convicta, já que fazia uma clara diferença no grupo, embora com ele se identificasse de modo profundo, afirmando ser a autora uma “poeta marginal ‘especial’”. A mesma ideia se repete em grande parte de sua fortuna crítica. Maria Lúcia de Camargo (2003) assinala que Ana Cristina fica numa posição marginal dentro da poesia dos anos de 1970 que construiu uma poética com linguagem mais metafórica e com olhar de viés, compromissada com a linguagem poética tradicional. Ítalo Moriconi (1996) ressalta que o texto de Ana é excêntrico em relação aos de sua geração, apresentando uma sofisticação distinta da dicção propositalmente antiliterária e formalmente simples de poetas como Chacal, Leila Micolis, Charles, dentre outros. Para ele, a escritora inseriu o coloquial e o antiliterário como problema do fazer poético, erigindo uma poesia cética e filosoficamente atualizada ou, em outras palavras, a sua sólida e permanente educação literária introduziu um elemento diferencial entre a linguagem de Ana Cristina e a dicção espontaneísta dos rotulados marginais. Nas margens da margem Ana conseguiu se posicionar no campo literário “marginal” com uma postura que Luciana Di Leone (2008) definiu como participante e distanciada, ciente de certa institucionalização e do ingresso de sua geração na historiografia literária. Fator que lhe teria feito assumir um lugar de tensão: “oscilando entre pertencer ao grupo, fazer parte do convívio, e se distanciar – embora sempre afetivamente – através de suas intervenções críticas e da reutilização de textos de seus próprios amigos para seus poemas” (p. 62). Poderíamos dizer que Ana Cristina não esteve com os dois pés na geração dita marginal, de quem muito se beneficiou, especialmente por não ter aberto mão de um pacto com o trabalho formal da palavra.

Existe, de fato, uma diferença notória entre Ana e seus companheiros de geração. Conforme salienta Michel Riaudel (2001), enquanto os praticantes da poesia marginal *stricto sensu* hesitavam entre a expressão neo-romântica e exasperada de um eu incompreendido e a violência de uma contestação da instituição literária, a autora de *Cenas de abril* trafegava por caminhos perigosos na medida em que questionava o próprio estatuto do autor. O texto como expressão de um autor e sua vivência *versus* uma forma literária sem ressonância com o real; Ana entendia o texto como construção da realidade e não como representação: “Em todo o texto, o autor morre, o autor dança, e é isso que dá literatura. (...) Ao produzir literatura eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade” (CÉSAR, 1999b, p. 273). Não sem motivos algumas leituras empreendidas pela escritora consistiram em textos de Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze, autores que integram o que se convencionou chamar filosofia da diferença, partilhando a arte como não-representação. Em depoimentos e correspondências muitas são as referências aos livros *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Barthes, *O que é um autor?* de Foucault, e a primeira edição francesa de *Logique du sens (A lógica do sentido)* de Deleuze, todos minuciosamente sublinhados e anotados, como foi possível constatar em sua biblioteca pessoal, atualmente preservada no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

Em estudo sobre tais confluências filosóficas no pensamento crítico e na literatura de Ana Cristina César, Annita Costa Malufe (2006) demonstra como a escritora se afastou de uma concepção que aproxima linguagem e real e o modo como seu projeto literário desistiu de buscar a fidelidade com o vivido. Percorrendo o acervo da autora, Annita destaca algumas anotações em livros, a exemplo das notas marginais em *Signos em Rotação*, de Octavio Paz: quando o autor afirma que “o verso não representa, mas apresenta. Recria, revive nossa experiência do real” (p. 46), Ana Cristina escreveu ao lado “O poema não representa: apresenta”. No mesmo sentido, destaca um rascunho feito pela autora, espécie de esquema de aula ou leitura, com tópicos e questões enumeradas que inicia com a frase: “Tema caro a D.: relações entre a palavra, o poema, a representação e o real”, seguido de uma nota bibliográfica que dá a entender que D. se refere a Jacques Derrida ou a Carlos Drummond de Andrade, o primeiro destacado no manuscrito ao se referir ao ensaio “Edmond Jabés e a questão do livro”, integrante de *A escritura e a diferença*; o segundo, quando se referiu a antologia que reúne os livros do poeta, citando os poemas “Mãos dadas” e “Fragilidade”. Além disso, em muitos de seus ensaios, Ana Cristina destaca essas percepções. Em um estudo sobre a poesia da geração considerada marginal, seguindo os rastros analíticos de José Guilherme Merquior

que por sua vez bebeu nas fontes de Erich Auerbach e Walter Benjamin, afirmou que essa nova prática poética teria surgido de uma concepção do texto como não -representação:

É também uma poesia mais próxima da alegoria do que do símbolo: uma poesia que estabelece ‘uma distância entre a representação e a intenção significativa’, estranha à identificação de sujeito e objeto que caracteriza a consciência do símbolo. Esta literatura sabe que não está simbolizando alguma infável verdade sobre o mundo, que não está abarcando um símbolo inexprimível; é antes uma poesia que não se dá ares, que desconfia dos plenos poderes de sua palavra. (...) A autoconfiança, ao contrário, revelaria num aparente paradoxo a convicção de que a verdade não pode ser dita, de que as palavras são ‘apenas’ símbolos. Haveria por trás da confiança do símbolo a crença de que há afinal uma distância irrecuperável entre a linguagem e o real. Na sua feição atual a poesia, sem saudosismos, assume essa distância, torna-a clara, incorpora-a no seu tom, tira-a dos bastidores metafísicos: o poema é uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do intraduzível. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom (CÉSAR, 1999b, p. 164).

Essas formulações teóricas sem dúvida contribuíram para que Ana Cristina empreendesse um projeto em que a linguagem e o fazer literário assumissem centralidade. Em seus livros a questão da autoria é posta naquilo que designa de armadilha da intimidade, apresentando múltiplas vozes, escamoteando o eu, tecendo uma autobiografia ficcional. Isso se complexifica quando visualizamos que algumas das principais estratégias da escritora consistem em falsear essa intimidade a partir da utilização de poemas travestidos de correspondências e diários que, por sua vez, impulsionaram-na para uma desestabilização nas divisões entre poesia e prosa. É por essa razão que consideramos os eus multiplicados criados por Ana como espécies de narradores à deriva procurando se deslocar no intermezzo das palavras. Nesse aspecto, deixa uma porta entreaberta na correspondência para Heloísa Buarque de Hollanda, datada de 14 de fevereiro de 1980, quando conclui em um texto seu sobre a poética de Caetano Veloso “a poesia quer é virar prosa; o ensaio quer é virar poesia, e vacila” (CÉSAR, 1999a, p. 40).

Ao eleger formas literárias de tradição confessional, pautadas no diário e na epistologia, Ana as desmonta, transforma em inconfissões, título pensado para um de seus livros. Segundo Annita Malufe (2009), Ana Cristina César criou um tipo de intimidade impessoal, uma intimidade sem sujeito, traço que a deslocaria da poética praticada por seus companheiros de geração. A pesquisadora suscita que Ana teria construído uma “literatura menor”, nos moldes definidos por Deleuze e Guattari, destacando sua linguagem singular dentro do sistema maior da língua, ação que teria feito esse sistema variar, balançar, em contato com a sua fuga criadora. Nesses termos, enquanto seus contemporâneos utilizavam os diários e cartas como

gêneros que favoreciam uma proximidade maior com o leitor, Ana subverteu essa proposta ao construir um diário ou uma carta repleta de ocultamentos e hesitações: “os diários de Ana então não revelam confidências, mas deformam a linguagem confidencial, que seria normalmente tão franca e direta, fazendo -a repleta de arestas, incompletudes. (...) Ela faz com que sempre tenhamos a impressão de que perdemos algo, uma palavra” (p. 142). Annita Malufe conclui que esses procedimentos encaminham para uma desmontagem ou indefinição dos gêneros: poesia, prosa, poema em prosa, diário, carta; o que encaminharia para uma indiferenciação e desierarquização dos registros.

Em certa medida, poderíamos analisar a poética de Ana Cristina como uma obra que questiona o próprio estatuto de verdade de algumas das principais fontes que integram os acervos literários: produção intelectual, correspondências ativas e passivas e diários íntimos. Desse modo, dialoga com muitas das análises que empreendemos no primeiro capítulo, especialmente as que problematizam as “verdades” trazidas pelos documentos e o fascínio que tais fontes exercem sobre os pesquisadores como se fosse possível, a partir delas, recuperar uma intimidade ou autenticidade. O projeto literário de Ana é importante por problematizar tais questões, demonstrando que os documentos possuem uma “ilusão de verdade”, já que são fabricados, selecionados, produzidos para atender determinadas funções, enfim, que nenhum documento é inocente: “é claro que eu estou sabendo da pouquíssima falta de inocência de uma carta” (CÉSAR, 1999a, p. 238).

A partir dos trajetos e projetos de Ana Cristina, e dos caminhos de sua poética centrada na metalinguagem e na inconfissão, é possível recuperarmos um importante momento do campo literário e projetar, guardadas as singularidades, as posições ocupadas por algumas mulheres que se lançaram como profissionais da palavra na década de 1970 no Brasil. É certo que o caso de Ana é particularíssimo, especialmente por conquistar uma posição e uma dicção diferenciada no grupo da denominada poesia marginal. Mas em maior ou menor escala, oferece-nos pistas para observar as tentativas mobilizadas em prol do ofício literário das mulheres e as soluções encontradas para a elaboração e divulgação de seus textos no campo de produção simbólico no qual, enfrentando barreiras, tentou se inserir. A própria Ana demonstrou em correspondência a Maria Cecília Londres, em 14 de maio de 1976, ter ciência de estar imersa em um campo de relações literárias cuja contribuição se tornava significativa em nossa história: “É engraçado estar participando ao vivo da ‘história literária’ (pretensão?)” (CÉSAR, 1999a, p. 98). Reconstruir alguns aspectos de sua curta e intensa trajetória social consiste em recompor a história de idéias e jogos de poder desse campo literário em que (re)

lutou por inserir, conforme apontou Pierre Bourdieu (1996a) quando analisou as posições e disposições que integram os campos de produção cultural.

Cientes dessas injunções, nosso propósito consiste em empreender uma análise sociológica tendo como suporte alguns documentos selecionados do acervo pessoal da escritora com o intuito de recuperar as estratégias utilizadas para elaboração, inserção e recepção de seu projeto criador e, concomitantemente, reconstruir alguns momentos do grupo literário que forçou passagem alternativa em tempos de resistência, nem sempre de mansinho. Em um primeiro momento, refazeremos os trajetos que Ana Cristina empreendeu nos interstícios da “geração mimeógrafo”, outro nome dado aos poetas “marginais” em alusão a um dos modos de impressão de seus livrinhos de poesia. Observando as estratégias de instituição de uma cultura alternativa que vislumbrava enfrentar e/ou resistir à cultura oficial, nos deteremos nas relações entre os escritores, críticos e demais agentes, nas especificidades da profissionalização de Ana Cristina e no modo como teceu um projeto criador original. Dessa forma, a escritora conseguiu dar um tapa com luvas de pelica, transitando entre uma juventude utópica que queria, segundo as lições de Mariza Veloso e Angélica Madeira (2000), “construir um mundo à parte, belo, livre, baseado em outros valores que não os do Estado autoritário ou os da sociedade de consumo” (p. 187), e, posteriormente, se inserindo na cena literária oficial, embora a autora tenha saído antes de colher os frutos dessa empreitada. Por fim, examinaremos alguns poemas de *A teus pés* (1982) com o intuito de observar como esta obra apresenta um mergulho nas margens da linguagem, provocando no leitor uma reflexão sobre o fazer literário a partir de uma intimidade forjada.

4.1 Nos interstícios de uma “geração mimeógrafo”

“A lei do Grupo.
Todos os meus amigos
estão fazendo poemas-bobagens
ou poemas-minuto”
Ana Cristina César (2006, p. 266).

O poema “A lei do grupo”, publicado postumamente em *Album de retazos* (2006), contribui para que visualizemos algumas das características da poesia da década de 1970 que se convencionou chamar de “marginal”. Ana Cristina realiza um poema curto sobre o cotidiano no qual esteve inserida, destacando sua amizade com um Grupo cujo projeto literário constituía, dentre outras características, em poemas-bobagens ou poemas-minuto. Todavia, conforme destacamos anteriormente, apesar de Ana ter se beneficiado dessa

aproximação, não seguiu a risca essa lei ao ponto de deixar inédito o poema em epígrafe. Poderíamos afirmar que a escritora se sustentou em algumas das características ditas marginais, aliando-as com outras possibilidades expressivas, para construir uma lírica ou epilírica *sui generis*. Ana Cristina César teve sua trajetória definida nesses interstícios, entre a censura implantada pela ditadura militar e a vontade de se expressar livremente, o projeto desenvolvido por seus amigos e a vontade de construir uma dicção própria. Embora não ser possível considerá-la uma marginal puro sangue, é inevitável recuperarmos esse contexto em que sua formação se desenvolveu, já que a maioria de seus amigos compartilhavam das convicções do grupo e Ana Cristina, a seu modo, também nunca deixou de ser uma participante.

Analisando a relação entre poesia e experiência na literatura brasileira após anos de 1980 quando alguns dos autores considerados marginais começaram a ter suas obras editadas por editoras, Célia Pedrosa (2007) destaca como as presenças de Ana Cristina César, Cacaso e Paulo Leminski tornaram-se referências para toda uma geração e impactaram a literatura contemporânea, na medida em que trouxeram problemas e instabilidades ao projeto de uma geração que queria ser contra e cujas obras foram fruto de um intenso mergulho na biblioteca e na academia para a incorporação do cotidiano. Ao se deter na obra de Ana Cristina, demonstra como sua poesia-crítica se centrou na tensão entre vida e linguagem, nos limiares entre prosa e poesia, diário, carta e literatura, interioridade e exterioridade, confissão e citação, abalando a dicotomia entre espontaneidade e reflexão: “entre adesão ao cotidiano e imersão na biblioteca – dicotomias que serviram para definir uma identidade unívoca seja para a poesia ‘marginal’ e ‘vitalista’ de sua geração, seja para a poesia integrada e cerebral a que ela queria se contrapor” (p. 239). Nesse aspecto, a crítica é unânime ao destacar a dificuldade de empreender seu enquadramento geracional, sublinhando que Ana vivia entre aproximação e distanciamento com o projeto literário de seus colegas de “poesia marginal”. Por isso, a importância de um breve esboço do projeto desse grupo de poetas heterogêneo cujos princípios contribuíram, de algum modo, para o direcionamento da literatura de Ana Cristina.

Segundo o entendimento de Mariza Veloso e Angélica Madeira (2000), a partir dos anos de 1970 os intelectuais e os artistas se dividiram em três blocos: os alinhados que cooperavam com o regime militar; os remanescentes dos movimentos político-culturais da década anterior que lutavam por uma arte engajada e de denúncia social; e os que aderiram às idéias da contracultura mundial e reuniram suas forças para reordenar e modificar as linguagens estéticas da época. Estes últimos, influenciados pelo Tropicalismo, formularam, na

opinião das autoras, as narrativas mais expressivas e as imagens mais contundentes sobre o Brasil. No entendimento de Heloísa Buarque de Hollanda (2004), a censura e a sistemática exclusão do discurso político direto provocaram um deslocamento da contestação política para a produção cultural, entendida como um lugar privilegiado da “resistência”. Em suas análises, demonstra a relação dos setores jovens com os circuitos alternativos ou marginais nas artes, a exemplo de grupos teatrais como Asdrúbal Trouxe o Trombone, de grupos mambembes de rock e chorinho, das pequenas produções cinematográficas em “Super-8”, e da poesia divulgada em livrinhos mimeografados:

Todas essas manifestações criam seu próprio circuito – não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas – e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências. É importante notar que esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, na subversão de relações estabelecidas para a produção cultural. Numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas. No campo específico da literatura, o surgimento dessa tendência data já da primeira metade da década de 70. Em 1972 o ‘surto’ da nova poesia já estava definitivamente em cena. Realizava-se na PUC/RJ a Exoesia I (1973). (...) Começam, então, a proliferar os livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. Mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura. Os autores vão às gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores. (...) Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata da vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida. São os já famosos ‘poemas marginais’ (HOLLANDA, 2004, p. 107).

Surgia uma poesia que não se enquadrava nos padrões de criação e veiculação, pelas bordas do sistema, na margem, buscando desenvolver formas alternativas de expressão. Nesse contexto são criados jornais, revistas e coleções alternativas para a divulgação dessas produções, a exemplo de *Violão de rua*, *Presença*, *Navilouca*, *Invenção*, *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Do mesmo modo, os poetas se irmanaram em coletivos, grupos que se reuniam para a declamação de poemas e articulação de projetos em torno desses ideais, conforme podemos observar no aprofundado estudo de Carlos Alberto Messeder Pereira (1981) que investigou a trajetória dos integrantes de quatro grupos de poesia “marginal” no Rio de Janeiro: Frenesi (Cacaso, Chacal, Chico Alvim, Geraldo Carneiro e Roberto Schwarz),

Vida de Artista (Cacaso, Carlos Saldanha, Chacal, Chico Alvim e Luiz Olavo Fontes), Nuvem Cigana (Bernardo Vilhena, Chacal, Charles, Guilherme Mandaro e Ronaldo Santos) e Folha de Rosto (Claudius Portugal, Aduino de Souza Santos, César Cardoso, Maira Parulla etc.). Além dos poetas integrantes desses coletivos, o pesquisador ainda investigou trajetórias de autores que, embora próximos a esses grupos, adotavam uma posição (ou se autodenominavam) independente: Ana Cristina César, Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto.

A própria Ana Cristina no artigo “O poeta fora da República: o escritor e o mercado”, escrito em parceria com Ítalo Moriconi e publicado em *Opinião* no dia 25 de março de 1977, demonstrou as estratégias de intervenção dos escritores na circulação dos seus textos a partir da sindicalização e da criação de propostas alternativas, a exemplo da edição e distribuição marginal e da formação de cooperativas:

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 circuito paralelo de produção de distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor. 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, em que as iniciativas isoladas se enfraquecem e as coleções e agrupamentos dão mais certo (CÉSAR, 1999b, p. 200).

Essas considerações são importantes por revelarem algumas das expectativas dos escritores novos especialmente no intuito de obter alternativas aos sistemas de consagração do campo literário da época. A adoção de estratégias de impressão e circulação marginais e a criação de coleções e agrupamentos de escritores no intuito de fortalecer seus ideais são algumas das ações empreendidas. Além desse circuito paralelo, destaca que a geração “marginal” ou “mimeógrafo” também seria contingência do sistema editorial fechado, tornando, nas palavras da autora, um mecanismo provisório para que os escritores conquistassem o reconhecimento do público e, a partir daí, uma grande editora, ampla distribuição e aceitação crítica, mesmo que em desejo velado.

Poderíamos compreender tais alternativas, aproximando dos procedimentos teórico-metodológicos de Pierre Bourdieu (1996b), como estratégias para a inserção e obtenção de distinção no campo literário, o que de fato aconteceu. Prova disso é que após o destaque obtido pela poesia desses autores, especialmente em antologias e em estudos críticos, a maioria relançou muitos de seus livros, antes mimeografados, em grandes editoras. Ingressaram, assim, no campo literário brasileiro. Na verdade, utilizaram de uma inserção marginal para caminhar para o centro do sistema literário. Dificilmente os livros mimeografados por aquela geração gerariam efeitos no campo literário caso não tivessem sido inseridos em antologias e posteriormente acolhidos por críticos, jornalistas e professores universitários e publicados por grandes editoras. Nesse sentido compete lembrarmos as análises de Regina Dalcastagnè (2010) apresentadas nos capítulos anteriores quando destacou que um campo é um espaço estruturado e hierarquizado constituído por posições intermediárias, centro, periferia e um lado de fora e, desse modo, “não é possível equivaler um livro lançado por um(a) romancista consagrado(a), comentado na grande imprensa, exposto nas livrarias, adotado nas universidades, com uma obra de edição caseira, distribuída apenas aos parentes e amigos do(a) autor(a)” (p. 44), concluindo, sem atentar para julgamentos de valor estético, que esta última obra não geraria efeitos no campo literário e, por isso mesmo, não pertenceria a ele. Daí porque Ana Cristina afirma que a adoção de estratégias alternativas seria um modo de inserção no campo a partir de um projeto diferenciado e da formação de um público leitor, meio de recolher capital simbólico e ser aceito no espaço de possíveis expressivos.

Além disso, a inserção alternativa era um modo de escapar da censura imposta pelo regime militar e uma forma de resistência. De acordo com Antônio Carlos de Brito (1992), a poesia da “geração mimeógrafo” modificou aos poucos a fisionomia da vida literária, desenvolvendo uma lição poética à situação restritiva. Segundo o autor, as publicações improvisadas apontavam para a escalada da marginalização que barra o escritor, especialmente o estreante e poeta, do direito de ter suas produções editadas e distribuídas por condições normais. A realidade que lhe opõe resistência teria contribuído para que o poeta imaginasse saídas, criasse iniciativas, procedesse a experimentações, tornando-o mais inventivo: “disso passa a depender sua sobrevivência cultural, de agora em diante crescentemente associada à assimilação de atitudes críticas” (p. 130). É um período de profundas mudanças nas condições da produção cultural que a partir daquele momento sofria um controle rígido, configurando novas sensibilidades. Para Mariza Veloso e Angélica Madeira (2000) a cultura marginal seria a versão brasileira da contracultura, permitindo aos

artistas encontrar uma linguagem que respondesse inusitadamente aquele momento: “em um momento de censura, de repressão introjetada e de acesso limitado à informação, os artistas propuseram experiências estéticas renovadas, buscando desautomatizar os hábitos estéticos, a sensibilidade cristalizada do público, através do recurso ao corpo e ao humor” (p. 189). Nesse universo de experimentação e resistência surgiram movimentos reivindicativos de inclusão e participação democrática e, nesse aspecto, evidenciou-se uma maior participação das mulheres, mais encorajadas a integrar as diversas áreas da sociedade. De acordo com Kátia Bezerra (2007), nesse período, nunca tantas mulheres publicaram prosa e poesia no Brasil, embora poucas escritoras estivessem envolvidas no início desse processo e ainda constituíssem minoria se comparadas aos escritores. Pautando em um depoimento de Leila Miccolis, demonstra como a idéia de uma “poesia marginal” contribuiu para que a mulher formasse uma nova mentalidade, em um movimento mais geral que defendia uma idéia mais inclusiva de democracia, abarcando em suas obras questionamentos sobre gênero, sexualidade e valores estéticos. No caso da lira de Ana Cristina tais questões adquiriram centralidade, embora marcadas por uma poética cujo projeto revela uma impossibilidade de dizer, uma hesitação: “conta uma coisa que não foi dita; conta, mas conta enquanto questão literária. Na literatura, sempre haverá uma coisa que escapa. (...) Agora, sempre há uma coisa que não é dita. E essa coisa será... A gente tenta dizer no próximo livro” (CÉSAR, 1999b, p. 261). Acompanhem os trajetos de Ana Cristina no intuito de conquistar a sua profissionalização e um espaço nos interstícios do campo literário brasileiro.

Ana Cristina Cruz César nasceu no Rio de Janeiro em 2 de junho de 1952. Filha do sociólogo e teólogo Waldo Aranha Lenz César e da professora Maria Luiza César, membros de uma família de intelectuais protestantes de classe média. Conforme destacou Ítalo Moriconi (1996), Waldo sozinho integra um capítulo da história intelectual, política e religiosa do Rio de Janeiro. Membro fundador da Editora Paz e Terra, integrante do Núcleo de Pesquisa do Instituto de Estudos da Religião (ISER), responsável pela seção sobre religião das enciclopédias Delta-Larousse e Mirador Internacional, coordenador da Confederação Evangélica do Brasil e da Campanha Mundial contra a fome, da Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação. Pesquisador reconhecido nas áreas de protestantismo e ecumenismo, o sociólogo escreveu artigos e livros como *Protestantismo e imperialismo na América Latina* (1968), *Para uma sociologia do protestantismo brasileiro* (1973) e

Pentecostalismo e futuro das igrejas cristãs (1999).¹⁰ Maria Luíza, ou Dona Mariazinha como era conhecida por seus alunos, era professora de literatura no Colégio Metodista Bennett, no Rio de Janeiro. Em carta a Clara Alvim, datada de 5 de maio de 1976, Ana descreveu os sentimentos em torno desse capital social herdado:

Você me pega pelo pé do meu ‘brilhantismo’, que foi o primeiro e mais grave caminho que a minha sedução tomou. Me lembro agora de coisa fundamental que você me disse, naquela sexta-feira entre paredes & serragem & carregadores de piano (Gávea): não importa o que esteja na cabeça dos outros, é preciso circunscrever a neurose, deixar de reparti-la. Eu sei agora que desfiar interpretações, insistir sempre na mutualidade das obscuras transas, é querer repartir as boladas. O que me importa é que eu me sinto posta nos joelhos. Estou percebendo que sou briguenta, faço birras, apostas, leilões... Percebo e continuo a querer brigar: minha mãe (e meu pai também) foram crianças/jovens extremamente brilhantes (minha mãe foi 1.^a aluna de neolatinas, ganhou bolsa para a França; meu pai era fodidíssimo, passava fome, mas já aos 6 anos ganhava bolsa no primário, tendo aprendido a ler sozinho, na Bíblia, acompanhando as leituras diárias dos cultos da família protestante, pai pastor, do Gênesis ao Apocalipse ida e volta). Foram, mas hoje são classe média arrojada, trabalhando demais. Criaram pelo menos dois em três filhos para gênio, pensaram (pensam?): ‘você vai continuar e conseguir o que eu tive vontade, mas não capacidade...’. Os três filhos precisam de muita análise, só dois estão fazendo (não exatamente os dois de cima) (CÉSAR, 1999a, p. 18-19).

Desde cedo, Ana Cristina foi estimulada ao contato com a religião e com a literatura. Herdando capital cultural da família engajada no movimento protestante e voltada para a literatura, Ana foi matriculada no mesmo colégio em que sua mãe trabalhava. Em 1954 ingressou no curso maternal do Metodista Bennett, período em que começou a ditar poesias para a mãe, conforme relatos familiares e fotografias que posteriormente integraram as edições de sua obra publicadas pela Editora Ática e Instituto Moreira Salles. Aos sete anos de idade teve seus poemas publicados no suplemento literário do jornal carioca *Tribuna da Imprensa* e dos nove aos onze, ao completar o curso primário e parte do secundário no Bennett, fundou e dirigiu o jornal *Juventude Infantil* (Cf. CÉSAR, 2004). Filha de intelectuais atuantes teve alguns momentos de sua trajetória marcados pelo peso das restrições impostas pela ditadura militar. Exemplo disso foi a sua transferência para o colégio Amaro Cavalcanti, instituição de ensino público em que concluiu o ensino médio. Em virtude de uma crise na Confederação Evangélica e no Colégio Bennett, às vésperas do golpe de 1964, muitos professores foram demitidos e denunciados, havendo embates entre as parcelas mais progressistas e conservadoras. Maria Luiza sofreu um inquérito policial militar e decidiu

¹⁰ Para um maior aprofundamento na trajetória intelectual, política e religiosa de Waldo César, conferir o artigo “‘O passado nunca está morto’: um tributo a Waldo César e sua contribuição ao movimento ecumênico brasileiro”, de autoria de Magali do Nascimento Cunha, 2007.

transferir seus filhos para o Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, período de intensa produção poética de Ana, conforme atestam seus poemas de juventude publicados em *Inéditos e Dispersos* (1985).

O pai de Ana era ligado a Editora Civilização Brasileira e a outros grupos editoriais, além de ser um agente atuante no movimento protestante da América Latina, fator que contribuiu para que sua casa constituísse em ponto de encontro de intelectuais. Não sem motivos, Ana desde cedo foi estimulada a escrever e a publicar seus textos:

Eu era assim tipo... Eu fui uma ‘menina prodígio’. Esse gênero, assim, aos seis anos de idade faz um poema e papai e mamãe acham ótimo... Na escola, as professoras achavam um sucesso. Então literatura assim pra mim começou... Mamãe era professora de literatura, aqui em casa era sempre local de encontro de intelectuais, papai transava Civilização Brasileira, não sei o quê. Então tem esse lance assim de família de intelectual que você... Estimulava e publicava nas revistinhas assim de igreja, ou alguém conhecia alguém na *Tribuna da Imprensa*... Botava no mural da escola... (In: PEREIRA, 1981, p. 190-191).

Entre 1966 e 1969, Waldo César tornou-se diretor responsável pela revista *Paz e Terra*, revista ecumênica cujo projeto foi abraçado pelo intelectual comunista Ênio Silveira que dirigia a Editora Civilização Brasileira: “dissemos a ele que deveríamos ter nomes de peso da Igreja Católica e do mundo secular, para que ninguém metesse a mão na revista. Com nomes como Alceu Amoroso Lima e D. Helder Câmara, esquerda lúcida e combatente, a censura não barraria a revista tão facilmente” (In: CUNHA, 2007, p. 154). Aos poucos a revista adquiriu projeção internacional, tornando-se veículo de idéias de diversos intelectuais brasileiros. Aliás, a revista foi um dos motivos da prisão de Waldo, em 1967, quando teve sua casa invadida pelo Departamento de Ordem Política e Social, ficando incomunicável por uma semana. Nessa ocasião, alguns livros de sua biblioteca foram apreendidos: *O conceito marxista do homem*, de Erich Fromm; *A invasão da América Latina*, de John Gerassi; exemplares da revista *Refôrme*, da Igreja Protestante da França; da revista *Cristianismo e sociedade*; além dos documentos preparatórios da Conferência Mundial de Igreja e Sociedade (Cf. CUNHA, 2007). Em outro momento, no dia seguinte ao AI-5, seu apartamento foi invadido pelo DOPS/Exército quando Ana Cristina oferecia uma festa aos seus colegas do Amaro Cavalcanti, todavia Waldo conseguiu sair antes. Entre 1968 e 1970, devido às viagens pela América Latina como representante da revista *Cristianismo y Sociedad*, Waldo ainda seria processado como “agente da subversão internacional”.

Nesse clima, entre a vontade de se expressar e a censura imposta, Ana atravessou sua adolescência e parte de sua vida adulta. Sempre engajada, embora esse engajamento não tenha

sido transposto de forma explícita para sua obra, participava ativamente dos debates intelectuais, das reuniões promovidas em sua casa, na Igreja e no meio estudantil, ao ponto de ter participado de mobilizações contra a ditadura enquanto cursava o primeiro ano do Colégio de Aplicação Nacional, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, culminando na passeata dos Cem Mil. Além de Waldo, Ana também teve amigos e um namorado perseguido pela ditadura, Luiz Augusto Garcia Pereira, que acabou virando manchete de jornal após levar um tiro em uma manifestação estudantil em frente ao Consulado Americano, o que lhe fez viver como banido pelo regime e, posteriormente, emigrar para a Alemanha (Cf. MORICONI, 1996). Tensões que acompanharam seu período de formação intelectual junto ao grupo de poetas “marginais”. Exemplo disso é a correspondência enviada a Cecília Londres, datada de 14 de maio de 1976, em que descreveu a movimentação dos poetas novos e a censura imposta sobre seus textos e reuniões: “Já conseguiram atrair carroções, que impediram o recital em Niterói. (...) Hoje vem no jornal que o *Almanaque Biotônico*, publicação deles (o grupo se chama Nuvem Cigana, e no carro-chefe vem Charles, Chacal e Bernardo), foi apreendido por ordem do ministro da justiça” (CÉSAR, 1999a, p. 98).

Além disso, outro viés importante para se compreender a trajetória de Ana Cristina é a sua religiosidade. A atuação das famílias paterna e materna contribuiu sobremaneira para que Ana não somente tivesse formação em colégio metodista, como freqüentasse os cultos e estudasse a Bíblia. Conforme relata Ítalo Moriconi (1996) desde muito cedo a poesia que a menina Ana ouvia era a poesia religiosa lida e cantada nas igrejas em que freqüentava com a família. Em 1966 freqüentou a Igreja Metodista no Catete e, após curto período, se transferiu para a Presbiteriana de Ipanema, desenvolvendo trabalhos na mocidade e dirigindo o jornal mensal *Comunidade*: “Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A benção final amém. (...) Eu sou o caminho, a verdade, a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho” (CÉSAR, 1998, p. 102). Além disso, possuía uma intensa admiração pela avó materna, também chamada Maria Luiza, que havia ficado cega e a neta a visitava constantemente ajudando -a em favores cotidianos, lendo a Bíblia em voz alta. Nesse período, já havia completado o curso ginásial no Amaro Cavalcanti e durante os anos de 1969 e 1970 estudou em Londres no *Richmond School for Girls*, patrocinada por um programa de intercâmbio de jovens cristãs, o *International Christian Youth Exchange*. Durante seis meses conviveu com uma família protestante, no intercâmbio o pai adotivo era um pastor, e além dos estudos viajou pelas seguintes localidades: País de Gales, Belfast, Dublin, Roma, Florença, Milão, Nice, Cannes, Paris, Amsterdã, Nova York e Boston.

De acordo com Carla Nascimento (2004) uma de suas motivações para pesquisar a obra de Ana Cristina César foi sua origem protestante, já que a maioria dos intelectuais brasileiros é de origem católica e, em casos raros, judaica, a exemplo de Augusto Meyer, Cíntia Moscovich, Clarice Lispector, Moacyr Scliar e Samuel Rawet. Na verdade, poucos são intelectuais de origem protestante que obtiveram destaque no campo literário brasileiro *stricto sensu*, desse grupo podemos citar Ana Cristina César, Carlos Nejar, Josué Montello e Orígenes Lessa. Todavia, no caso de Ana Cristina, até pela configuração de seu projeto literário, essa influência aparece, muitas vezes, diluída ao longo de sua obra. Examinando tais aspectos, Flora Sussekind (2008) destaca que as referências religiosas na poesia de Ana não se manifestam exclusivamente como ecos da infância ou de um país de formação majoritariamente cristã, lembrando a trajetória familiar na Igreja Presbiteriana e no Movimento Ecumênico, concluindo que não faltam em seus escritos citações diretas relacionadas a essa influência religiosa:

É exemplar, nesse sentido, o ‘presépio anfíbio na privada’, do seu ‘Conto de Natal’. Assim como o poema ‘16 de junho’, no qual gestos e sensações banais, olhos pintados de lilás, peitos empedrados, frio nos pés, se imbricam a expressões ligadas ao culto cristão, como ‘Amém, mamãe’, ‘Vinde, meninos, vinde a Jesus’, ‘Eu sou o caminho, a verdade, a vida’, ‘A Bíblia e o Hinário no colinho’, ‘A benção final amém’. Não faltam, igualmente, ao longo de sua obra breve, algumas figuras de anjos e santos e ênfases, aqui e ali, na dor física, na mortificação. Por vezes se divisa até mesmo um ‘Deus na Antecâmara’, como no poema com este título, de 1969. Os anjos que irrompem nos seus poemas, no entanto, só muito raramente estão lá apenas como aparições ou ícones sacros. ‘No flanco do motor vinha um anjo encouraçado’, lê-se em ‘Atrás dos Olhos das Meninas Sérias’. Não é à toa que os nomeia, em geral, de acordo com alguma função determinada: ‘anjo que registra’, ‘anjo / que extermina / a dor’, ‘anjo da morte’. Fazendo questão de revelar, ainda, quando as fontes angelográficas não são propriamente sagradas, como na referência (em poema de *A teus pés*) ao ‘Anjo Exterminador’, de Buñuel, ou (ainda em ‘Atrás dos Olhos das Meninas Sérias’) às ‘Charlie’s Angels’ do seriado de televisão ‘As Panteras’. Por vezes, contudo, anjos e santos se encontram exatamente onde seria de se esperar: em templos, catedrais. Como em ‘Protuberância’ ou em ‘Encontro de Assombrar na Catedral’. (...) Na poesia de Ana Cristina se não há tantas figurações do sujeito como anjo ou santo quanto em Cacaso ou Leminski, não faltam, porém, as sobreposições entre dor e criação, as imagens violentas, dolorosas que, em meio a ninharias, relatos pela metade, em meio a notações lacunares, breves, soltas, irrompem, às vezes de modo quase imperceptível, nos poemas. (...) Mas também como meio de a palavra virar carne, matéria. Nem que para isso tivesse que flertar abertamente com o agônico, e fazer de alguma forma de dor uma contraparte irônica da escrita (SUSSEKIND, 2008, p. 6).

Ana retornou para o Brasil no final de 1970. Havia sido a primeira experiência longe dos pais e a vida em Londres contribuiu para colocar em xeque algumas de suas certezas. Na volta, Ana parou de frequentar a igreja e procurou um analista: “Fiquei um ano lá, mas o desbunde não foi lá. Eu estava lá na época do desbunde, mas (...) vim desbundar aqui. Lá em Londres eu deixei de acreditar em Deus; Londres foi assim perder a infância, perder a ligação com a Igreja que é muito forte; minha família é protestante..” (In: PEREIRA, 1981, p. 192).

Conforme salienta Ítalo Moriconi (1996) tudo indica que tais mudanças se relacionaram a fatos marcantes em torno da sexualidade. O pesquisador sublinha a centralidade que a experiência do desbunde teve nas trajetórias dos membros da geração de 1970, lembrando que Ana utilizava o termo no sentido que era dado pelo vocabulário político -militante e não pelo da contracultura, ou seja, se referia a uma espécie de descrença, abandono do engajamento, da militância em prol de algum projeto pessoal. No caso de Ana Cristina, o desbunde estaria relacionado à recusa ao engajamento na militância política ou político -religiosa, aliada a desconstrução do que acreditava ser a *persona* de poeta oficial: “Um dos desbundes, também, é perder essa idéia de que eu era uma escritora ‘marcada’ para escrever... Eu acho que faz parte do desbunde deixar de acreditar nisso...” (In: PEREIRA, 1981, p. 191). Todavia, conforme conclui Ítalo Moriconi (1996), era um meio desbunde, pois a escritora teria trocado um empenho por outro, a militância política pela literária, jornalística, pedagógica, “não ter culpa de se colocar como mulher no espaço público. Fazê-lo em sua área específica (no caso dela, a superfície do texto, a linguagem)” (p. 33).

Ana lecionou inglês no Instituto de Cultura Anglo-Brasileira (1970-1974) e, posteriormente, na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. Paralelamente, deu aulas de português no Curso Artigo 99 e no Curso Guimarães Rosa, Rio. Ana escolheu seguir os passos maternos na docência, aliando-os a sua vocação para a escrita. Em 1971, ingressou no curso de letras português/literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, se licenciando em 1975, aos 23 anos. A experiência na universidade foi fundamental para a definição dos contornos de seu projeto literário, não apenas pelas leituras e aprendizados, mas pelos contatos estabelecidos com professores e colegas integrantes de um grupo que rascunhava uma nova poesia, aos poucos conhecida como “marginal”.

Na PUC-RJ Ana Cristina foi aluna de Affonso Romano de Santana, Cacaso, Cecília Londres, Clara Alvim, Luiz da Costa Lima, Silviano Santiago, Vilma Areas. Alunos e professores discutiam literatura, política, faziam grupos de estudos, publicavam textos no *Opinião*, *Movimento*, *Beijo*, dentre outros. Ana Cristina começou a frequentar seminários promovidos por Cacaso que reuniam jovens interessados em estudar e discutir literatura, a

exemplo de Geraldinho Carneiro, Flora Sussekind, João Carlos de Pádua, Luis Olavo Fontes, Gustavo Bernardo: “E, principalmente através de Cacaso, cujo apartamento na Avenida Atlântica era um verdadeiro ‘salão’ onde todo mundo se encontrava, os alunos -poetas foram ficando amigos” (LONDRES, 1999a, p. 302). Grupo de estudos que continuou atuante com a participação de Heloísa Buarque de Hollanda e no qual Ana frequentou depois de se graduar. Todavia, a movimentação promovida por esses jovens poetas extrapolava a PUC e os grupos de estudo. A afinidade entre os participantes foi crescendo e surgiram outros pontos de encontro, a exemplo da Fazenda do Lui, Luis Olavo Fontes, do apartamento de Cacaso, das residências de outros poetas. Nesses momentos se discutia poesia, criavam livros e estratégias de promoção de um novo projeto literário, conforme relembro Luis Olavo Fontes:

Em 1973, eu estava terminando o curso de Economia da PUC – que cursava por pressões familiares – quando houve um evento poético na faculdade: a ‘Expoesia’. Puseram um monte de quadros de cortiça no pilotis da PUC, que é uma área imensa, e você podia ir lá e pregar com tachinhas um poema seu. Era uma coisa livre, aberta a todos – então fui lá e coloquei um poema meu. (...) Nunca havia exposto em público um poema meu até que nessa Expoesia tudo aconteceu. O Cacaso escreveu um artigo com a Helô e quis me conhecer. Logo conheci Ana Cristina e comecei a me interessar em, quem sabe, cursar Letras na PUC. Foi um tempo muito bom. O Cacaso logo se tornou meu amigo e fez um curso sobre a poesia da gente – que ainda não se chamava marginal. A Ana Cristina, que era minha namorada, era também minha monitora num curso que eu fazia com a Cecília Londres. Houve uma espécie de simbiose entre as pessoas, todas ficaram muito amigas. O Chacal, que fazia o curso do Cacaso como ouvinte, começou a namorar minha irmã Debinha. (...) O Cacaso começou a namorar outra irmã minha, a Kaki, que também estudava literatura na PUC. Nesse curso, ele começou a publicar os poemas da gente no mimeógrafo da PUC e a idéia de fazer livros assim já estava acontecendo – o Charles e o Chacal já haviam feito seus primeiros livros dessa maneira. Foi então que surgiu o Toledo, um amigo do Cacaso que tinha um mimeógrafo moderno na sua firma de arquitetura e deixou que nós fizéssemos nossos livros lá. Eu estava com meu primeiro livro, ‘Prato Feito’, pronto e Casaco me convidou. ‘Prato Feito’ tinha fotos da Bitá Carneiro, que tinha sido namorada do poeta João Carlos Pádua e era irmã do Geraldinho Carneiro, também poeta – ambos alunos de Letras da PUC. A idéia do Cacaso, nosso professor, era fazer uma coleção em que cada livro vendido pagasse a produção seguinte. Uma espécie de cooperativa literária (*In: LEMOS, 2010*).

O depoimento é ilustrativo não somente por apontar a centralidade que Cacaso e a Universidade assumiram como irradiadores dessa nova proposta estética, mas por acenar a trama de relações pessoais que, aos poucos, se transformaram em ações literárias e profissionais seja na criação de revistas e jornais, na formação de grupos de poesias, lançamentos de livros e promoção de eventos. As correspondências de Ana Cristina datadas de 1976 revelam uma intensa participação nesses grupos. Em 16 de setembro, informou a Ana

Cândida Perez que acabara de regressar de uma “poetagem” no Parque Lage, lançamento do livro *Papéis de viagem* de Luis Olavo, com a presença de Chacal, Charles, João Carlos, Bernardo, Pedro Lage, dentre outros. Em meio à movimentação poética, Ana escrevia resenhas para o *Opinião*, dava aulas particulares de inglês, fazia traduções, pensava em seguir seus estudos acadêmicos em nível de pós-graduação. A escritora abraçou a imprensa alternativa, participando com intensidade do debate intelectual de seu tempo, como comprova a série de textos reunidos em “Escritos no Rio”, atualmente no livro *Crítica e tradução* (1999). A partir de 1975 era possível encontrar resenhas de Ana no *Opinião*, na revista *Colóquio/Letras*, no *JB – Livros*, no *Beijo*, no *Versus*, na revista *Almanaque*, na revista *Alguma Poesia*, no *Correio Brasiliense*, no “Folhetim” da *Folha de São Paulo*, além de resenhista de livros para a *Leia Livros, Veja e Isto É*.

Em meio a essa vida dedicada aos estudos literários, à docência de literatura e de inglês, e ao jornalismo cultural, Ana conviveu com colegas e professores que estavam profundamente integrados aos movimentos e a feitura da nova poesia que surgia e, aos poucos, foi intitulada de “poesia mimeógrafo” ou “marginal”. Conforme destacou Ítalo Moriconi (1996), desde 1973, Ana começou a travar relações com um grupo maior de colegas e poetas, expandindo -as para além do cotidiano na PUC. De acordo com o pesquisador, um dos motivos dessa maior integração de Ana Cristina foi seu namoro com Luis Olavo Fontes, jovem extremamente popular e que transitava entre os estudantes da letras e da comunicação, da PUC e da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em cuja fazenda os poetas se reuniam para discutir literatura, produzir seus livros e coleções como a *Vida de Artista*.

Luis Olavo afirmou que em certo ponto havia uma separação entre homens e mulheres durante esses encontros, destacando que das mulheres artistas Ana era a única poetisa que participava das reuniões, embora não fosse a única mulher, destacando as presenças da cineasta Sandra Verneck, da fotógrafa Rita Carneiro, da cantora Olívia Byington, e de outras mulheres que praticavam artes visuais e cênicas: “Ainda que houvesse certo machismo dos homens, as meninas que estavam lá eram nossas amigas e namoradas, a maioria delas também artistas. (...) Talvez ela se sentisse meio deslocada porque ela era a única mulher poeta, todos os outros eram homens”; chamando atenção para o fato de que, naquele momento, Ana Cristina ainda não ter publicado seus poemas, embora escrevesse muito: “Não queria publicar, não se sentia segura. Ela dizia que também não possuía uma quantidade suficiente de poemas para fazer um livro de qualidade. (...) Devia ser uma situação incômoda para ela: todo mundo fazendo livro e ela não. Mas isso são suposições” (*In*: LEMOS, 2010). O comentário de Luis Olavo remete a entrevista que Ana deu para Carlos Alberto Pereira quando ele realizou a

pesquisa de campo para sua tese, posteriormente publicada. Ana afirmou que naquelas reuniões de poetas existia um exibicionismo e machismo dos escritores, enquanto as mulheres ficavam como coadjuvantes. De todo modo, embora fosse uma das poucas mulheres que se enveredaram por essa nova poesia, lembrando que em outros grupos também se destacaram Ângela Melim, Isabel Câmara, Leila Miccolis, Vera Pedrosa e Zulmira Ribeiro Tavares, o contexto da época e as relações empreendidas tornaram-se favoráveis para que se sentisse estimulada a também produzir e publicar poesias:

Como a própria autora salienta, é animada por toda a movimentação em torno da poesia que ela tomou a iniciativa de publicar seus trabalhos. Houve uma oportunidade inicial de participar da antologia *Folha de rosto* (1976), mas a autora acaba recusando esta participação. De um lado, por não querer se envolver com a questão da distribuição – tendo sempre participado de publicações que não a responsabilizavam pela distribuição – e, de outro, por discordar da ênfase do grupo na discussão sistemática dos textos de cada autor que comporiam a antologia; isto, na sua opinião, significava colocar-se ‘na postura do poeta’, que escrevia e ia até lá discutir o seu texto. Desta forma, seus contatos com os grupos e autores aqui analisados sempre foram basicamente informais, embora, em certos momentos, tenham sido bastante sistemáticos – como, por exemplo, na época das idas à ‘fazenda do Lui’ (PEREIRA, 1981, p. 222).

A fala de Ana Cristina é elucidativa, demonstrando os motivos porque não havia participado anteriormente de antologias e deixando entreaberta a resposta da recusa em lançar seus livros no momento em que muitos de seus colegas assim o faziam. Ana não se sentia à vontade em se envolver com a distribuição e divulgação das obras e, mesmo quando mais tarde lançou seus livros independentes, procurava familiares e conhecidos para fazer esse trabalho. Sentia dificuldades em se enquadrar no esquema marginal de distribuição, optando por publicar seus poemas em revistas e antologias que não a obrigassem dessa incumbência: “eu precisava demais de um esquema de distribuição que me substitua eficazmente” (CÉSAR, 1999a, p. 71).

Em 1975 publicou dois poemas na revista *Malazartes*, na edição de setembro, “Olho muito tempo o corpo de uma poesia” e “Vigília II”. Mas foram os poemas “Simulacro de uma solidão”, “Flores do mais”, “Psicografia”, “Arpejos”, “Algazarra” e “Jornal íntimo” que lhe renderam visibilidade na antologia *26 poetas hoje* organizada por Heloísa Buarque de Hollanda a pedido da Editora Labor, em 1976. Conforme destacou Maria Lúcia Camargo (2001), as revistas literárias e culturais atuaram ao longo do século XX como forma de organização do campo literário, tornando-se veículo da produção poética e de idéias e princípios de grupos que nelas se articulavam, ou seja, contribuía para organizar grupos e

até mesmo constituí-los, demarcando territórios simbólicos. As revistas, nesse aspecto, podem ser pensadas como formações culturais “ao mesmo tempo ‘alternativas’, isto é, que produzem os próprios meios para a veiculação das obras, e ‘contestatórias’, já que confrontavam diretamente os princípios e práticas estéticas então hegemônicas” (p. 26). Nesse aspecto, a pesquisadora aponta o considerável número de revistas surgidas na década de 1970, seja para conservar propostas já reconhecidas a exemplo de *Código*, veículo da tendência concretista; seja para divulgar a luta pela profissionalização do escritor e distintas dicções literárias, a exemplo das dos jovens poetas “marginais”, como fez *Escrita*.

Do mesmo modo, podemos conceber a importância das antologias. Fruto da ação de críticos, editoras, escritores, no intuito de reunir e selecionar determinadas manifestações poéticas e autores a partir de critérios predeterminados elas provocam tensões entre posições, alterando a estrutura do campo literário e, nos termos de Bourdieu (1996a), conformam “possíveis dotados de uma maior ou menor ‘pretensão de existir’” (p. 65). É nesse aspecto que a antologia *26 poetas hoje* se tornou referência no sentido de reunir e divulgar alguns nomes que praticavam a nova poesia na década de 1970, legitimando-os como dicções importantes no campo literário¹¹. Fruto de uma proposta da Editora Labor feita a Heloisa Hollanda, a poesia alternativa, divulgada nos mimeógrafos, chegou ao circuito comercial contando com o aval de uma grande editora que garantiu sua distribuição e de uma apresentação crítica que contribuiu para legitimar a designação “poesia marginal”. Relembrando a realização do projeto no posfácio da segunda edição da antologia, Heloisa afirmou que convidou Chico Alvim e Cacaso como consultores para selecionar a vasta produção dispersa e eclética, cujos critérios pautaram na diversidade de estilos e projetos, mas também na sua representatividade enquanto registro político de um momento dominado pela censura. O que se sabe é que o projeto gerou debates acalorados no cenário crítico e poético brasileiro. Críticos mais ortodoxos não consideravam aquele material como poesia, alguns escritores acharam um contra-senso publicar por uma editora comercial poesias cujo projeto era justamente promover uma alternativa a esse processo. Talvez isso tudo tenha contribuído para que a antologia conquistasse visibilidade e, por essas razões, Heloisa Buarque de Hollanda (2004) considerou em sua tese que o trabalho teve o mérito de divulgar essa nova produção nas esferas de legitimidade institucional, promovendo polêmicas e questionamentos, o que aumentou o

¹¹ Os 26 poetas reunidos na antologia foram Francisco Alvim, Carlos Saldanha, Antônio Carlos de Brito, Roberto Piva, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Roberto Schwarz, Zulmira Ribeiro Tavares, Afonso Henriques Neto, Vera Pedrosa, Antônio Carlos Secchin, Flávio Aguiar, Ana Cristina César, Geraldo Eduardo Carneiro, João Carlos Pádua, Luiz Olavo Fontes, Eudoro Augusto, Waly Sailormoon, Ricardo G. Ramos, Leomar Fróes, Isabel Câmara, Chacal, Charles, Bernardo Vilhena, Leila Miccolis e Aduino.

debate; mas também acionou o aspecto negativo ao apropriá-la em um volume chancelado por uma editora espanhola e por uma professora universitária, contribuindo para alterar a forma e o conteúdo dessa produção, o que, de alguma maneira, diminuiu a força contestatória de sua intervenção. O que podemos afirmar é que a antologia tornou-se o cartão de visitas que possibilitou a inserção da obra de muitos daqueles poetas no campo literário brasileiro. No caso de Ana Cristina, Heloísa teve acesso a seus poemas por meio de Clara Alvim: “Antes dela, conhecia sua poesia. Por volta do final de 1974 ou do começo de 1975, não me lembro bem com exatidão, Clara Alvim me falou de uma aluna sua, da PUC, que tinha uma poesia interessantíssima, que ainda ia dar o que falar”, concluindo que posteriormente Clara lhe apresentou os poemas e que sua empatia com a poesia de Ana foi imediata ao ponto de seus poemas entrarem “como primeiríssima opção na seleção de inéditos que eu estava fazendo para a antologia. (...) Nossa aproximação posterior se deu de maneira meio burocrática: a escolha dos poemas, a discussão de praxe sobre uma censura possível à publicação, a cessão de direitos autorais” (HOLLANDA, 1999a, p. 299). Embora Ana já houvesse publicado artigos em jornais e poemas em periódicos alternativos, podemos dizer que a antologia constituiu em um marco na divulgação de sua assinatura, o que lhe causou mal estar conforme informado em correspondência a Cecília Londres em 22 de junho de 1976:

Não consigo falar do coquetel da Labor. Foi uma mistura de carecece do lugar, convidados, Houaiss e desbunde de poetas, amigos, tresloucados. Para mim foi complicado porque acabou virando noite de autógrafos, pela 1.^a vez autografei para os ilustres, tive a vertigem de celebridade, as pessoas me cumprimentavam sem nem terem lido meus textos, esquisita euforia. Eu sempre cultivei sério a fantasia de que era eu já era uma grande escritora, e diversas pessoas (pais & mestres & parentes & alli) ajudaram a regar o jardim. Não era preciso fazer mais nada, o mundo estava a meus pés. (...) Tenho vontade de saber opiniões das pessoas e ao mesmo tempo uma insegurança excessiva, angustiada. Tenho a sensação de que não consigo mais escrever. Cheguei a pensar em mostrar recentes poemas para Helô dizendo que eram de amigo e pedindo a opinião dela. Não é ridículo? (...) Também não vejo sentido na (minha) produção poética. Parece que tem unicamente a finalidade de me autopromover. Isso doeu nesse coquetel, quando justamente me senti procurada não pelo valor dos textos, mas pelo nome na capa (a capa da antologia tem os nomezinhos dos 26) (CÉSAR, 1999a, p. 119-120).

Ana vivia a contradição entre querer ser lida e evitar a exposição de sua pessoa, talvez por isso tentasse descolar ao máximo sua poética da autobiografia, embora a autobiografia ficcional provocada pela utilização de diários e correspondências e do embaralhamento entre nomes, lugares e situações factíveis contribuísse para instigar a busca por possíveis intimidades dispersas nas entrelinhas de seus textos, o que Ana combatia com veemência.

Talvez sua consciência empreendesse uma luta entre o desejo da profissionalização literária e os preços a se pagar na batalha pela distinção. Por isso a tentativa de se esquivar da participação de antologias e periódicos em que tivesse que distribuir pessoalmente e o mal estar em torno dos caminhos de produção da crença em seu nome. Descortinou-se para ela o campo literário como um campo de lutas. Além disso, ser reconhecida como bela intelectual de classe média marcada para escrever mexia com alguns de seus posicionamentos, especialmente quando observamos que a maioria dos escritores integrantes dos grupos literários de então e aceitos nos periódicos e antologias era de classe média, moradores da zona sul, de formação universitária e branca. Desse modo, os considerados “marginais” também acabaram por marginalizar outros escritores, situação destacada por Ana em carta Cecília Londres de 14 de maio de 1976, ano em que foi lançada a antologia, quando narrou um encontro de poetas na Casa do Estudante: “onde esse pessoal foi impressado pelos poetas fudidos, mulatos, do subúrbio, que esses sim se consideram verdadeiros opositores do regime, tanto no verso quanto na posição de classe. Criou-se desconfortável contradição: poetas de Ipanema x poetas do subúrbio” (CÉSAR, 1999a, p. 98).

Embora vivenciasse essas tensões, internas e externas, Ana Cristina chegou a projetar o lançamento de um livro independente, nos moldes dos impressos pela “geração mimeógrafo”, em 1976. O projeto não foi concluído, mas as correspondências da autora informam que o título pensado para o livrinho era *Não pode ser vendido separadamente* e a capa estava a cargo de Heloísa Hollanda. Com poucos centímetros, o livro minúsculo foi discutido com Heloísa, ensaio antecipatório do que ocorreria em 1979 quando a professora organizou o projeto gráfico dos dois primeiros livros de Ana. O acervo pessoal de Ana Cristina revela muitos projetos de livros inconclusos, a exemplo de alguns poemas e da capa de *Não pode ser vendido separadamente*, acompanhado do poema “Recuperação da adolescência”; dos rascunhos de um livro intitulado *Cartas marcadas*, acompanhado da epígrafe “baralhar bem antes de ler”; além de uma seqüência de poemas reunida sob o título “O livro”; conforme atestam os fac-símiles publicados em *Antigos e soltos* (2008).

Para além das dificuldades inerentes ao ato de se posicionar no campo de produção simbólico, na medida em que se tornava cada vez mais uma pessoa pública, Ana sentiu a necessidade de adquirir autonomia financeira e conquistar um “teto todo seu”, um espaço privativo para desenvolver seu projeto literário que então se apresentava com intensidade. Desde 1976 esse sentimento se fazia presente, como podemos contatar em suas correspondências: “o importante agora é conseguir a independência, sair da família, arrumar trabalho & me envolver num projeto, estudar. A minha autonomia como mulher é

fundamental” (p. 93). No mesmo ano, suas cartas informam que estava lendo com interesse a biografia e obras de Virgínia Woolf, o que poderia ter contribuído para aumentar o desejo de independência financeira e intelectual manifesto por Ana, nos moldes da tese defendida pela escritora de *Um teto para todos* (2004). Não sem motivos continuou seus estudos em nível de pós-graduação visando se qualificar e seguir carreira acadêmica, obtendo o título de Mestre em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1979, cuja pesquisa intitulada “Literatura e cinema documentário”, posteriormente editada em livro como *Literatura não é documento* (Funarte, 1980), foi orientada por Heloísa Buarque de Hollanda.

As correspondências do período demonstram que Ana decidiu investir no mestrado em literatura, a princípio na PUC-RJ, em 1977, mas não chegou a concluir os trabalhos finais de disciplinas alegando descompassos em virtude dos cortes das bolsas da CAPES e do CNPQ. Em 1978, ingressou no mestrado em Comunicação da Federal do Rio de Janeiro, tendo sua pesquisa sobre literatura e cinema documentário financiada pela FUNARTE. De acordo com Ítalo Moriconi (1996), mais do que a falta de bolsas, a decisão de se transferir para a UFRJ e cursar mestrado em comunicação se justifica pelo fato de que Heloísa havia se transferido para lá. Em suas análises, ao escolher o tema de pesquisa Ana não apenas se enveredou por uma de suas paixões, a relação entre literatura e cinema, como teria assumido a condição de discípula, já que sua orientadora havia pesquisado tais interfaces na adaptação que Joaquim Pedro de Andrade realizou de *Macunaíma*. Durante o mestrado, Ana se aproximou ainda mais de Heloísa que naquele ano havia defendido sua tese sobre a participação engajada, o tropicalismo e a “poesia marginal”, posteriormente publicada com o título *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*.

Enquanto escreveu sua dissertação, Ana lecionou língua portuguesa e literatura no Instituto Souza Leão e no Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, além de mergulhar no universo da tradução e continuar produzindo seus poemas. No início de 1979, decidiu concorrer a uma bolsa de estudos da *Rotary Foundation* para cursar mestrado na Inglaterra, Universidade de Essex, sendo recomendada por Heloísa Buarque de Hollanda e Silviano Santiago. Em 8 de abril enviou carta a Ana Cândida informando que a universidade havia aceitado sua matrícula e que, enquanto se preparava para a segunda estada na Inglaterra, decidiu publicar seu primeiro livro: “Me animei um dia aí a publicar meu livro, é bobo eu ficar inédita, é presunçoso. Arrumei tudo mas isso também entra nesse roldão, não consigo ir adiante e PRECISO DE UM NOME. Me dá um” (CÉSAR, 1999a, p. 275).

Em julho de 1979, Ana imprimiu na Companhia Brasileira de Artes Gráficas, no Rio de Janeiro, seu primeiro livro independente. Na edição original inseriu os créditos: Produção – Luis Olavo Fontes, Visual e Capa – Heloísa Buarque de Hollanda, Arte Final – Sérgio Liuzzi, Armando Freitas Filho e Paulo Venâncio Filho. O nome escolhido para a primeira obra foi *Cenas de Abril*. Nela, inseriu dois dos poemas publicados na antologia *26 poetas hoje*, juntamente com mais 21 poemas inéditos. Um mês depois, inspirada por uma idéia de Heloísa Buarque de Hollanda, Ana Cristina publicaria seu segundo livro, na verdade uma única carta, com o título de *Correspondência completa*. Nos créditos, novamente a impressão na Companhia Brasileira de Artes Gráficas, o projeto editorial de Heloísa, assessorias de Armando Freitas Filho e Luis Olavo Fontes, além da produção gráfica de Cecília Leal de Oliveira e Tânia Kacelnik.

A prática de escrever uma carta fictícia como a de *Correspondência completa* já havia sido ensaiada anteriormente na antologia e em *Cenas de abril*, muitos dos poemas se pautaram nos formatos de correspondências e diários. De acordo com Maria Lúcia Camargo (2003), apenas o segundo livro de Ana poderia ser incluído no padrão “marginal” segundo os critérios de qualidade gráfica, com quinze páginas mimeografadas e capa de cartolina amarela grampeada. Já *Cenas de abril* resultou de uma edição bem cuidada, cores, capa e papel com sinais de requinte e capricho. Todavia, o fato de ambos serem fruto de uma ação independente, à margem do sistema editorial convencional, permite que os enquadremos no esquema marginal de concepção e distribuição, o que, nesse aspecto, possibilita reconhecermos como frutos da “geração mimeógrafo”. Transitando no circuito informal, seus livros ainda aguardariam alguns anos para integrarem *A teus pés*, obra publicada por uma editora que reuniu seus livros publicados artesanalmente. Após sua formação nos interstícios da “geração mimeógrafo” e sua segunda experiência na Inglaterra, Ana Cristina César consolidaria seu projeto criador ao imprimir uma dicção particular com vistas à inserção, via porta da frente, no campo literário brasileiro.

4.2 Tapas com luvas de pelica: práticas literárias como jogos de poder

“O tempo fecha.
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos?
Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional”
Ana Cristina César (1998, p. 38).

O poema em epígrafe é o quarto texto de *A teus pés*, primeiro livro de Ana Cristina César publicado por editora e que garantiu a sua inserção no campo literário. A escritora incorporou os livros *Cenas de abril* e *Correspondência completa*, produzidos em edição independente em 1979 e *Luvas de pelica*, escrito e produzido em 1980 na Inglaterra, ao inédito *A teus pés*, que intitolou toda a coletânea. A reunião dos livrinhos artesanais da autora, a modificação, exclusão e inclusão de novos poemas, agora dentro do sistema tradicional de produção e distribuição, esclarecem a afirmação disposta no último verso: “agora sou profissional”. De acordo com Flora Sussekind (1985) essa afirmação poderia ser estendida ao panorama brasileiro da década de 1980 em que as editoras assumiram uma postura comercial mais agressiva e os escritores foram submetidos a um processo de profissionalização inédito em nossa literatura. Nesses termos, exemplifica afirmando que em maior número muitos começam a “viver de literatura”, o que há algum tempo atrás era privilégio de poucos como Érico Veríssimo e Jorge Amado, além de demonstrar que os autores se adaptaram às mudanças impostas pelo mercado e à crescente industrialização do sistema editorial: “com isso abre-se outra trilha igualmente dupla. Não a da censura, mas a da profissionalização. Apontando de um lado para a possibilidade de dedicação exclusiva ao trabalho literário e de outro para o servilismo diante das leis de venda” (p. 90). Segundo a pesquisadora, nos anos de 1980 surgiu um novo tipo de intelectual que mesclava formação acadêmica com uma dicção jornalística, o que ela definiu como um intelectual de divulgação.

No caso dos considerados “marginais”, eles tiveram que optar entre continuar desenvolvendo esquemas alternativos e a inserção em uma grande editora, opção mais nítida no início dos anos de 1980 quando Ana Cristina, Chico Alvim, Paulo Leminski, Chacal e Cacaso publicaram pela Editora Brasiliense a reunião dos livros editados de modo independente: “o que se realizaria com bastante sucesso de público. E com a ampliação do número de interlocutores potenciais de seus textos de cerca de 500 ‘conhecidos’ para dez, quinze mil pessoas” (SUSSEKIND, 1985, p. 71). Conforme destaca Michele Fanini (2009), no caso das escritoras a profissionalização não se reduz ao fato de serem publicadas por uma editora, mas dialoga com uma série de fatores que confluem na superação do estigma de amadorismo que ronda a produção de autoria feminina desde o entresséculos. Desse modo, quando alguma mulher desenvolve uma dicção que não pode ser ignorada e consegue reunir subsídios para uma maior produção da crença em seu nome e em sua obra, ela é revestida pelo rótulo da excepcionalidade, de um evento extraordinário. Todavia, mesmo as “exceções” não se inserem sem enfrentar uma série de constrangimentos sociais, ou seja, “têm que ‘pagar’”, de certo modo, por este sucesso profissional com um menor ‘sucesso’ na ordem doméstica e na

economia de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2005, p. 126). Nesse aspecto, é importante visualizarmos algumas das estratégias mobilizadas por Ana Cristina César para conquistar seu espaço no cenário literário, especialmente no intuito de construir um projeto singular e obter um maior reconhecimento no campo de produção simbólico reconhecendo, nesse aspecto, as práticas literárias como jogos de poder.

Desde a publicação de seus primeiros poemas em revistas e na antologia *26 poetas hoje*, Ana Cristina apontou em entrevistas e em correspondências o mal estar que a profissionalização literária e suas interfaces lhe causavam especialmente quando a reconheciam como escritora. Talvez a opção por não lançar seus livros no momento em que a maioria de seus colegas “marginais” saiu do ineditismo estivesse relacionada a esse sentimento. Não sem motivos afirmou a Carlos Alberto Pereira (1981) achar ridículo ser reconhecida como poeta ou escritora, preferindo ser qualificada como professora e jornalista, demonstrando como suas disposições resultaram da incorporação da dominação masculina em um período marcado pela crescente exposição do escritor e pela industrialização do mercado editorial (Cf. SUSSEKIND, 1985). Não é de se estranhar, nesse aspecto, a elaboração de um poema como “Fama e fortuna”, publicado em *Inéditos e dispersos*, que inicia com os versos “assinei meu nome tantas vezes/ e agora viro manchete de jornal” (CÉSAR, 2001, p. 170), evocando como a notoriedade da sua condição de escritora (embora atuasse há tempos como jornalista) contribuiu para a exposição de sua intimidade. No caso de Ana Cristina, o curioso é que seu projeto criador contribuiu para que, muitas vezes, se procurasse nas correspondências e diários fictícios, no eu lírico que se assumia como mulher e nas diversas passagens biográficas espalhadas pelos poemas, aspectos dessa intimidade. Ana, em certa medida, se tornou alvo da própria armadilha o que, por sua vez, se transformou em um de seus diferenciais:

Não sei se vocês chegaram a se perguntar por que eu, de certa forma, fui tão identificada com a questão do diário e a questão da correspondência. O que é isso de diário e correspondência? Acho que na vivência pessoal de todo mundo, diário e correspondência, diário e carta, é o tipo de escrita mais imediato que a gente tem. (...) Então, o primeiro tipo de produção de escrita que a gente tem – e isso quando a gente pensa um pouco em escrita de mulher... Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever para o jornal. (...) Dentro dessa perspectiva do desejo do outro é que queria colocar a minha insistência com o diário. Se vocês forem ver em termos, assim, totais, não tem muito diário. Diário não é o grosso, não é só diário que está rolando, não é só correspondência que está rolando. Isso é um momento, é um momento que acontece dentro da minha produção, que é o seguinte: de repente... Eu me defrontei muito de perto com a questão do interlocutor, eu comecei, fui fazer poesia e tal, mas de repente, isso aí me incomodou muito.

(...) Acho que exatamente é esse tipo... Essa armadilha que est ou propondo. Existem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos de minha vida. É uma construção. Mas há muitos autores que publicam diário. Quando você lê o diário do autor, de verdade, que ele escreveu sem uma intenção propriamente de fingimento, você vai procurar a intimidade dele. Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... Então, exatamente o que é colocado como uma crítica é, na verdade, a intenção do texto (CÉSAR, 1999b, p. 259).

Poemas escritos com o formato de cartas e diários não constituíam especificidade de Ana Cristina. Uma poesia voltada para o cotidiano era uma das marcas da “geração mimeógrafo” e, de acordo com Flora Sussekind (1985), do mesmo modo como a intimidade travada entre os autores e leitores na hora da venda, essa poética conquistou uma intimidade semelhante ao adotar um tom de diário (pessoal ou geracional) a partir da aproximação com o instantâneo, com o registro, como se o leitor violasse uma correspondência ou um diário de alguém e nele identificasse aspectos de seu cotidiano. Segundo relata, muitos poemas se configuram com anotações rápidas como um caderno de notas o que contribui para que ela qualificasse a poesia dessa geração como uma poesia-diário: “a poesia-diário dos anos 70 privilegia o trivial, o que não parece digno de lembrança ou menção. E, nesse sentido, contradiz o memorialismo dominante na prosa” (p. 74).

No mesmo aspecto, Viviana Bosi (2008) afirma que outros companheiros de geração compartilharam com Ana a compulsão pela carta e pelo diário, em um misto de vivência social e transposição simbólica, gêneros nos quais a rasura e o rascunho são partes integrantes. Aqui poderíamos evocar as cartas-poemas de Paulo Leminski ou os diários poéticos de Carlos Saldanha. É por essa razão que Ana Cristina destacou em depoimento que sua poesia apresentava duas linhas mestras bem definidas e que seus poemas em forma de diário se aproximavam de alguns empreendimentos dos demais poetas da “geração marginal”: “mostrei o meu livro pro Cacaso e imediatamente... Quer dizer, aqueles ‘diários’ da antologia eram dois textos de um livro de 50 poemas... E ele disse: Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... São de comunicação fácil, falam do cotidiano (*In*: PEREIRA, 1981, p. 229). Uma consulta ao acervo pessoal da autora e as cartas publicadas em *Correspondência incompleta* apontam para um crescente interesse para as questões de autobiografia, diários e correspondências. Em carta a Cecília Londres, de 14 de maio de 1976, Ana afirmou o desejo de escrever poesia como quem escreve carta: “queria escrever poemas longos e fluentes, como quem escreve carta – como o Pessoa ou o Capinam da Anima. Mas só consigo raros ritmos curtos, entrecortados” (CÉSAR, 1999a, p. 95). Em outra correspondência, de 22 de

agosto do mesmo ano, assinalou que estava fascinada com cartas, biografias, diários e que se pudesse gostaria de desenvolver projetos nesse sentido. Paralela a leitura desses gêneros, Ana lia a poesia de seus colegas de geração¹², o que, de algum modo, contribuiu para uma fusão e o desenvolvimento de um projeto singular.

Apesar de estar ciente de que essas aproximações entre prosa e poesia, diário, carta e literatura constituíam uma das linhas de força de sua poética, embora já possuísse relativa autonomia financeira em virtude de atividades com a docência, a tradução e o jornalismo, Ana Cristina desde a década de 1970 sentia a necessidade de possuir um espaço privativo para sua atividade literária ou *um teto todo seu*, para mais uma vez citarmos o ensaio de Virgínia Woolf (2004). Em carta a Ana Cândida Perez, de 6 de dezembro de 1976, compartilhava o desejo de ter uma casa só dela, em que pudesse organizar suas caixas de documentos e livros. Já a carta a Cecília Londres, do mesmo ano, revela que precisava urgentemente mudar de casa. Situação conquistada quando obteve uma bolsa de estudos da *Rotary Foundation* para cursar seu segundo mestrado, na Universidade de Essex, Inglaterra. Entre setembro de 1979 e janeiro de 1981, Ana pôde vivenciar a experiência de morar sozinha. Os documentos desse período acenam grande satisfação por estar livre das amarras da família e, ao mesmo tempo, demonstram o desejo de assim permanecer quando regressasse ao Brasil: “Quando eu estiver em preparativos para a volta, vou te pedir para você ficar de olho num cantinho (tipo Afonso Henriques), porque eu queria alugar imediatamente. (...) Me dá calafrio voltar para aquele ap. da Toneleros” (CÉSAR, 1999a, p. 70), reafirmando que não pretendia voltar a morar no apartamento dos pais.

¹² A consulta a sua biblioteca pessoal, sob a guarda do Instituto Moreira Salles -RJ, demonstrou uma expressiva quantidade de livros da “geração mi meógrafo”, muitos deles anotados e sublinhados. Nesse aspecto, integram sua biblioteca: *Prato feito* (1974), *Papéis de viagem* (1976), *Tudo pelos ares* (1979) e *Último tapa* (1981) de Luiz Olavo Fontes; *Segunda classe* (1975) de Luiz Olavo Fontes e Antônio Carlos de Brito; *Restos & estrelas & fraturas* (1975) e *Ossos do paraíso* (1981) de Afonso Henriques Neto; *Silêncio relativo* (1977) de Leila Miccolis; *Impróprio para menores de 18 anos* (1976) de Leila Miccolis e Franklin Jorge; *O rapto da vida* (1975) e *Atualidades atlânticas* (1979) de Bernardo Vilhena; *Abra os olhos e diga ah* (1976), *Piazzas* (1980) e *20 poemas com brócoli* (1981) de Roberto Piva; *A sereia e o desconfiado* (1965), *Corações veteranos* (1974) e *Ao vencedor as batatas* (1977) de Roberto Schwarz; *Ária da estação* (1973) de Antônio Carlos Secchin; *O vidro e o nome* (1974), *As mulheres gostam muito* (1978), *Das tripas coração* (1979), *Vale o escrito* (1981) e *Os caminhos do conhecer* (1981) de Ângela Melim; *Catatau* (1975), *Não fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase* (1980) e *Polonaises* (1980) de Paulo Leminski; *Sol dos cegos* (1968), *Passatempo* (1974) e *Festa e lago, montanha* (1981) de Francisco Alvim; *A vida alheia* (1975) e *Cabeças* (1981) de Eudoro Augusto; *O misterioso ladrão de Tenerife* (1972) de Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto; *Dia sim dia não* (1978) de Eudoro Augusto e Francisco Alvim; *A palavra cerzida* (1967) e *Beijo na boca* (1975) de Antônio Carlos de Brito; *América* (1975), *Quampérios* (1977) e *Nariz aniz* (1979) de Chacal; *Perpétuo socorro* (1976) e *Coração de cavalo* (1979) de Charles; *Iogurte com farinha* (1977), *Grande circular* (1978), *Caroço de goiaba* (1978), *Chá com porrada* (1978), *Bagaço* (1979), *Põe sia nisso!* (1979) e *Brasília para os brasileiros* (1981) de Nicolas Behr.

A princípio, Ana cursou o mestrado em sociologia da literatura na Universidade de Essex. A correspondência com Heloísa Buarque de Hollanda informa que algumas leituras a desmotivaram a continuar: “Tomei horror total ao curso de Sociologia da Literatura. (...) 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?”, informando que os primeiros módulos do curso se dedicariam aos marxismos e que no próximo ano (1980) estava previsto estudos sobre Michel Foucault. Todavia, Ana Cristina concluiu a missiva com uma novidade: “Encontrei uma solução brilhante: troquei o curso para ‘teoria e prática da tradução literária’. Um baratão (embora com menos ibope no Brasil, não te parece?). Traduzimos poemas e aí discutimos o que foi que aconteceu. Uma maneira muito incrível de discutir teoria” (CÉSAR, 1999a, p. 36). Durante o curso Ana apresentou alguns estudos sobre poesia e prosa moderna traduzidas, posteriormente reunidos juntamente com a sua dissertação no livro “Escritos na Inglaterra”, atualmente em *Crítica e tradução* (1999b). A escritora escolheu como objeto a tradução do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, seguida de oitenta anotações, trabalho que lhe rendeu a aprovação com distinção e o título de *Master of Arts* em Teoria e Prática da Tradução Literária.

Enquanto realizou o curso, manteve intenso contato com poetas e pesquisadores amigos através de cartas e telefone. Desse modo, seu acervo pessoal demonstra que o período na Inglaterra não constituiu em um isolamento. Ana acompanhou os lançamentos e estudos no campo literário europeu, teve acesso a estudos e produções sobre literatura de autoria feminina, dentre outras temáticas que ganhavam força à época. Enviava e recebia livros, jornais e revistas. Por meio de correspondências quase semanais, Ana era informada dos acontecimentos do cenário literário carioca, especialmente sobre os caminhos da “geração mimeógrafo”. Além disso, manteve intensa produção poética, enviando poemas para a publicação em revistas e antologias no Brasil, conforme atestam suas cartas publicadas em *Correspondência incompleta* (1999a). Na Inglaterra, elaborou mais um livro de poemas nos moldes independentes, *Luvás de pelica*. Impresso em novembro de 1980, seu terceiro livro apresentou um refinamento das propostas anteriores pautadas em diários e correspondências simuladas. Em cartas a Heloísa Buarque de Hollanda, Ana descreveu as estratégias para sua confecção, dois meses antes da impressão:

Estou transando um livrinho. Fechei o texto e resolvi fazer no ato. O irmão do Chris tem uma off-set na garagem, em Yorkshire. Já tive a primeira aprendizagem. Mão-de-obra seremos nós. Como não estou no Brasil acho que posso trocar o mercado pelo prazer do papel. Saí em campo (único senão é que ao campo tenho que ir só) e descobri umas lojas diabólicas em

Londres, onde você senta e fica folheando milhares de mostruários de papel. Comprei o catálogo letraset e passei as tardes brincando. E uma caneta Rotring porque sou eu que vou compor o livro a mão. (...) Estou incluindo amostras para você dar palpite. A princípio o tamanho é esta folha *onion skin* dobrada ao meio, mas eis outro palpite que quero. (...) Então é o seguinte: eu precisava demais de um esquema de distribuição que me substitua mais eficazmente. Escrevi para o meu irmão, para a Ângela Melim, mas ouvi dizer que a Noa Noa faliu, verdade? Então quero um agente (pergunta pra Lula, Pedro ou André também) na base dos 50 %. Cada livro vendido o agente fica com 50 % sobre preço de capa. (...) O resto é pra mim. Fiz exatamente essa proposta para o meu irmão mas 1) ele é irmão, 2) ele trabalha sem parar, 3) ele demora. Mesmo que ele tope, o que não é terrivelmente provável, seria legal ter um 2.º agente. Calculo que o livro chegue aí em dezembro ou janeiro. O agente seria eficiente, profissional, rápido, urgente. Divulgar & circular. Funcionará? Terminará aqui carreira de autogestão? (...) Queria vender meu livro, fazer dinheiro (usei papel bom mas sóbrio; os chiques eram absurdamente caros). Estou enjoada dele e leve medinho. Me manda uns endereços úteis (inclusive Cacaso) para eu fazer chegar o exemplar. Idéias para a circulação. Eu podia esperar até eu chegar, mas já vi que é um livro que fatura a minha própria ausência, então dava certo eu não ter chegado. Um produto importado (CÉSAR, 1999a, p. 65 -75).

A carta de Ana Cristina informa uma série de estratégias para conquistar um maior capital simbólico entre aqueles responsáveis pela legitimação da “poesia marginal”. Para tanto, Heloísa Buarque de Hollanda, que contribuiu para sistematização, divulgação e crítica acadêmica da obra desses novos poetas, se tornou uma de suas principais interlocutoras ao ponto de ajudá-la na produção dos livros alternativos e, no caso deste terceiro livro, emitir seu parecer. No mesmo aspecto, ao solicitar “endereços úteis” reafirmou o desejo de enviar seu livro para poetas e críticos que poderiam contribuir para a produção ou consolidação da crença em seu nome, como era o caso dos poetas Ângela Melim e Cacaso. No cenário de disputas e alianças em busca de reconhecimento, Ana empreendeu um diálogo com agentes que estavam objetivamente próximos por suas tomadas de posição políticas e estéticas e que, sem formar propriamente um grupo, estavam ligados por relações de estima mútua, além de possuírem uma trajetória social próxima, ou seja, nas palavras de Pierre Bourdieu (1996b), estavam mais ou menos igualmente promovidos de capital econômico e cultural. Nesse aspecto, além de enviar seu novo livro para agentes específicos que poderiam contribuir para a crítica e divulgação, a escritora optou por inserir um diferencial simbólico se compararmos aos demais livrinhos mimeografados: um papel de melhor qualidade e um livro produzido inteiramente pela própria autora no exterior. Além disso, ressaltou a necessidade de um melhor esquema de distribuição, com o intuito de encerrar a carreira de autogestão e, por isso mesmo, estava à procura de pessoas e instituições que pudessem agir como mediadores entre a obra e seu público. É certo que desde suas primeiras publicações em revistas e antologias

Ana já assinalava não querer se envolver com a distribuição, mas nesse momento sua carta prenuncia um sentimento que envolveu a maioria dos escritores independentes, seja devido à abertura política, seja às mudanças no campo editorial e literário brasileiro. Questões que fizeram muitos dos poetas relançarem seus livros alternativos em editoras, o que lhes garantiu a inserção de fato no campo literário brasileiro e a busca pela profissionalização.

Além disso, o terceiro livro de Ana Cristina se manteve coerente com o projeto literário que vinha desenvolvendo há quase uma década. O próprio título, *Luvas de pelica*, pode ser dilatado para toda a sua produção. Conforme destaca Flora Sussekind (1985), em meio a uma “literatura do eu”, Ana teria empreendido um projeto sem “eus” em demasia, embora suscitasse armadilhas de intimidade. Segundo demonstra, na poesia de Ana o sujeito discretamente vai se ausentando do texto e passa a descrever-se, o que obriga o leitor a empreender uma espécie de distanciamento, visto que encontra um diário mais literário do que íntimo. Por isso seus poemas provocariam mais estranhezas do que cumplicidades: “e se o próprio sujeito poético se divide e, de longe, se narra; amplia-se assim também a distância de um leitor ávido por intimidades e identificações” (p. 76). A poesia de Ana, nesse sentido, chegaria ao limite das experiências poéticas em torno da subjetividade e do texto confessional, quebrando o lugar-comum da poesia do eu praticada por seus amigos, já que seus textos apenas aparentemente fazem revelações. Por isso, conforme assinala Flora, a metáfora escolhida para intitular a obra é tão sugestiva, projeto cuja estratégia é tornar a intimidade uma ilusão de ótica: “os diários não são escritos com ‘sangue, suor e lágrimas’, mas com luvas. Entre o sujeito biográfico e o sujeito dos diários, uma barreira, portanto: a luva. E uma outra pele: pelica” (p. 77).

Em janeiro de 1981, com vinte e nove anos, Ana Cristina César retornou ao Brasil. De acordo com a intenção apresentada nas correspondências, a escritora alugou um apartamento em uma vila na baixa Gávea, atualmente “Residências Leonor”. O espaço, um misto de casa e apartamento, se situa à Rua das Acácias, 141, Gávea, bem próximo a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e não muito longe do Instituto Moreira Salles, onde está seu acervo pessoal. A vila possui dezesseis casas, cada uma com dois ou três quartos, sala, cozinha e uma área. Ana morava na casa 2, e nesse espaço escreveu seu quarto livro. Na verdade, somente em 1983 deixou o lugar, alugando um apartamento no Horto em que nunca chegou a se instalar definitivamente devido a uma depressão que contribuiu para que refugiasse com frequência em seu antigo quarto no apartamento dos pais, na Rua Tonelero, em Copacabana. Ao retornar foi contratada pela Rede Globo de Televisão como analista de textos do Departamento de Análise e Pesquisa e, paralelamente, continuou seu ofício poético.

Conforme destacou Ítalo Moriconi (1996), ao longo de 1981 e 1982, Ana se dedicou a escrever os poemas de um livro cujo título inicial era *Meios de transporte*, mas inspirada por um poema do livro *3x4* de seu amigo e interlocutor Armando Freitas Filho foi modificado para *A teus pés*. Em depoimento a um grupo de alunos no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado por Beatriz Rezende na Faculdade da Cidade em 6 de abril de 1983, Ana Cristina César afirmou que o título do livro demonstra a sua preocupação com o interlocutor, sugerindo uma devoção religiosa, amorosa e a submissão do poema ao exercício do leitor.

São poucos os documentos de seu acervo pessoal relativos a esse período. Certamente a família optou por não divulgar correspondências, diários e demais documentos posteriores ao retorno da Inglaterra, especialmente os relacionados a fatores que ocasionaram a depressão e o posterior suicídio da escritora. Desse período, além dos originais dos poemas de *A teus pés* e daqueles postumamente publicados em *Inéditos e dispersos*, comparecem documentos relacionados à edição da obra. Ana havia decidido reunir seus livros anteriores nessa nova publicação e lançá-los por uma editora. Prova disso foi sua tentativa de publicação pela Editora Codecri Ltda do Rio de Janeiro, criada pelo jornal *O Pasquim*. Documento pouco divulgado consiste em um ofício de Glauco de Oliveira datado de 24 de agosto de 1982 encaminhando os originais do livro de Ana Cristina e concluindo que o texto, após apreciação do conselho editorial, não recebeu aprovação para ser editado. Entre 1981 e 82, Ana descobriu São Paulo e por intermédio de Graça Medeiros se aproximou do escritor Caio Fernando Abreu, de quem se tornou grande amiga. Provavelmente foi ele quem lhe inseriu nos circuitos literários paulistas apresentando-a ao editor Caio Graco, da Brasiliense, editora em que havia publicado *Morangos mofados* (1982) na série *Cantadas literárias*.

O acervo da escritora possui duas cartas de Ana Cristina para o editor, além de uma versão do contrato de edição de *A teus pés*. A primeira, datada de 9 de junho de 1982, informa que Ana conversou pessoalmente com Caio Graco em São Paulo e aceitou publicar seu livro pela Brasiliense. Na mesma carta, discutiu alguns pontos do contrato de edição, a exemplo de um prazo máximo que obrigasse o editor a publicar a obra, do mesmo modo em que ela se obrigava a entregar os originais para avaliação até o dia 16 de julho. O documento, datilografado em papel timbrado da Rede Globo, ainda suscita que o livro seria publicado em menos de um ano e que a autora acompanhava as iniciativas editoriais da Brasiliense, encaminhando duas matérias jornalísticas sobre seus textos. Junto à outra carta, de 5 de julho, Ana enviou os originais do livro, informando que se intitulava *A teus pés* e que esteve no lançamento de *Morangos mofados*, livro de contos de Caio Fernando Abreu. Em 23 de novembro de 1982, Caio Graco enviou o ofício número 1.888 informando sobre a primeira

edição da obra, composta por 3.000 exemplares na coleção “Cantadas literárias”: “Com uma alegria grande, de ver teu livro publicado tão bonito por dentro e por fora, te mando um abraço amigo. Caio”.

Nesse aspecto, torna-se importante observar a posição da Editora Brasiliense no campo literário brasileiro, especialmente no contexto sócio-cultural dos anos de 1980. Estudando a atuação da editora nesse período, Marcello Rollemberg (2008) demonstra como conquistou um papel de destaque no cenário literário a partir do lançamento de coleções que apostaram em autores com projetos inovadores, visando contemplar novas estratégias editoriais e ampliar o público leitor. Uma das ações consistiu no lançamento de coleções, como a *Primeiros passos*, lançada em janeiro de 1980 no formato *pocket*; a *Tudo é história*, a *Encanto radical* e a *Cantadas literárias* na qual foram publicados livros que se tornaram significativos no cenário literário da época a exemplo de *Feliz ano velho* de Marcelo Rubens Paiva. Segundo avalia o pesquisador, a editora procurou dialogar com um público jovem, atraindo novos leitores a partir de estratégias editoriais que podem ser vistas tanto nas capas das coleções quanto nos textos, experimentando um crescimento acelerado de sua profissionalização editorial e comercial. Lançou mão, para tanto, de elementos então inéditos no mercado brasileiro, a exemplo da criação de textos de apoio publicitário para vender suas coleções: *Primeiros passos* – “os primeiros passos nós indicamos – o caminho é seu”; *Tudo é história* – “para quem gosta, faz ou quer fazer a história”; *Cantadas literárias* – “uma coleção franca, aberta e direta. Um projeto de literatura jovem”, “livros de cuca, formato de bolso”, “literatura sem frescura”; *Encanto radical* – “uma coleção que fala da gente, não de heróis”; *Circo de letras* – “uma nova coleção para uma nova literatura”; *Primeiros vôos* – “um encontro com ensaístas que fazem da teoria uma prática inteligente”; e *Qualé* – “os principais assuntos da variada agenda dos problemas atuais”. Além disso, outra ação foi dar uma identidade visual a cada uma das coleções, visando atrair o público jovem e que ao mesmo tempo fossem de custo reduzido, já que o país vivenciava uma constante crise econômica. Daí os motivos do formato de bolso, até então relegado ao “gueto da literatura popularesca”, conforme analisou Marcello Rollemberg: “em contraste com os formatos reduzidos dos livros havia as capas bem trabalhadas, coloridas e com um inegável e inconfundível apelo pop. (...) Havia também, sempre incluído na capa como um segundo selo – o primeiro era o beta estilizado – a logomarca de cada coleção” (p. 10-11). No caso da *Cantadas literárias*, a coleção criada em 1981 e voltada prioritariamente para a ficção possuía o formato 11,5 cm por 21 cm e em seis anos teve quarenta e nove títulos publicados, sua logomarca era uma caneta deixando um rastro, juntamente com o título da coleção.

O fato de *A teus pés* ter sido lançado pela Brasiliense na coleção “Cantadas literárias”, ao lado de obras como *Feliz ano velho* (1982) de Marcelo Rubens Paiva e *Morangos mofados* (1982) de Caio Fernando Abreu, ou das de seus colegas da “geração mimeógrafo” a exemplo de *Passatempo e outros poemas* (1981) de Francisco Alvim, *Drops de abril* (1982) de Chacal e *Caprichos & relaxos* (1983) de Paulo Leminski, não pode ser desconsiderado. Nesse aspecto, convém recuperarmos as análises de Flávio Moura (2009) que demonstram como editora e autor estabelecem um jogo em busca de mútuos lucros simbólicos e econômicos: o autor ao ser aceito em uma coleção cujos demais autores se legitimam e ao publicar poesia na *Cantadas*, que priorizava a ficção; e a editora que ao reunir novos talentos, incluindo na coleção livros de poesia, reforça sua imagem de “descompromissada” com o mercado ao apostar na produção de autores tidos como “marginais”. Esses autores estariam associados de um lado à produção de “vanguarda”, não “comprometida” com o mercado, “o que é uma moeda valiosíssima para se trocar por elogios e garantia de idoneidade, ainda que nem sempre por visibilidade. De outro, encontram-se legitimados por um selo de grande penetração no mercado” (p. 361), divulgando suas obras e construindo a crença em seus nomes no mercado de bens simbólicos. No caso de Ana Cristina, outra estratégia utilizada foi solicitar a Caio Fernando Abreu uma apresentação, inserida na contracapa do livro, mobilizando os créditos que seu nome possuía como espécie de avalista que transferiu e propiciou legitimidade a uma autora estreante no campo literário, já que *A teus pés* era o primeiro livro de Ana Cristina publicado por uma editora:

Fascinada por cartas, diários íntimos ou o que ela chama de ‘cadernos terapêuticos’, Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. Intimidade às vezes atrevida, mas sempre elegantíssima. Intimidade dentro de um espaço literário particular, onde não há diferença entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível. *A teus pés* revela finalmente, para um grupo maior, um dos escritores mais originais, talentosos, envolventes e inteligentes surgidos ultimamente na literatura brasileira (ABREU, 1993).

Em carta a Caio Fernando Abreu, datada de 17 de novembro de 1982, Ana Cristina informou que estava organizando a lista de convidados para o lançamento de *A teus pés* e que o mesmo ocorreria próximo de sua casa, na Baixa Gávea (Livraria Timbre), concluindo ter detestado elaborar sua autobiografia, inserida ao final do volume. Na opinião de Ítalo Moriconi (1996), Ana sentiu enorme náusea diante do sucesso do livro e como a atenção da crítica recaiu mais sobre sua pessoa do que para o conteúdo do mesmo ocorreu uma espécie de síndrome do sucesso. Os três mil exemplares logo se esgotaram e a segunda edição saiu no

começo de outubro de 1983, menos de um ano após ter lançado a obra. Conforme descreveu seu irmão, Flávio Lenz César (2004), após o lançamento da primeira edição Ana “namorou e morou com uma amiga e se confundiu. Já corria por fora, e por dentro, uma depressão. (...) Tentou suicídio, passou dias em uma clínica. O último papo foi um silêncio intransponível. (...) Fui o primeiro da família a saber de sua morte” (p. 122). Em 29 de outubro ela cometeu suicídio, saltando do sétimo andar do apartamento dos pais. Uma série de questões em torno da sexualidade, do assédio da imprensa e de problemas familiares contribuiriam para o agravamento de seu estado. A luta por sair de cena contribuiu, de certo modo, para gerar um efeito reverso. Não podemos negar que o suicídio de Ana Cristina permitiu uma maior visibilidade de sua obra e a produção de determinadas crenças em seu nome ou, nos termos de Luciana di Leone (2008), ocasionou a escrita e reescrita de sua figura. Saiu de cena a escritora, permaneceu sua poesia e a crença em torno de seu projeto no campo literário brasileiro.

4.3 Por uma estética do fragmento ou “forma cifrada de falar da paixão”

“A literatura como *clé*, forma cifrada de falar da paixão que não pode ser nomeada (como numa carta fluente e ‘objetiva’).
A chave, a origem da literatura
o ‘inconfessável’ toma forma, deseja tomar forma, vira forma
mas acontece que este é também o meu sintoma, ‘não
[conseguir falar’ =
não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada.
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e
[para não
ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para
[mim o
limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de
[meu (discurso)
este resíduo
Ana Cristina César (2001, p. 128).

Ana Cristina César construiu um projeto original ao instituir uma dicção diferenciada no campo literário brasileiro. É certo que para o êxito desse projeto foi necessário exercitar uma aproximação e um distanciamento de seus colegas de geração e das estratégias de muitos modernistas e, ao mesmo tempo, deslocar entre diferentes posições e espaços concebendo as práticas literárias como jogos de poder. Muitos autores de sua fortuna crítica apontam para suas especificidades poéticas que não permitiriam um enquadramento dentre os poetas ditos “marginais”, especialmente um distanciamento das propostas antiliterárias e formalmente simples pautadas no cotidiano (Cf. MORICONI, 1996). Outros, a exemplo de Ana Carolina

Puente (2006) e Régis Bonvicino (1998), acreditam que a escritora foi a poeta que levou ao limite mais extremo as tendências praticadas em seu tempo o que lhe garantiu uma posição peculiar, sem implicar em uma brusca separação do projeto de seus contemporâneos, construindo outro vértice para a poesia dita marginal: “el de um sujeito poético intermitente entre la presencia y la ausencia, entre la subjetivación y la desubjetivación. Tal es el agregado ‘personal’ (diferencia sin ruptura, sin negación) que Ana Cristina suma a la estética del grupo marginal del que participa” (PUENTE, 2006, p. 342).

Ana tinha consciência dessas especificidades e, por isso mesmo, se tencionava na beira, à margem da margem, nas margens da linguagem. Na verdade, tais marcas resultaram do amadurecimento de um projeto consciente configurado em uma série de armadilhas cuidadosamente construídas pela autora. As formas cifradas utilizadas por Ana questionam o próprio sistema literário ao colocar em xeque algumas das questões centrais de seu tempo: o lugar do autor, o texto como representação, o obscurantismo biográfico. Dialogam, nesse aspecto, com os filósofos da diferença para quem a literatura é o lugar da desconstrução do sujeito: “com a idéia da morte do autor, Ana C. conversa com correntes que poderíamos chamar de ‘mais radicais’ da crítica literária, onde podemos destacar Barthes, mas principalmente Derrida, que também foi um dos autores lidos por ela” (MALUFE, 2005, p. 3). Esse projeto cuja preocupação central é a linguagem contribui para desestabilizar uma série de práticas mobilizadas por outros autores. Talvez por isso o diálogo e a incorporação de textos sejam algumas de suas práticas mais recorrentes, incorporar para desmontar, problematizar, apontar possibilidades alternativas. Desmontando outros projetos literários, Ana Cristina desenvolveu um percurso marcadamente experimental que conquistou um “espaço todo seu” no panorama do campo literário brasileiro. É o que aqui visualizaremos ao analisar como mobilizou sua linguagem com vistas a definir os contornos do que chamaremos de uma estética do fragmento ou aquilo que a autora definiu “a literatura como *clé*”.

Ao desconstruir cartas e diários instituindo armadilhas para alguns dos expedientes comumente utilizados no gênero confessional; incorporar e esfacelar projetos de autores distintos; deslocar os limites entre prosa e poesia, vida e literatura, ficção e confissão; Ana sublinhou uma poesia hesitante cuja instabilidade dos não-ditos constituiu uma de suas linhas de força. Poética que tenta escapar dos esquemas e classificações predeterminados, que se encaminha para um intermezzo, desestabilizando algumas certezas críticas. O texto como criador e não somente como criatura. Nesse sentido, não podemos desconsiderar a contribuição que a corrente pós-estruturalista imprimiu na tessitura poética de Ana Cristina. Marcas visíveis em sua biblioteca pessoal, cujas obras de Jacques Derrida, Antonin Artaud,

Roland Barthes, Gilles Deleuze e Michel Foucault forçavam passagem, mas também nas correspondências, entrevistas e na incorporação dessas teorizações nos próprios poemas. Em carta a Ana Cândida Perez datada de 18 de setembro de 1976, ano em que publicou seus poemas na antologia *26 poetas hoje*, a escritora informou que havia reclassificado seus livros e reordenado a biblioteca pessoal, demonstrando seu sentimento com relação à corrente estruturalista: “nessa, descobri que tenho uma quantidade enorme de livros inúteis (quase todos os estruturalistas, que formam uma boa prateleira, poderiam ser dispensados; os de lingüística também) (CÉSAR, 1999a, p. 226). Desde esse período, tornou-se ávida leitora de pensadores que concebiam a arte como não-representação. Linhagem que aos poucos ficou mais explícita e ao comentar aspectos de *A teus pés* ressaltou que ele se compõe de fragmentos de um discurso amoroso, remetendo a obra homônima de Roland Barthes: “quando você fala em ‘a teus pés’, você está fazendo ‘fragmentos de um discurso amoroso’. Como é possível estar ‘a teus pés’? (...) Se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre a paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o teu texto mobilize” (CÉSAR, 1999b, p. 264).

Muitas são as aproximações que podem ser feitas entre o livro de Barthes e o livro de Ana Cristina. De acordo com Rodrigo da Costa Araújo (2008) em *Fragmentos de um discurso amoroso* Barthes utilizou processos de invenção de outros autores, demonstrando como os recortes contribuem para a formação de um novo texto, em apropriação consciente. Em suas análises, a opção pelo fragmento denota uma hesitação, uma dificuldade de se situar nas formas fixas ou convencionais dos textos: “A escrita da paixão, - ela mesma saber do recorte, paixão de recortar-, composta de várias outras escrituras e fragmentos” (p. 4). A obra se apresenta como uma espécie de dicionário, cujos verbetes tecem um painel sobre o amor. Enxertos lúdicos que escondem/desvelam o jogo do signo a partir de fragmentos:

Implica um gozo imediato: é um fantasma de discurso, uma abertura de desejo. Sob a forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (surge naturalmente daquilo que lê, diz ou daquilo que digo); a gente tira então o caderninho de apontamentos, não para anotar um ‘pensamento’, mas algo como o cunho, o que se chamaria outrora um ‘verso’. (...) O fragmento (o *hai-kai*, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é finalmente um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário (BARTHES, 1977, p. 102-103).

Não foi sem motivos que Ana Cristina efetuou essa aproximação. *A teus pés* também é composto de fragmentos e citações de outros autores, intertextualidades e vozes, de

hesitações. Do germe dos fragmentos inspirados em conversas telefônicas, anotações de diário, correspondências, poesias, verbetes de dicionários, apontamentos do cotidiano, Ana desenvolveu sua proposta. Os mesmos fragmentos retirados de exercícios de tradução e de crítica literária, de suas pesquisas para a dissertação e para resenhas de jornal. Fragmentos de fragmentos, a exemplo dos documentos selecionados para compor seu acervo pessoal. Isso fica explícito quando observamos a série publicada em *Antigos e soltos* (2008) intitulada “Fragmento”, composta por seis poemas. Em cada um deles, a autora operou uma reescrita, desentranhando fragmentos dos fragmentos, até construir o último poema com as palavras “aventura/ bruta/ (em versos)” (CÉSAR, 2008, p. 139). Questões suscitadas por Flora Sussekind (2007) quando consultou os cadernos e rascunhos da poetisa, como se toda a sua obra consistisse em um modo de exercício poético, definindo o projeto estético como uma “arte da conversação” pautado em métodos alheios: textos de outros autores, traduções, diários, reescrituras de um mesmo texto, desdobramentos em mais de uma voz.

A biografia imaginária, em fragmentos, de uma voz. É nesta direção que se encaminham os livros incluídos em *A teus pés* (1982) e as duas últimas seções de *Inéditos e dispersos*. Como voz, e não propriamente como personagem, autorretrato, emblema geracional ou figura com máscaras ou contornos fixos, é que se define o sujeito nos textos de Ana Cristina César. E como colagem de falas, sucessão de tons, ritmos, conversas, que se singulariza sua forma de composição poética. O que, em parte, sobretudo porque expressa geralmente em primeira pessoa, se conduz a uma sensação de marcada intimidade (daí, talvez, a sedução voyeurística com que certos leitores se apropriam de seus escritos como exemplares de uma zona de indistinção entre lírica e biografia), por outro lado, revela um constante exercício de aproximação a uma das vertentes mais marcadas da poesia moderna: a do monólogo dramático. (...) A escrita como conversação, como fala: este é um dos traços mais característicos da escrita de Ana Cristina César, cujo eco, insistente, se repete, com variações, de um livro a outro. Às vezes o texto até começa como recado ou relato à primeira vista coeso, mas, de repente, surgem aspas, interrogações, sugestões de interlocução (SUSSEKIND, 2007, p. 12-13).

Se de acordo com Flora Sussekind (2007) o projeto de Ana Cristina pode ser definido como uma poesia-em-vozes, especialmente marcada pela colagem de distintos fragmentos e imprecisão calculada e teatralização de uma literatura íntima, não podemos esquecer de que essa operação resulta de um embaralhamento desses resíduos, de outros textos, de outras vozes. Por essa razão é difícil definir a autoria. Trechos de outras poesias, de biografias e anotações alheias se mesclam a fragmentos de diários e correspondências reais, exercícios de tradução, anotações esparsas, diluídos em versos próprios. Daí porque Ítalo Moriconi (1996) apresentou as metáforas do “vampiro” e da “ladroagem” para definir o método de composição

da autora, baseado na distorção, deslocamento, alusão, paródia, paráfrase e reescrita de versos e trechos de outros poetas, desentranhando poemas de outros poemas, além da constante reescrita de si própria. Temática evidenciada pela escritora ao afirmar em entrevista que a poesia moderna se pauta em arestas, em ângulos, sem um desenvolvimento linear: “É toda quebrada mesmo. Ela tem a ver, mesmo, com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentado. É fragmentária. (...) É como a gente conversa, não é?” (CÉSAR, 1999b, p. 261). Na mesma entrevista afirmou que o índice onomástico inserido ao fim de *A teus pés* é repleto de chaves. O índice, disposto como um poema, se refere a uma série de autores cujos nomes e trechos de obras comparecem implícita e explicitamente ao longo dos poemas do livro. Aqui não se trata de influência ou confluência, mas da construção de poesias a partir de outras poesias. Por essa razão, Maria Lúcia Camargo (2003) define o texto de Ana como um palimpsesto, a exemplo dos textos de Jorge Luis Borges. Projeto que supera a “ansiedade da influência”, transformando-se em apropriação consciente e programada de outras vozes, estética que não se dá sem novas angústias e tensões. Metodologia autocrítica ao ponto de fundamentar um poema publicado em *Inéditos e dispersos*: “Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no/ índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor/ com que te cerco./ Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a/ ladroagem” (CÉSAR, 2001, p. 173).

Analisando este poema, Maria Lúcia Camargo (2003) afirma com propriedade que os vinte e três nomes em ordem alfabética que aparecem no índice onomástico são apresentados sem a tradicional remissão ao texto. Ao equiparar poetas famosos, amigos pessoais e sua analista, Ana construiu uma armadilha. Nas palavras da pesquisadora, um índice também “fingido”, já que nem todos os nomes incluem-se na obra e nem todos os que estão na obra incluem-se no índice, tornando-o parcialmente verdadeiro. Aqui poderíamos considerá-lo um fragmento de índice, já que, segundo Maria Lúcia Camargo o “profissional” seria o que esconde seus ladrões não “no” índice, mas sim “do” índice onomástico, construindo um jogo entre autor e leitor. Nesse sentido, destaca a preocupação da autora entre se situar no limite entre a literatura desintelectualizada produzida por parte de seus colegas de “geração mimeógrafo” e o diálogo com a tradição literária, acrescentando, a partir de uma anotação que a poetisa guardou no exemplar de *Fragmentos de discurso amoroso*, que Ana vivenciava uma “angústia da banalidade”. Na anotação, destacou a tensão entre a prosa e a poesia, se referindo ao fato de que diários e correspondências constituíam em matéria prima para a prosa e que essa tensão era aproveitada pela “poesia marginal”. Em outro momento, se referiu a Barthes ao sublinhar que a originalidade era o preço a pagar pela esperança de ser acolhida pelos

leitores. Ana não hesitou em pagar esse preço e, para tanto, escapou dos territórios fixos que então se configuravam: “esta fuga criadora de Ana C. consiste principalmente em fazer a poesia saltar de uma mera exposição ou representação subjetiva, para a construção desta intimidade sem sujeito” (MALUFE, 2009, p. 141), a literatura como lugar de indecisão e desmontagem.

Na interpretação de Célia Pedrosa (2007), a utilização de formatos de diário, carta, lista, calendário e verbete, confirma a opção de Ana Cristina César pelo cruzamento e contaminação de gêneros, espécie de desafio aos dogmas formalistas em voga no “pós” poesia concreta e meio de instituir uma variante alternativa. Nesses termos, os fragmentos de diários íntimos convertidos em poemas demonstram como a poetisa optou por um projeto pautado no inacabado e no precário, mas que ao mesmo tempo concentra uma múltipla e densa expressividade, instaurando um espaço híbrido dentro da poesia onde pode encenar sua própria subjetividade. No mesmo aspecto, des taca que apesar de nos poemas-diário de Ana Cristina as datas serem quase sempre explícitas e, muitas vezes, intitulem os textos, a autora conseguiu colocar em crise a própria lógica do gênero na medida em que inseriu cortes a seqüência linear dos relatos, construindo poemas marcados pela desordem e pela descontinuidade dos registros. Questões evidenciadas em muitos poemas de *Cenas de abril* cujas datas foram embaralhadas, ou no poema “Jornal íntimo” em que as datas começam por uma contagem regressiva e, posteriormente, se invertem até reencontrar com a data do início, como se o diário efetuasse um empreendimento circular e, por isso mesmo, o poema conclui com um provocativo “Voltei ao...”. Em outros poemas, não constam datação nem destinatário explícito, o que dificulta uma definição entre poema-diário ou poema-carta. O que se sabe, nesses casos, é que se tornam fragmentos de um texto que se insinua confessional, a exemplo do poema “Arpejos”:

1

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

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrímos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos

beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata (CÉSAR, 1998, p. 96).

A escolha de “Arpejos” não foi aleatória. Além de ter sido um dos poemas mais bem acabados na opinião de Ana Cristina, conforme relato no livro *Correspondência incompleta* (1999a), consiste em um caso exemplar do modo como a escritora joga com os gêneros confessionais. Misto de carta, diário ou conversa desordenada, congrega algumas características presentes em grande parte do projeto criado pela autora. A tensão entre prosa e poesia, o trato com elementos do cotidiano, a busca pela cumplicidade do leitor a partir de uma ficcionalização do diário íntimo são algumas dessas estratégias. Assim como realizou no poema “Jornal íntimo”, Ana encerrou o poema retomando a idéia abortada no fragmento inicial: pedalar pelo Arpoador. A opção por uma voz de mulher comparece na utilização do termo “hímen” o que sugere uma aproximação entre autobiografia, ainda mais pela descrição de uma cena cotidiana tematizada no Rio de Janeiro, cidade da autora.

O texto em primeira pessoa contribui para uma sensação de intimidade, fator reforçado com a citação de temas comumente destinados ao universo privado, ou socializado com um grupo restrito de pessoas, a exemplo da coceira no hímen. Os fragmentos são tecidos a partir de situações cotidianas, um poema feito de relatos. Desse modo, o título “Arpejos” se encaixa como uma luva para a compreensão não apenas do poema, mas de todo o projeto literário da escritora. Metáfora retirada do universo musical, diz respeito à execução sucessiva das notas de um acorde, notas tocadas uma a uma. A reunião de fragmentos sucessivos, reunidos um a um, e não simultaneamente, consiste em uma das estratégias utilizadas por Ana Cristina, o que pode ser evidenciado no recurso a frases curtas costuradas a partir da superposição de temas diversos.

Conforme destaca Annita Malufe (2009), Ana consegue inserir um desequilíbrio na linguagem do diário, já que não comparece como reveladora de segredos, ao contrário, institui um texto marcado por ocultamentos e hesitações: “vem aí um procedimento de Ana C. a inserir esta pequena diferenciação: ela faz com que sempre tenhamos a impressão de que perdemos algo, uma palavra, uma informação... Falta -nos algo que desvendaria o mistério,

que daria a significação” (p. 142). Projeto iniciado nos poemas -diários de *Cenas de abril* ou na carta que compõe *Correspondência completa* e que ganha maturidade em *Luvax de pelica* e em *A teus pés* cujos fragmentos comparecem na maioria das vezes sem datas ou destinatários explícitos, como uma espécie de desmontagem levada as últimas conseqüências, ousando e fragmentando mais, “como se fizesse uma verdadeira colagem cifrada de frases vindas de diversos lugares. O que temos no fim são textos aparentemente desconexos, cheios de saltos, de versos que parecem não se encaixar. E muita coisa ainda com cara de diário, de correspondência” (MALUFE, 2005, p. 4).

Esse jogo entre autor e narrador se complexifica em um projeto envolto pela ironia e sentido duplo. Michel Riaudel (2000) destaca algumas estratégias de Ana em *Luvax de pelica* (e verificamos os mesmos usos em *A teus pés*) que contribuem para essa tensão: ambigüidade das marcas pessoais a partir da utilização de pronomes possessivos, marcas muitas vezes indiferenciadas sexualmente, além de referências que podem remeter a indivíduos distintos da narradora, no desenrolar das frases. Sentimento que desde 1968 forçava passagem, como atestam poemas publicados em *Inéditos e dispersos* que integrariam o projeto de um livro intitulado *Inconfissões*. Projeto que demonstra a subversão de um gênero pautado pela confissão. Além disso, a adoção de gêneros considerados menores como a carta e o diário é significativa no intuito de marcar uma inserção a partir de um lugar considerado não usual para obter o reconhecimento no campo literário. Nesse aspecto, a originalidade é manipular tais gêneros colocando em xeque alguns de seus estatutos, transformando -os, assim, em algo novo ou, no dizer da própria autora, em artifícios.

Todavia, conforme destacou Ana Cristina, a poesia-diário ou poesia-carta consiste em apenas um dos momentos de seu projeto poético. Outra face de sua poesia é marcada por uma preocupação metalingüística que explicita algumas mudanças teóricas que impactaram a crítica e muitos dos escritores na transição das décadas de 1970 e 80: “uma parte de *A teus pés* que é até meio teórica, que repensa sobre literatura... Vocês podem fazer o levantamento um pouco disso. A literatura é muito pensada. O que é a literatura, o que é poesia, o que não é? Que texto maluco é esse, que conta e, ao mesmo tempo, não conta” (CÉSAR, 1999b, p. 262). Nesse aspecto, observamos que a poesia se torna uma poesia-crítica ao dilatar o espaço de atuação da mulher escritora que não apenas luta pelo direito a escrita e o reconhecimento, mas pelo direito de definir os critérios estéticos e políticos norteadores do campo de produção simbólico. Uma luta pelo direito de problematizar os critérios definidos pelos agentes, por teorizar e transformar fragmentos dessa teorização em poesia.

Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens.
A curriola consolava.
O assunto era sempre outro.
Os espíões não informavam direito.
A intimidade era teatro.
O tom de voz subtraía um número.
As cartas, quando chegavam, certos silêncios,
nunca mais.
Excesso de atenção varrido para baixo do capacho.
Risco a lápis sobre o débito. Vermelho.
Agora chega. Hoje, aqui, de repente, de
propósito, de batom,
leio: ‘Contas novas’, em letras plásticas.
Três variações de assinatura.
Três dias para o livro de cheques desta agência.
Demito o agente e o atravessador.
Felicidade se chama meios de transporte.
Saída do cinema hipnótico. Ascensão e queda e
ascensão e queda
deste império mas vou abrir um lacre.
Antes disso, um sus: pausa aqui. Ouve: ‘Como
em turvas águas de enchente...’
É lá fora. Espera (CÉSAR, 1998, p. 80).

O poema se torna espécie de chave na tentativa de explicar os demais poemas do livro, informando que a intimidade ali é teatralizada e que revelaria algo a partir das margens. Procedimento disperso em outros textos de *A teus pés* que, a princípio, seria intitulado “Meios de transporte”, denotando as atividades de deslocamento promovidas pela lírica de Ana Cristina. *A teus pés* sugere uma devoção religiosa, amorosa, mas também uma relação de reconhecimento da importância da poesia, muitas vezes chamada nos poemas de musa. Colocar aos pés da literatura seria um modo de se aproximar do centro e das lutas empreendidas no campo literário, entre ascensões e quedas. Por isso o eu espera fora do império, à margem, enquanto ouve o verso inicial do poema “Boi morto”, de *Opus 10*, livro em que Manuel Bandeira tematiza a condição do poeta. Ana dialoga com a tradição, mas a reescreve ao ponto de promover novas contas, débitos com os poetas de sua geração. Não é sem razão que no meio do poema remete a metáforas bancárias. A literatura como um campo de economia simbólica em que os agentes e atravessadores vivem entre débitos e lucros simbólicos.

Do mesmo modo como é criada uma “ilusão de que haveria uma história comum por trás destas frases desconexas” (MALUFE, 2006, p. 148), o escritor constrói a *illusio*, a crença que possibilitará o reconhecimento de sua assinatura no cenário literário. Mas Ana desafia, inclusive, essa lógica ao inserir no livro diferentes assinaturas, retirando a estabilidade provocada pelo nome próprio. Nesse aspecto, observamos desde o Ana Cristina César

inserido em *Cenas de abril* e *A teus pés*, ao Ana Cristina C. em *Correspondência completa* e *Luvras de pelica*, até o A. C. inserido na dedicatória do poema “Instruções de bordo”, que poderia ser Adrian Cooper, Ana Cândida, Antônio Cândido ou até mesmo ela própria. Oscilações que atravessam seu acervo pessoal e se fragmentam em Ana, Ana Cristina, Ana C., Eu, A. e que para Armando Freitas Filho (1999a) integra seu jogo: “só um autor de máscara ou de óculos escuros pode dialogar, ‘eticamente’, de igual para igual, com um leitor sem rosto ou disfarçado. Combina com quem sofreu da premência, quase teatral, de ser íntima, e da fatalidade, sempre questionada, de ser pública” (p. 10).

Acompanhar tais hesitações em *A teus pés* contribui para compreendermos as tensões vivenciadas por muitas mulheres que ousaram transitar entre as posições construídas no campo literário brasileiro. Entre centro e margens, masculino e feminino, prosa e poesia, crítica e literatura, ficção e confissão, Ana Cristina construiu uma poética que privilegia o próprio circuito literário no qual ela se inseria. Por isso se colocou na beira, utilizando seus conhecimentos de crítica literária para enxertar seu projeto criador de problematizações vivenciadas e, muitas vezes, silenciadas pelos agentes desse campo de produção simbólico. Seu diferencial é que, mesmo quando propôs tal crítica, ela se apresentava fragmentária. Pista que podemos visualizar em um dos versos de *Luvras de pelica*: “o espaço incompleto não escondia nenhuma caixa preta” (CÉSAR, 1998, p. 129). A intimidade como ilusão de ótica se dilata para os bastidores do espaço de possíveis expressivos, no dizer de Pierre Bourdieu (1996a). Um espaço fragmentado, composto por trajetos e memórias, repleto de trajetórias sucessivas cujos projetos se apresentam incompletos, já que necessitam constantemente que a crença em torno seja reinventada e sustentada. Talvez por isso tenha optado por um “eu” à deriva, deslizando nas margens da linguagem. Sabia o quanto seria difícil efetuar a travessia e conquistar a terra firme. Numa época em que as mulheres já não necessitavam de pseudônimos para serem aceitas no espaço literário, colocou luvas e criou cifras para jogar com a escrita.

PARTE III

A ECONOMIA SIMBÓLICA DOS ACERVOS LITERÁRIOS

CAPÍTULO 5

A PRODUÇÃO DA CRENÇA: ACERVOS LITERÁRIOS E ECONOMIA DOS BENS SIMBÓLICOS

“Na produção de bens simbólicos, as instituições aparentemente encarregadas de sua circulação fazem parte integrante do aparelho de produção que deve produzir, não só o produto, mas também a crença no valor de seu próprio produto. O trabalho de fabricação propriamente dito não é nada sem o trabalho coletivo de produção do valor do produto e do interesse pelo produto, isto é, sem o *conluio objetivo dos interesses* que alguns dos agentes, em razão da posição que ocupam, possam ter em fazer circular tal produto, celebrá-lo e, assim, apropriar-se dele simbolicamente”
Pierre Bourdieu (2002, p. 163).

As análises de Pierre Bourdieu em *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos* (2002) e em *A economia das trocas simbólicas* (2002) constituirão o ponto de partida para esboçarmos algumas feições contemporâneas do encontro entre economia e cultura, especialmente as estratégias de operacionalização de uma política da memória e de manipulação de recursos com vistas a fabricação e perpetuação da crença em determinados bens culturais. A investigação das formas de mobilização dos sentidos a partir de instâncias de produção, circulação e consagração contribui para a visualização dos bastidores e cenas de um amplo empreendimento de alquimia social tecido pelos agentes envolvidos no campo de produção e circulação cultural ao fabricar e consagrar a autoridade da criação. É por isso que Bourdieu examina o conluio objetivo dos interesses produzido pelos agentes nos circuitos de criação e circulação que, inseparavelmente, confere legitimidade a determinados bens ou pessoas e cria “consumidores *convertidos*, dispostos a abordá-los como tais e pagar o preço, material ou simbólico, necessário para deles se apropriarem” (BOURDIEU, 2002, p. 169). Daí a importância de examinar a constituição de um capital simbólico de legitimidade, conferido de acordo com as posições ocupadas no espaço de produção simbólico, e os mecanismos de transferência desse capital para objetos e/ou pessoas. Capital que pode oportunizar ciclos de consagração cada vez mais duradouros e possibilitar a determinados agentes a apropriação de uma parcela do produto do trabalho de consagração que não é apenas “um *indício* de uma posição na distribuição do capital específico, mas representa concretamente a parcela do lucro simbólico (e, correlativamente, material) que eles estão em condições de obter da produção do campo em seu conjunto ” (p. 171). Desse modo, é necessário visualizar a lógica mercantil dos usos, ou seja, as disposições

de fazer, de ser e de se expressar em virtude das possibilidades de escolha, acesso e utilização dos bens inseridos no mercado constituído monetariamente.

Conforme ensina Zygmunt Bauman (2007), é sabido que os seres humanos são e sempre foram consumidores e, por isso mesmo, essa preocupação com o consumo não constitui novidade. Todavia, o consumismo contemporâneo adquiriria feições próprias por se instituir no ambiente de uma sociedade de consumidores: sociedade que interpela seus membros basicamente ou exclusivamente como consumidores e que os julga e avalia por suas capacidades e condutas relacionadas ao consumo. Seguindo essas reflexões, Edson Farias (2010) destaca que o termo *consumo* consegue sintetizar um amplo rol de atividades cujas finalidades podem ser utilitárias, a exemplo das maneiras de comer ou vestir, ou gestos frutivos, como apreciar uma obra artística. É por isso que a entende como uma síntese discursiva de processos, relações e estruturas sociais de abrangente envergadura que envolve o que a princípio seria disjuntivo, como cultura e natureza, economia e simbólico. Ao realizar uma revisão das tendências de estudo dos objetos inscritos nas práticas consumeristas, destaca que alguns intérpretes privilegiam a análise das disputas pelo reconhecimento como estratégias de hierarquização entre pessoas e grupos; outros, o exame das condutas enquanto valores normatizados socialmente e compartilhados; os que investigam as atitudes e desempenhos consumeristas; além dos que focam no estudo das estratégias acionadas no acesso e uso dos bens, ou seja, uma etnografia dos rituais dos gostos e da economia dos gestos que geram disposições incorporadas que ao mesmo tempo classificam e distinguem. Inventaria, assim, uma diversidade de enfoques teórico-metodológicos para a compreensão da lógica do consumo, destacando sua centralidade nas práticas contemporâneas por convergir aspectos socialmente significativos (econômicos, psicológicos, fisiológicos, estéticos, políticos, culturais, entre outros).

É ilustrativo, nesse aspecto, o entendimento de Mary Douglas quando afirma que a cultura se materializa nas escolhas e nas apropriações dos objetos e que estes atuam como “pontes ou cercas”, isso porque o uso dos bens inclui ou exclui permanentemente os indivíduos, acomodando a sociedade em diferentes grupos. A fruição dos bens no entendimento de Douglas e Isherwood (2004) extrapola o consumo físico, se associando ao papel de “marcador” de como os bens são consumidos e manejados pelos diferentes segmentos sociais, ou seja, como os bens dão sentido à vida transformando-se em uma atividade ritual contemporânea já que estabilizam significações, reforçam laços e demarcam relações. Entendem que a função essencial do consumo seria a sua capacidade para dar sentido: “Duvidemos da idéia da irracionalidade do consumidor. Duvidemos de que as

mercadorias servem para comer, vestir-se e se proteger. Duvidemos de sua utilidade e tentemos colocar em troca a idéia de que as mercadorias servem para pensar” (p. 77). O consumo é entendido como um fenômeno central para a análise de relações sociais e sistemas simbólicos, complexo de rituais de estabelecimento e manutenção de interações cuja participação (ou exclusão) diz respeito a estar incluído em maior ou menor grau em um conjunto de relações sociais. Enquanto categorias de classificação, as mercadorias se tornam elo entre os indivíduos que as possuem ou compartilham da mesma classificação criando, dessa forma, uma identidade. Nesse aspecto, entendido como um sistema de significação, mais do que necessidades materiais, o consumo supre necessidades simbólicas. A economia simbólica diz respeito então “ao modelo de gestão, produção, distribuição e acesso/consumo dos meios de satisfação de carências por diferentes unidades sociais subordinado ao imperativo de geração, processamento e aplicabilidade da informação proveniente do conhecimento” (FARIAS, 2007, p. 2).

Ao investigar as interfaces da cultura e da economia de símbolos e espaços no circuito das festas populares brasileiras, Edson Farias (2005) examina de que forma o lazer e o entretenimento interferem no plano das expressões e dos valores, re-significando domínios de memórias. Nesse aspecto, avalia como os remanejamentos simbólicos são fundamentais à dinâmica dos bens de diversão ao atrelarem a rentabilidade do capital a afetos, estímulos e estilos de vida. Ocorreria uma redefinição das disposições de expressão que ajustaria determinadas atividades e expressões com a acumulação do capital focando no comércio de informação. Segundo o autor, a modernização capitalista no Brasil permitiu a inserção de meios mecânicos que reproduzem a audiolidade e a visualidade, consolidando um parque industrial da cultura e, inseparavelmente, a emergência e o aprofundamento de um mercado do simbólico. Em outras palavras, torna-se importante compreender o engate da oferta de bens afetivo-identitários com as demandas mercantis iniciado com o processo de modernização cultural brasileiro. Visando apreender as condições de possibilidade de uma economia simbólica no País, Farias investigou a evolução da sistemática turística e a correlação da diversão com as atividades empresariais favorecendo a propagação do que ele considera como um *ethos* profissional entre produtores, administradores e mediadores de bens simbólicos:

A economia simbólica se define pela característica mútua que passa a articular ócio e negócio. (...) A idéia da economia de símbolos e espaços igualmente exorta a admitir a atuação de determinada educação dos sentidos agindo sobre o enquadramento das percepções e estímulos em homologia com a categorização dos espaços e seus móveis ajustados aos valores da sociedade de consumidores e ao modo, aí, de atendimento de demandas pelo

reconhecimento de estímulos de pessoas e grupos. A correlação favorece o desenvolvimento do entretenimento, no instante em que as sociabilidades comprometidas com a estrutura de sentimentos gerada dão primazia ao *ethos* da distração e, ainda, encontram respaldo na divisão do trabalho e das funções monitorada pela auto-regulação do capital, no ápice de sua dimensão especulativa e da modalização flexível dos modos de aquisição ampliada da riqueza (...) girando em torno da legitimidade subjacente ao consumo cultural sob o invólucro da atmosfera do lazer. (...) A Economia de símbolos e espaços diz respeito, logo, à maneira tal qual na sociedade de consumidores o entretenimento se define como um mecanismo de consagração e instância de legitimidade das práticas culturais (FARIAS, 2005, p. 667 e 675)

Seguindo essas interpretações é possível supor que o entretenimento tem sido decisivo nas últimas décadas para o remanejamento de posturas e sensibilidades e para a constituição de referências identitárias distinguindo, assim, “a gências, estratégias de comunicação e coalescências intra e intersociais, conformando uma dinâmica de estilização” (p. 679). O surgimento desse *ethos* profissional entre os agentes do campo cultural na recriação de símbolos, exclusão e inclusão de memórias e consagração de objetos e pessoas, estimulou nosso interesse pela dinâmica da economia simbólica brasileira nos últimos anos. Não apenas na evolução do mercado editorial e as conseqüências desse incremento no campo literário, mas compreendendo essa articulação de um modo abrangente, nos interstícios da vida literária e, especialmente, no modo em que os acervos literários começaram a integrar a dinâmica dessa economia dos bens simbólicos.

Se historicamente cultura e economia foram termos considerados antitéticos, a questão ganha complexidade ao considerarmos uma economia simbólica dos objetos artísticos (no caso, da literatura) que ainda se revestem de certa aura de sacralidade. Conforme destaca Bourdieu (2002), o comércio da arte ou o comércio das coisas de que “não se faz comércio” funciona como uma denegação prática, ou seja, mediante um recalçamento constante e coletivo do interesse propriamente “econômico”. Em suas análises explicita a oposição entre o comercial e o “não comercial” como o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que no teatro, no cinema, na pintura e na literatura, pretendem definir o limite do que é arte e o que não é, ou seja, as oposições entre a arte “verdadeira” e a arte comercial, os considerados *clássicos* e os *best-sellers*, os empreendimentos culturais e os empreendimentos comerciais. Todavia, demonstra que as características desses dois empreendimentos são indissociáveis e que é a sinceridade na eufemização que promove a eficácia propriamente simbólica do discurso dominante. Na verdade, apresenta empresas que portadoras de um alto capital econômico tratam os bens culturais como uma fonte de lucro imediato e empresas que tiram benefício econômico do capital cultural acumulado por elas em estratégias orientadas pela

denegação da “economia”. Em ambos os casos a economia simbólica se instaura, visto que a produção de bens culturais está orientada para o mercado, a diferença consiste no modo como se dá a relação com a economia propriamente dita. É por isso que o discurso de autoridade e reputação relativo às empresas de produção cultural deve considerar os modos de envelhecimento de empresas, produtores e produtos. Não sem motivos, Bourdieu conclui que a história do campo é a história da luta pelo monopólio de imposição das categorias de apreciação e percepção legítimas. Entre classificações e desclassificações, existem sinais de reconhecimento que distinguem editoras, grupos, escritores e os produtos que fabricam ou produzem:

Além de dominarem o campo de produção, os autores consagrados dominam também o mercado; não são somente os mais caros ou os mais rentáveis, mas também os mais legíveis e os mais aceitáveis porque, nos termos de um processo mais ou menos longo de familiarização, associado ou não a uma aprendizagem específica, acabaram por se banalizar. O mesmo é dizer que, por seu intermédio, as estratégias dirigidas contra a sua dominação atingem sempre, por acréscimo, os consumidores distinguidos de seus produtos distintivos. Impor ao mercado, em determinado momento, um novo produtor, um novo produto e um novo sistema de preferências, é fazer deslizar para o passado o conjunto dos produtores, dos produtos e dos sistemas de preferências hierarquizados sob a relação do grau de legitimidade adquirida. (...) As posições na estrutura da distribuição do capital específico se exprimem nas estratégias tanto estéticas, quanto comerciais. Para alguns, as estratégias de conservação que visam manter intacto o capital acumulado (o renome da qualidade) contra os efeitos da translação do campo e cujo sucesso depende, evidentemente, da importância do capital possuído e também da aptidão de seus detentores, fundadores e, sobretudo, herdeiros, em gerir racionalmente a reconversão, sempre arriscada, do capital simbólico em capital econômico. Para outros, as estratégias de subversão, que tendem a desacreditar os detentores de mais sólido capital de legitimidade, a remetê-los ao clássico e, em seguida, ao desclassificado, colocando em questão suas normas estéticas e apropriando-se de sua clientela presente, ou, em todo caso, futura, por meio de estratégias comerciais (BOURDIEU, 2002, p. 91 e 117).

Desse modo, podemos inferir que as transformações ocorridas no interior do campo de produção simbólico geram mudanças na estrutura das preferências que, por sua vez, são preferências socialmente hierarquizadas que mobilizam o sistema das distinções simbólicas. A simbiose entre as estratégias estéticas e comerciais ganha centralidade na manutenção e reconversão do capital simbólico em econômico, especialmente nas últimas décadas em que a relação entre os agentes com a produção, circulação e recepção tem se tornado evidente. Para Bourdieu, isso se justifica porque a nova compreensão do artista e do trabalho artístico aproxima o trabalho do artista do trabalho do intelectual e, por isso, tributário dos comentários intelectuais. O artista profissional se torna também um crítico ou um técnico capaz de

identificar a “criação”, introduzindo conceitos e distâncias entre as formas e fórmulas praticadas pelos demais agentes. Segundo entende, essa nova definição de arte e de ofício artístico estaria relacionada fundamentalmente às transformações do campo de produção artístico: a formação de um conjunto de instituições, sem precedentes, voltadas para o registro, para a conservação e para a análise das obras (revistas de arte, catálogos, reproduções, museus etc.); o aumento dos profissionais destinados à celebração das obras (críticos, editores, curadores, colecionadores etc.); intensificação da circulação dos artistas e das obras (grandes exposições, congressos e festivais internacionais, abertura de sucursais de galerias e livrarias, crescente divulgação por meio da *internet* e de outras tecnologias etc.). Questões que favoreceriam a instauração de uma relação entre o corpo dos intérpretes e a obra artística. É por isso que se torna importante considerar o discurso sobre a obra como uma instância de produção da obra, de seu sentido e de seu valor.

Aqui nos interessa compreender como o campo literário absorveu as mudanças provocadas pela chamada sociedade dos consumidores com o intuito de visualizarmos as implicações da economia simbólica sobre a figura do autor e sobre suas obras e o modo como a crença na assinatura confere legitimidade aos herdeiros e, especialmente, se expande para o acervo literário (entendido duplamente como herança material e simbólica). Perseguindo esse objetivo, convém efetuarmos uma breve pausa nas reflexões de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999 e 2001) relativas a algumas nuances do que denominam como mercado das letras. Da feitura artesanal do livro, iniciado por Gutenberg quando apresentou o primeiro exemplar impresso da Bíblia, em 1450, atravessando os séculos XVIII e XIX pela utilização de tecnologias que possibilitaram a sua fabricação em grandes quantidades, até ser alvo da atual produção maciça, o livro (suporte físico de um saber e objeto industrializado submetido à compra e venda), segundo as autoras, se tornou parte integrante e, até mesmo essencial, dos mecanismos econômicos do próprio capitalismo. Seguindo suas análises, o processo entre o original e o livro (e que continua após a publicação) carrega as marcas da sociedade capitalista ao se tornar propriedade privada a partir de operações que visibilizam a dimensão econômica: contratos de edição, meios de distribuição e comercialização, normas de condensação e divulgação, dentre outras. O livro se tornou pioneiro na divisão do trabalho e na produção em série e, desde o século XVII, já exigia que diversos profissionais se envolvessem em sua produção: autores, impressores, ilustradores e livreiros que, a princípio, se reuniam nas corporações européias, e o escritor era apenas um (e não um dos mais importantes) dentre os diversos artesãos integrantes da produção. Paulatinamente essa concepção foi sendo modificada e o texto passou a ser compreendido como o principal dentre

os vários formadores do livro, contribuindo para que surgissem e se concentrassem privilégios em torno da figura do autor. Segundo as pesquisadoras, rompendo a tradição que preconizava que escrever era apenas re-escrever, o Romantismo, ao identificar o trabalho literário como novo, único e original, e o ofício do escritor como atividade particular e solitária, além de difundir o privilégio do texto, proclamou a “genialidade” do autor. Dessa forma, só aparentemente o processo de reificação da literatura contradiz a noção de texto disseminada pela modernidade. Enquanto o texto é materializado no livro e, conseqüentemente, na condição de objeto de consumo, o autor se divide entre duas facetas: é o “gênio inspirado” e pessoa física que necessita de dinheiro para sua sobrevivência. A obra media as duas partes. É por isso que a cada dia as questões relativas à profissionalização do artista se complexificam e as leis e outros documentos acordados não apenas garantem direitos e obrigações entre escritores e editores, mas registram o tratamento dispensado aos produtores de cultura e alguns dos meandros do jogo de forças que mobiliza o campo cultural:

Ainda que o livro sumarie o mundo da cultura, ao qual se articula, independentemente do que possa conter, ele jamais perde a sua dimensão de produto industrial que circula graças ao comércio que suscitou e que depende dele, inserindo-se, portanto, de forma integral nas diferentes economias em vigência no mundo moderno. (...) Na economia capitalista, o livro – e metonimicamente, o gesto do escritor e do leitor que, por intermédio dele, dialogam entre si e com o mundo no qual se escrevem e lêem obras impressas – envolve atos variados e diversos agentes. O livro resulta de produção em série, emprega diferentes tipos de trabalhadores (entre os quais se contam ao menos o autor, o tipógrafo, o revisor, o encadernador, o propagandista, o vendedor, o professor de literatura, o crítico), supõe matéria-prima (papel, tinta, cola, linha de costura) e exige investimento, já que sua produção tem um custo. Por isso, o livro tem um preço, qual seja, valor de troca que detém no mercado (LAJOLO, ZILBERMAN, 2001, p. 159-160).

O preço de um livro ultrapassa a simples adição dos elementos de custo da produção e, por isso, o editor, o propagandista e outros mediadores têm assumido um papel crucial. É importante estar sempre atento às tendências do mercado editorial, buscar inovações, atender aos anseios do público consumidor, ou seja, conquistar lucros simbólicos para instituir a diferença legítima. O entendimento remete a um sistema objetivo com mecanismos e conceitos específicos, em que não é possível desprezar a economia dos símbolos por ele mobilizada. Nesse aspecto, as formulações de Bourdieu ajudam na compreensão dos mecanismos de produção do valor da obra de arte, já que ele extrapola a mera adição dos elementos do custo de produção, matéria-prima e tempo de trabalho do autor. Quem produz esse valor não é o artista isolado, mas o campo de produção artística e todo um conjunto de

mediadores que proclamam o valor do autor que defende, empenhando seu prestígio e garantindo o reconhecimento. A fabricação dessa crença coletiva em determinada obra e produto, materializada na eficácia “quase mágica” da assinatura, é o poder reconhecido a alguns agentes de mobilizar a energia simbólica gerada no funcionamento de todo o campo. No caso brasileiro, que é o que nos interessa, o mercado de bens culturais se consolidou a partir das décadas de 1960 e 1970, conforme demonstra Renato Ortiz (2001). Período de reorganização em que a economia brasileira se insere cada vez mais em um processo de internacionalização do capital trazendo como consequência o crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens, fortalecendo, desse modo, o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. Para Ortiz, é necessário compreender que o mercado de bens culturais envolve uma dimensão simbólica relacionada a problemas ideológicos expressando um elemento político embutido no produto veiculado. Por isso o Estado autoritário tratou de modo diferenciado a área cultural: apesar de se definir pela repressão ideológica e política, se tornou o momento histórico brasileiro em que mais foram produzidos e difundidos os bens culturais, devido ser o Estado, desse período, o promotor do desenvolvimento capitalista em sua forma mais avançada. Ora, se a cultura envolve uma relação de poder, torna-se importante atuar junto às esferas culturais, incentivando a criação de novas instituições e de um processo de formação de uma política de cultura. Além disso, conforme o autor, reconhece-se a importância dos meios de comunicação de massa e a faculdade que possuem de criar estados emocionais coletivos. Em outras palavras, o que caracterizou a situação cultural desse período foi o volume e a dimensão do mercado de bens simbólicos. Renato Ortiz explicita como ocorreu a expansão nos setores de produção, distribuição e consumo da cultura. No caso do mercado literário, destaca que a partir de 1960 foi dado um incentivo à fabricação de papel e à importação de novos maquinários para edição e apresenta o expressivo crescimento da produção de livros de 1966 a 1980. Todavia, informa que não bastam os dados quantitativos para caracterizar o mercado de bens simbólicos. Outros aspectos, a exemplo da diversificação, se tornam centrais. Basta observarmos o setor de publicação que se atualiza constantemente em virtude do surgimento de públicos especializados que consomem produtos produzidos de acordo com suas potenciais expectativas. Ocorreu, paralelamente, uma mudança nas relações de trabalho cuja contrapartida do processo de racionalização empresarial consiste na profissionalização crescente já que quanto maior a especialização da produção, maior o movimento de divisão de tarefas. Isso se torna evidente se consultarmos os departamentos que integram atualmente a Companhia das Letras, uma das principais editoras do mercado de livros no Brasil:

administrativo; armazenagem e expedição; atendimento a professores; comercial; contabilidade; direitos autorais; divulgação; editorial; financeiro; logística; marketing; produção; e tecnologias da informação. Porém, a cultura não se reduz a natureza econômica e, por isso, necessita se impor como legítima, compreendendo -a como um espaço de lutas e de distinção social.

Foge de nossos objetivos uma análise aprofundada do funcionamento do mercado editorial brasileiro, porém concordamos com Tânia Pellegrini (1999) quando afirma que ele passa a ser elemento constitutivo da produção literária em um momento em que sua modernização contribui para a definitiva profissionalização do escritor e a formação de novos públicos. Para tanto, informa a evolução do mercado livreiro brasileiro a partir das publicações: 43,6 milhões de livros em 1966; 245,4 milhões em 1980; 300 milhões em 1989; e 330 milhões em 1996 com 40 mil títulos. Atentando que a maioria dessas obras é composta por livros didáticos e apenas 12 % são designados pelas editoras como “literatura”. Todavia, embora o número de títulos tenha aumentado e atendido à demanda de públicos específicos, as editoras ainda permanecem realizando tiragens de 1 a 5 mil exemplares. Em suas análises, apesar de assinalar um descompasso entre a indústria do livro e o público potencial que poderia atingir (devido à duplicação da população do país, marcado ainda por altas taxas de analfabetismo e desenvolvimento desigual), aponta para um crescimento seguro do setor. Nessa linha, conclui que a relação entre leitor e livro vem se sofisticando em uma “rede de produção e consumo de preferências e tendências vinculadas à dinâmica do mercado”. Nesse aspecto, não apenas o autor deve se adequar aos novos modelos de profissionalização, o público consumidor também aprende a se inserir em um novo universo de leitura em que “as coordenadas de escolha e fruição não são estabelecidas apenas ‘por si’, mas por todo um jogo mercantil e por um processo de difusão bem distante das letras” (PELLEGRINI, 1999, p. 156). O leitor não escolhe as obras apenas a partir de preferências por gênero e autor, ou somente por razões emotivas, econômicas, políticas ou estéticas; cada vez mais a escolha se torna resultado de expectativas geradas pelo mercado de bens simbólicos que se apropria da mídia e de outras formas artísticas. Surge, assim, um intercâmbio de meios que estimularia o consumo cultural, em que a literatura, o cinema, a música, o teatro, as artes visuais e, mais recentemente, as minisséries, os museus e os acervos literários, se intercambiam, no intuito de cada meio em particular despertar o interesse pelo outro (no caso brasileiro são exemplos significativos o aumento do interesse e da comercialização de uma obra, ou do conjunto de obras de determinado autor, quando ela subsidia a elaboração dos roteiros de filmes,

minisséries ou peças teatrais, ou quando o autor é objeto de exposições biográficas, comemorações e outras homenagens).

Em recente pesquisa a respeito do livro como produto e como negócio no contexto brasileiro atual, José Antônio Rosa (2008) descreveu e analisou o mercado editorial apresentando como hipótese central que as transformações em curso no mercado literário tornam imprescindíveis a aplicação de conceitos e instrumentos de *marketing* para a formulação das decisões relativas à cadeia do livro e para as decisões sobre o fomento e a política do livro. Seu objetivo central foi desenvolver um quadro referencial abrangente das tendências da indústria do livro no País. Segundo informa, o segmento didático tem um peso significativo no montante dos livros vendidos, sendo acompanhado pelos segmentos científico-técnico-profissional, o religioso e o de interesse geral. O mercado do livro brasileiro estaria marcado pelo excesso de competição e as editoras de sucesso distribuir -se-iam em diferentes grupos estratégicos: a) editoras vinculadas a grandes grupos de mídia (Globo, Publifolha, Abril); b) unidades de negócio de grandes editoras internacionais (Campus, Pearson); c) editoras nacionais integradas a redes comerciais (Saraiva, Vozes, Siciliano, Cultura); d) editoras vinculadas a grandes sistemas de ensino (Objetivo, Positivo); e) editoras de pequeno, médio ou grande porte, com vantagens estratégicas decorrentes de vinculações especiais (FTD, Editora Senac, editoras das imprensas oficiais, editoras universitárias); f) pequenas editoras nacionais independentes (Vida e Consciência, Editora Gente). O trabalho sinaliza que com cerca de 20 mil funcionários e movimentando algo em torno de R\$ 3 bilhões, a indústria editorial ainda possui uma importância econômica pequena no Brasil.

Também demonstra que das 600 editoras que aproximadamente existem no País, apenas 30 detém 70% do faturamento da indústria do livro; que as editoras de sucesso geralmente se vinculam a grupos de mídia, redes comerciais, sistemas de ensino, universidades ou grupos religiosos; que as editoras menores sobrevivem com a venda de poucos livros, a maioria especializada em algum segmento; e que as editoras mais expostas às oscilações do mercado são as pequenas nacionais e independentes (todavia, apesar de possuírem menor poder de negociação, por terem custos menores, se acomodam com maior facilidade às mudanças e aos insucessos). No mesmo trabalho, o autor estabeleceu uma proposta de classificação dos livros de acordo com as práticas de consumo: a) produto de consumo não -durável, conveniência (textos de auto-ajuda, *best-sellers* de entretenimento, humor sem compromisso); b) produto de consumo de compra comparada (dicionários, obras de arte ou história, obras com encadernações de luxo); c) produto de consumo especialidade (livros históricos, livros de arte, artesanais); d) produto de consumo pouco procurado (alguns livros didáticos e profissionais);

e) produto industrial (que se interessam essencialmente a pessoas jurídicas); e) produto *commodity* (edições populares de obras em domínio público); e f) produto *premium* (obras exclusivas). Por fim, o pesquisador destacou oito tendências principais da indústria do livro no Brasil: maturidade, entraves estruturais, concentração e diversidade, globalização, hipercompetição, mudança na orientação de *marketing*, aumento do número de títulos e transição digital.

Seguindo o mesmo raciocínio, oportuno é ressaltarmos o trabalho de Jaime Mendes (2009) relativo ao mercado de livros no Brasil. Ao afirmar ser o livro uma das cadeias produtivas da economia, sublinha que é formada por diversos setores: autoral, editorial, gráfico, produtor de papel, produtor de máquinas gráficas, distribuidor, atacadista, livreiro e bibliotecário. Focando em questões atuais do mercado do livro, destaca a sua crescente profissionalização e o surgimento e/ou permanência de instituições que o integram: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, Câmara Brasileira do Livro, Associação Nacional de Livrarias, Associação Brasileira das Editoras Universitárias, Associação Brasileira de Difusão do Livro, Associação Brasileira de Editores de Livros, Associação Brasileira de Direitos Reprográficos, Liga Brasileira de Editoras, Instituto Pró-Livro. Também salienta como característica a concentração promovida pelas editoras no Brasil: a) Record que comprou a Bertrand Brasil (1997), a Civilização Brasileira (1997), a Difel (1997), a José Olympio (2001), a Best-Seller (2004) e a Joint-venture com Harlequin Books do Canadá (2005); b) Saraiva que comprou a Atual Editora (1998), a Renascer (2000), a Solução (2001), a Formato Editorial (2003), a Pigmento Editorial (2007), a ARX (2008), a Futura (2008) e a Caravelo (2008); c) Ediouro que comprou a Agir (2002), a Relume-Dumará (2004), a Joint-venture com Thomas Nelson dos Estados Unidos (2006), a Nova Fronteira (2007), a Nova Aguilar (2007) e a Desiderata (2008). Por fim, utilizando dados relativos ao ano de 2008 informa a existência 2.676 livrarias no país, distribuídas da seguinte forma: 1.414 ou 53% na região Sudeste; 524 ou 20% na região Nordeste; 417 ou 15% na região Sul; 189 ou 7% na região Centro-Oeste; e 132 ou 5% na região Norte.

Na verdade, essas tendências indicam a crescente mobilização do campo literário em direção a diferentes nichos de mercado, ou seja, a progressiva autonomização do sistema de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. Há, contudo, uma série de estratégias para camuflar o *marketing* agressivo e um enfoque ostensivamente destinado ao mercado. É aí que reside a fabricação da crença e, necessariamente, a obtenção de um maior capital simbólico. Muitos agentes conseguem transparecer um comprometimento maior com a qualidade artística das obras, ou pelo menos se esforçam para assim serem percebidos, e

obtêm valor justamente por construírem um discurso que rechaça as exigências do mercado. Entre as estratégias de fabricação da crença que sustentam as relações no campo literário e os discursos de autoridade, legitimidade e diferença, optamos por observar como os agentes se atualizam com vistas à conquista e/ou permanência de lucros simbólicos em torno de determinados autores e obras. Para tanto, a especificidade consiste em aproximar os acervos literários dessa economia simbólica, reconhecendo a importância crescente dos acervos para a instituição de novas edições ou reedições, realização de exposições literárias, desenvolvimento de pesquisas críticas, biografias e subsídios a uma série de atividades que, geralmente, são promovidas *post mortem* pelos herdeiros legais e/ou simbólicos do autor.

Nesse aspecto, compete efetuarmos uma aproximação ainda inédita entre acervos literários e economia, na compreensão de como as instituições detentoras dos acervos (de certo modo também herdeiras do prestígio deles decorrentes e responsáveis pela disseminação de determinadas leituras da vida e da obra dos titulares) mobilizam os conjuntos documentais no intuito de manter ou aumentar a energia social dos escritores, seja contribuindo para a valorização (material e simbólica) do legado literário, seja desenvolvendo estratégias para a atualização dos conteúdos atribuídos e da importância de sua rememoração.

Conforme analisamos no primeiro capítulo, os acervos literários participam de uma lógica da reciprocidade entre valor e memória: enquanto a lembrança torna valioso o objeto lembrado, o objeto torna valiosa a lembrança. O que é interessante inferir é que os itens que integram os acervos literários se revestem indistintamente de valor simbólico e de valor comercial, e tanto os lucros simbólicos quanto os econômicos oportunizam cotações recíprocas. Para melhor compreendermos essa questão, basta nos aproximarmos das análises feitas anteriormente entre literatura e economia. No caso dos acervos literários, seus proprietários (familiares, curadores, instituições de guarda, pesquisa e difusão) realizam a mesma operação de denegação da economia destacada por Bourdieu. Prova disso é que raramente se explicitam os valores de compra desses documentos, as disputas em torno de legados e direitos autorais, a quantidade de recursos materiais e humanos destinados à sua preservação, ou os lucros obtidos com a publicação de obras inéditas, biografias e exposições pautadas nos acervos. Em realidade, os acervos literários por suas especificidades, mais do que integrarem um campo próprio dos acervos, se submetem a muitas das regras ditadas pelo campo literário, contribuindo para a difusão de discursos de autoridade sobre determinadas obras e autores. Desse modo, os agentes e instituições responsáveis pelos acervos tiram proveito do capital simbólico acumulado, advogam a importância dos documentos para a compreensão da gênese dos processos criativos e da memória cultural, sem explicitarem que,

além dessas importantes finalidades, se tornam propulsores de um capital econômico. É essa operação discursiva que contribui, de certo modo, para a obtenção de uma espécie de crédito capaz de garantir ganhos “econômicos”. No momento em que os acervos literários, cada vez mais, se aproximam da idéia de obras de arte ou patrimônios (basta observarmos a crescente musealização dos acervos de escritores; as exposições e instalações pautadas em manuscritos, correspondências e fotografias; ou as edições fac-similares de manuscritos e datiloscritos); as instituições e agentes envolvidos em sua trama assumem funções de “comerciantes de arte” ao deslocarem os acervos para além das gavetas e armários, colocando -os no “mercado” por meio de exposições, publicações e encenações e, com essa atuação no mercado de bens simbólicos, se esforçam para a consagração do “produto”¹³.

Para além da compreensão da “ambivalência” dos efeitos da mercantilização dos acervos que ao mesmo tempo reativa a energia social dos autores e obras (na maioria das vezes pela sua incorporação ao mercado turístico ou editorial) e “descredibiliza” os bens pela inserção do valor de troca, no caso de enfoques ostensivamente voltados para o mercado, nos interessa suscitar algumas hipóteses do crescente interesse pelos acervos literários e os prováveis motivos que ampliaram seu trânsito nos diferentes campos de produção de bens simbólicos.

Em um primeiro momento, compete lembrarmos que a própria constituição e manutenção de acervos é um exercício de poder. Entre escolhas e descartes, o titular determina quais documentos devem permanecer e quais memórias a respeito de sua trajetória e projeto criador serão perpetuadas. Do mesmo modo, a preservação dos acervos pelos herdeiros (legais e/ou simbólicos) está relacionada a uma série de interesses dos agentes que integram o campo de produção simbólica que o titular do acervo integrou ou ousou pertencer ou outro campo conveniente para captar a energia social em torno de seu nome, ampliando, dessa forma, os lucros simbólicos e materiais. Daí, conforme explicitamos no capítulo inaugural da tese, o próprio fato de ter um acervo preservado e mantido por uma instituição renomada consiste em passo significativo (mas não único) para o reconhecimento póstumo. A eleição de determinados acervos ocorre em detrimento de outros e a valorização do conjunto documental se justificaria pela preservação de determinada memória cultural, relacionada à trajetória do titular, seu projeto criador e grupos de pertencimento e interesse. É por isso que a operação de arquivamento e a crescente monumentalização dos acervos pessoais constituem

¹³ Para uma melhor compreensão das transformações contemporâneas na seara do patrimônio cultural, especialmente as alternativas de valorização da cultura e os riscos de se transformar o patrimônio cultural em uma mercadoria ou em puro fetiche, conferir o texto *O fetiche do patrimônio*, de Mariza Veloso (2007).

também um ato político na medida em que instituem valores. Não sem motivos surge a tendência de constituir e celebrar acervos de escritores e grupos historicamente embargados, valorizando outras memórias (geracionais, étnicas, regionais, populares, raciais, de gênero) e inserindo novos sujeitos e segmentos na seara arquivística¹⁴.

Desse modo, além de “arquivarem” determinada memória literária, os acervos também podem se segmentar e atrair públicos específicos de acordo com seu interesse: a) a formação de acervos regionais (Acervo de Escritores Sulinos, Acervo de Escritores Mineiros), de acervos institucionais (Acervos dos Imortais da Academia Brasileira de Letras), de acervos específicos (Acervo de literatura de cordel da Fundação Cultural do Estado da Bahia), a preservação de acervos de escritoras (Clarice Lispector, Dora Ferreira da Silva, Henriqueta Lisboa, Lygia Fagundes Telles, Patrícia Bins, Rachel de Queiroz); b) a criação de museus e centros culturais a partir dos acervos literários (Museu Casa de Cora Coralina, Casa de Jorge Amado, Memorial Patativa do Assaré); e c) a montagem de exposições utilizando acervos literários (“Homenagem à Carolina Maria de Jesus” – Museu Afro Brasil-SP, 2005; “Grande Sertão: Veredas” – Museu da Língua Portuguesa-SP, 2006; “Clarice Lispector: a hora da estrela” – Museu da Língua Portuguesa-SP, 2007; “Gilberto Freyre - Intérprete do Brasil” – Museu da Língua Portuguesa-SP, 2007; “Machado de Assis: mas este capítulo não é sério” – Museu da Língua Portuguesa-SP, 2008; “João Cabral de Melo Neto: Um poema por dia” – Centro Cultural da Justiça Eleitoral do Rio de Janeiro -RJ, 2010).

O interesse crescente pelos acervos literários e o desenvolvimento de uma economia simbólica dos acervos diz respeito ainda à diversidade de materiais (manuscritos, livros, fotografias, jornais, materiais midiáticos e objetos tridimensionais); saberes especializados que articulam (biblioteconomia, museologia, história, economia, sociologia, artes visuais, publicidade, arquivística, estudos literários, lingüísticos e culturais); e profissionais envolvidos em sua constituição, organização, preservação e difusão (administradores, arquivistas, bibliotecários, restauradores, historiadores, museólogos, cenógrafos, revisores, editores, advogados, contadores, assessores de imprensa, arquitetos, profissionais de informática, dentre outros). Os acervos dialogam, assim, com os sistemas técnicos e empresariais de disseminação de informações e comércio simbólico e se apropriam constantemente de diferentes mídias e de outras artes.

¹⁴ Todavia, essa tarefa ainda está por adquirir fôlego. Isso se deve ao fato da constituição de instituições voltadas para a preservação dos acervos pessoais ainda ser uma prática relativamente recente entre nós, fator que, certamente, contribuiu para que o interesse na preservação de acervos literários reproduzisse alguns dos critérios de legitimidade do campo literário (a maioria dos acervos preservados são os de escritores canônicos, homens, brancos e da classe dominante).

Outra constatação importante diz respeito ao crescente interesse pela figura do escritor e por sua indissociável “marca literária”. Conforme destaca Tânia Pellegrini (1999), atualmente vivenciamos um momento em que se privilegia a imagem do escritor; imagem que, muitas vezes, chega a substituir a importância da própria obra. Cada vez mais é importante o autor ter seu rosto divulgado, sua intimidade desvendada. A crescente exposição do escritor, em inúmeros lançamentos e entrevistas literárias, “tem tido como móvel o desejo legítimo de poder transmitir sua mensagem pessoal e de dar-se a conhecer, a fim de melhor conquistar o público para seus livros”, e para as editoras se torna uma oportunidade de “nortear o gosto do leitor na direção dos produtos que pretende colocar no mercado, suas ‘marcas’ registradas” (p. 173). A profissionalização crescente do campo literário exige, muitas vezes, que o escritor se enverede por estratégias de divulgação e de vendas do objeto-livro antes sequer imaginadas. A presença do escritor em palestras, lançamentos e na mídia em geral, é proporcional ao destaque que os produtos biográficos vêm ganhando na cultura brasileira contemporânea.

De acordo com Micael Herschmann e Carlos Alberto Messeder Pereira (2002), o aumento de mais de 50 % da produção de biografias na última década do século passado e a criação de algumas coleções específicas do gênero a exemplo de *Perfis do Rio* e *Projeto Biografia*, atestam o impacto do fenômeno biográfico no Brasil. Também destacam que o apoio da iniciativa privada resultou em trabalhos como *O anjo pornográfico* (Ruy Castro), *Chatô* (Fernando de Moraes), *Vinicius de Moraes – o poeta da paixão* (José Castello) e na produção de gêneros híbridos a exemplo de romances histórico e biográfico como *Boca do inferno* (Ana Miranda) e *Agosto* (Rubem Fonseca). Assinalam que esse crescimento não ocorre somente no Brasil e nem se limita a produção editorial, atravessando outras áreas da indústria cultural (cinema, tevê, internet, teatro). Em virtude da crescente sensação de fragmentação e efemeridade, os agentes buscariam as narrativas biográficas no intuito de ordenarem a realidade, cristalizando, temporariamente, projetos de vida e identidades para o biografado e para o consumidor do produto. É certo que a demanda pelo biográfico se relaciona não apenas com o interesse pela vida enquanto entretenimento, mas pela busca de referências, emoções e sensações. Nas palavras de Bauman (2008) é a vida se tornando uma mercadoria atraente, desejável e desejada e a identidade sendo encarada como uma pena perpétua de trabalhos forçados - o esforço de tornar a escolha publicamente reconhecível, visto que a identidade se torna um projeto e uma fonte inesgotável de capital: “a grande atração é o puro prazer do fazer-criar, com a parte insípida do ‘fazer’ quase eliminada da lista de preocupações daqueles que fazem, já que permanece invisível para os que ‘crêem’” (p. 148).

Embora não pretendamos aprofundar nesse aspecto, visualizamos que ele contribui para o interesse crescente nos acervos literários, dialogando com a ingênua perspectiva de que o acervo revelaria uma pretensa intimidade ou uma faceta mais “verdadeira” dos agentes envolvidos. Atravessados pela marca da personalidade de seu titular, os acervos provocam aquilo que Ângela Gomes (1998) denominou como um “feitiço”: encantamento acionado pelo conjunto de fontes, outrora inacessíveis ao grande público, gerador de ilusões de espontaneidade, verdade e autenticidade¹⁵. Feitiço alimentado pela sistemática da economia dos bens simbólicos com vistas a envolver cada vez mais adeptos ávidos por consumir esse tipo de informação avalizada pela assinatura (*lato sensu*) do artista e fabricada socialmente.

5.1. Por uma sociologia das reputações: as estratégias de fabricação/consagração de legados

Compreender as relações entre acervos literários e economia simbólica consiste em considerar as estratégias de manipulação da memória dos titulares e os lucros simbólicos e materiais decorrentes dessa manipulação. Tarefa empreendida em vida pelos integrantes do campo de produção simbólico em busca do estabelecimento de legitimidades manifestas nas formas de prestígio, autoridade e distinção. Conforme afirma Bourdieu (1983), no terreno da cultura a luta no interior do campo é integradora, tende a assegurar a permanência das regras do jogo e o princípio da mudança seria a busca do monopólio da distinção, da imposição da última diferença legítima. Em suas análises, a distinção encaminha para aquilo que muitos denominam como “marcar época”, consistindo no ato de deter o tempo, de eternizar o estado presente e pactuar entre os agentes a continuidade, a identidade e a reprodução. O “marcar época” consiste em “fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo.” (BOURDIEU, 1996b, p.181). As lutas pela distinção são constantes e torna-se necessário um contínuo processo de reavaliação, reinvenção e reverberação da memória literária dos agentes a quem se pretende “imortalizar”. Na verdade, os acervos literários possuem valor estratégico nesse processo, já que consistem em indícios e manifestação material de determinados aspectos da trajetória e das obras que interessam consagrar. Surgem, assim, mecanismos que

¹⁵ Para um estudo mais aprofundado das práticas consumistas no âmbito da produção simbólico-cultural contemporânea relacionadas às inovações trazidas pelos processos de industrialização e digitalização do simbólico, a partir da atualização e potencialização do apreço e do valor de “autenticidade” presente em determinadas linguagens artísticas, conferir a tese *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*, de Elder Patrick Maia Alves (2009).

conferem legitimidade (e ilegitimidade) a ações em preendidas em nome da prevalência de determinadas leituras sobre o passado (versões concorrentes) e do monopólio do direito de falar sobre o passado (capitais diferenciados).

É por essa razão que seguimos a opção de Luciana Heymann (2004) ao visualizarmos como os acervos interferem na construção de legados. Não apenas como herança material e política deixada às gerações futuras, mas entendidos como investimento social em virtude do qual uma determinada memória individual é transformada em exemplar ou fundadora de um projeto, ou, em outras palavras, ao trabalho social de produção da memória resultante da ação de “herdeiros” ou “guardiães”: “a produção de um legado implica na atualização constante do conteúdo que lhe é atribuído, bem como na afirmação da importância de sua rememoração” (p. 3). Os agentes interessados se utilizam dos acervos como instrumentos úteis para a criação, manutenção e divulgação da memória do personagem, fomentando a criação de espaços de evocação da imagem e de atualização da trajetória do titular por meio de trabalhos acadêmicos, reedições, exposições, eventos e comemorações. Não desconsideramos as estratégias que o próprio titular forjou com vistas à criação de uma memória que sobrevivesse a sua morte, das quais a constituição do acervo pessoal seria um ilustrativo exemplo. Mas o que nos interessa é perceber as apropriações posteriores dessa memória e as formas de encenação da “imortalidade” instituídas pelos agentes e instituições que se revestem da condição de “herdeiros” ou “guardiães” dessa memória:

A produção de um legado, tal como o estou definindo, depende, para além da intenção do indivíduo ao qual se associa, da ação de sujeitos que expressem a ‘necessidade’ de recuperá-lo, que sejam os porta-vozes do risco do esquecimento, da ‘dívida’ com a memória desse personagem e da importância dessa recuperação para a ‘memória nacional’, categoria no qual cumpre incluir o legado e os objetos que o simbolizam. São elementos fundamentais nesses processos o lugar ocupado por esses sujeitos e os recursos e adesões que consigam mobilizar a partir de suas estratégias discursivas e políticas, que incluem a valorização desse resgate para a pesquisa, a idéia de homenagem ou de preservação de ideais cívicos e políticos, as redes de relações desses agentes e seus contatos nas esferas acadêmica e governamental, bem como junto a agências de financiamento. Nesse processo, os acervos documentais e o capital de testemunho de que são investidos ocupam um lugar central, bem como os acervos museológicos e os atributos de autenticidade que conferem às peças sua força simbólica. Se é verdade que outros elementos contribuem para a construção de um discurso sobre a trajetória e a imagem de um personagem, como é o caso de cronologias, biografias e obras analíticas, não se deve desprezar o valor atribuído a arquivos e objetos pessoais, já que estes funcionam como manifestação material do legado (HEYMANN, 2004, p. 5).

A produção do legado se estabelece conjuntamente com a produção da crença nesse legado. Para além da existência de uma trajetória e de um projeto criador considerado excepcional, torna-se necessário que a energia social produzida em torno de um nome próprio se estenda ao longo do tempo. Quanto maior a extensão cronológica do prestígio, maior é a eficácia dos mecanismos materiais e simbólicos mobilizados contra a ameaça do esquecimento. Desse modo, não basta ser um escritor conhecido e reconhecido em sua geração, é necessário reunir subsídios para que sua obra conquiste perenidade ou reconquiste o prestígio perdido ou não obtido em outros tempos¹⁶. Tarefas empreendidas não apenas pelos herdeiros legais e simbólicos do autor, mas pelo conjunto de agentes que integram o espaço de possíveis expressivos de produção simbólica: escritores, editores, críticos literários, biógrafos, jornalistas, instituições de ensino e cultura, dentre outros. Aqui é importante compreendermos as ações empreendidas pelo artista (e *post mortem* pelos demais agentes) para a gestão e manutenção do capital de legitimidade acumulado. Ações que convergem para o estabelecimento de uma “marca” distintiva, identificada com o capital simbolizado por seu nome e renome e, conseqüentemente, com a posição ocupada no campo artístico. O escritor fornece eficácia à alquimia simbólica, na medida em que garante a produção de um bem dotado de uma “marca” específica. É por isso que no campo artístico os “descendentes legítimos” (familiares, colaboradores, discípulos) lutam para a perpetuação da “mensagem”, mas não para substituir o “criador”, ou seja, se unem para a perpetuação do carisma.

É significativo atentarmos para essa ação coletiva que funciona para além daquele que produziu a obra e que continua a deter autoridade por estar associada à idéia de raridade pela imposição de uma *grife*, ato simbólico de marcação. De acordo com Pierre Bourdieu (2002), a questão a ser colocada é como continuar produzindo determinada “marca” (objeto simbólico envolvido pela noção de raridade pela assinatura), sem a presença física do “criador da marca” (indivíduo biológico habilitado a inserir sua assinatura). Na verdade, é a raridade da posição que o agente ocupa no campo que faz a raridade de seus produtos e esse poder, essa fé na

¹⁶ Ilustrativos nesse sentido são as diferenças na forma de apropriação e manutenção dos legados de dois escritores brasileiros: Coelho Neto (1864-1934) e Monteiro Lobato (1882-1948). Enquanto Coelho Neto, fundador da Academia Brasileira de Letras, autor de uma extensa obra e considerado um dos principais escritores brasileiros de sua época, obteve um modesto lugar nas historiografias literárias e é praticamente esquecido pelo público e pela crítica literária; Lobato, que chegou a ter sua morte simbólica decretada pelos modernistas e a perder espaço no interior do campo literário, ainda em vida reconquistou seu prestígio e a cada dia tem sido fruto de retomadas críticas que atentam para a importância de sua prosa, de sua literatura infantil, e da sua atuação como crítico de arte e editor, mantendo ainda hoje expressivo sucesso de público. Maiores esclarecimentos a respeito dos lugares de Coelho Neto e Monteiro Lobato no campo literário brasileiro e a importância dos mediadores na luta pela manutenção do prestígio ou do descrédito poderão ser obtidos em *No purgatório da crítica: Coelho Neto e seu lugar na história literária brasileira*, de Marcos Aparecido Lopes (1997) e *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*, de Ênio Passiani (2003).

magia da assinatura, não pertence somente ao produtor das obras, mas é fruto das lutas incessantes do campo de produção simbólico. Produzir bens associados à determinada *grife*, é fabricar um produto fabricado e produzir as condições de eficácia da *grife* transformando seu valor econômico e simbólico. Nesse aspecto, a *grife* se torna a manifestação da transferência do valor simbólico que altera a qualidade social dos produtos e pode ser visualizada, no caso do campo literário, na assinatura do escritor, nos prefácios escritos por autores célebres, nas marcas de uma editora etc.

Essa operação simbólica se espalha com força quando nos atentamos para os acervos literários e é ela que confere e justifica o interesse crescente pelos conjuntos documentais acumulados por um agente. Os acervos se revestem da *grife* de seus produtores, do titular e de outros autores que se correspondiam ou mantinham relações no campo de produção cultural. Nesse caso, não apenas (e também) porque pertenceram ao detentor do capital acumulado e, por isso mesmo, se transformaram em objetos revestidos por esse capital, mas por carregarem literalmente o autógrafa desses agentes e os bastidores de sua “criação”. Poderíamos aproximar o valor dos acervos, ao valor obtido pelas obras inacabadas de um pintor, reconhecidas justamente por sua raridade e incompletude. Seria uma operação do tipo sinédoque, materializada pelo estilo inconfundível e explicitada pela assinatura ou nome próprio. Como o personagem mitológico Midas, o acervo pessoal se reveste de uma “magia”, por ter sido tocado pelo autor e, muitas vezes, fundamentado e subsidiado suas obras. Por isso não consiste somente em manifestação material do legado, mas em um capital de testemunho capaz de gerar a engrenagem do campo de produção simbólico e, através da *grife* que sustenta, garantir a “imortalidade” de seus “criadores”. Ilustrativos nesse aspecto são as obras póstumas publicadas a partir da documentação deixada no acervo, as exposições biográficas, os museus literários, os trabalhos acadêmicos baseados na documentação, dentre outros exemplos. Ganha vulto, assim, o que intitulamos de uma sociologia das reputações entendida como as relações voltadas para a fabricação e manutenção da crença em determinados nomes, ou seja, na produção do renome.

De acordo com o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (1986) o termo reputação é entendido como “ato ou efeito de reputar, julgar, considerar, estimar, dar bom crédito a” e sinônimo de “renome”. Poderíamos entendê-lo como os procedimentos de produção e reprodução da *illusio*, crença coletiva que produz valor aos bens culturais. A assinatura do artista colocada em uma obra confere um preço desvinculado ao custo de fabricação e deve essa eficácia mágica “a toda a lógica do campo que o reconhece e autoriza; seu ato não seria nada mais que um gesto insensato ou insignificante sem o universo dos

celebrantes e dos crentes que estão dispostos a produzi-los como dotado de sentido e de valor” (BOURDIEU, 1996b, p. 195). Daí a importância de compreender que existir é diferir, ou seja, observar as estratégias dos integrantes do campo artístico em busca do reconhecimento: “fazer um nome” aos artistas e aos produtos que fabricam ou propõem.

O que ensaiamos designar uma sociologia das reputações dialoga indiscutivelmente com o que Nathalie Heinich (1991) esboçou como uma antropologia da admiração. Estudando o processo de mitificação e manutenção da crença em Vincent Van Gogh, erigiu três modelos comumente construídos em torno da imagem do pintor que objetivaram valorizar o preço de suas telas e angariar a simpatia do público: o “santo”, o “gênio” e o “herói”. As biografias construídas aproximam a trajetória do pintor à de um santo e analisam como sua fortuna crítica contribuiu para uma revisão de sua vida e obra, resultando na aceitação de suas obras no mercado e no interesse crescente por sua vida ao ponto dos locais onde viveu se tornarem locais de peregrinação. A “santificação” se daria a partir dos diversos sacrifícios encontrados em sua trajetória, da ideia de um chamado, do isolamento auto-imposto, da extrema pobreza e da vocação para a profissão. A ideia de “gênio” da pintura é desenvolvida por aqueles que o consideram como um homem à frente de seu tempo, dotado de qualidades excepcionais, e a de “herói” devido à luta e os obstáculos vencidos em prol de sua arte. A autora demonstra como tais modelos se dialogam e contribuem para a fabricação da crença no artista envolta pela noção de “singularidade”. Questões que remetem ao trabalho de Peter Burke quando avaliou a construção da imagem pública de Luís XIV a partir da máquina de propaganda do monarca e das interações entre poder e arte em *A fabricação do rei* (2009). Análise que descortina como o “imortal” foi fabricado e, por essa razão, se aproxima das pesquisas pioneiras das antropólogas brasileiras Regina Abreu (1996) e Alessandra El Far (2000) relativas ao trabalho de encenação/fabricação da “imortalidade” promovido por herdeiros e instituições detentoras de acervos pessoais no Brasil.

Ao discutir a fabricação da “imortalidade” de Miguel Calmon a partir da doação de seu acervo ao Museu Histórico Nacional, Regina Abreu (1996) oferece um instigante painel das estratégias de consagração no Brasil na primeira metade do século XX. Utilizando os objetos tridimensionais, o acervo documental do titular e as formas de gestão de sua memória como centro de sua investigação, demonstra como simples mortais podem “fabricar o imortal”, as condições que essa fabricação perdurou, se alterou e desapareceu. O trabalho analisa a construção da representação do homem público por seus familiares e pela instituição de guarda do acervo e oferece subsídios para a compreensão das forças mobilizadas para a encenação da história brasileira. A doação do acervo Calmon ao museu não constituiu em um

gesto desinteressado, sinaliza modos de formação e recomposição das elites e o alto capital de legitimação que o Museu Histórico Nacional deteve na elaboração de determinada versão da história do país. No intermezzo das tramas de consagração reafirma a importância da atuação pública do indivíduo para a fabricação do “imortal” e sua contribuição para a coletividade. Para tanto, a permanência póstuma se institui na batalha das memórias em torno da importância de seu legado, dos feitos conquistados pelo titular, de mecanismos de visibilização coerentes com o perfil que se pretende “imortalizar”. Se o Museu Histórico Nacional foi criado para guardar e expor relíquias e cultivar a lembrança dos grandes homens do país, o culto a certos objetos e personagens do passado seria uma forma de afirmá-los no presente. Daí os mecanismos simbólicos para selecionar os nomes que comporiam a história que a direção da instituição (e não apenas ela) queria ressaltar e a ciência de que, por meio das doações dos acervos, alguns grupos estariam se materializando (no caso, as elites aristocráticas) em troca de objetos não palpáveis, como honra, prestígio e legitimidade. Todavia, demonstra que essa tradição forjada composta pela eleição de “pessoas-símbolo da nacionalidade” necessita de constantes “guardiões” para que o discurso de autoridade se perpetue ou se atualize, sob o risco de o “imortal” ser desfabricado e de sua trajetória cair no esquecimento.

Interesses que permeiam o trabalho de Alessandra El Far (2000) quando investigou o papel da Academia Brasileira de Letras na criação e perpetuação de vultos literários, especialmente em suas três primeiras décadas de vida. Examinando a criação da Academia e a tentativa de configurar uma memória comum que unisse a nação em torno de um mesmo culto, demonstra como os membros da instituição desenvolveram mecanismos para o estabelecimento da “presença dos ausentes”. Visando zelar pela língua e pela literatura brasileira, abraçaram a tarefa de garantir e promover a memória de seus membros a partir do modelo da Academia Francesa que preconizava o estatuto da “imortalidade”: “todos aqueles que pertencessem aos quadros da associação nascente seriam qualificados de imortais, tendo seu nome e sua obra enaltecidos pelos demais e lançados à posteridade nas sucessivas sessões ordinárias e celebrativas” (p. 120). Para tanto, decidiram escolher um patrono para cada uma das 40 cadeiras que reafirmaria a tradição (mesmo que inventada), fabricar bustos e retratos, elaborar estudos biográficos, reunir os restos mortais de seus membros, e abrigar acervos e objetos pessoais dos literatos. Segundo informa, as estratégias de consolidação da memória institucional e das memórias de cada membro tinham seu ápice nas sessões destinadas a recepção de novos acadêmicos. Por meio de uma teatralização delineada minuciosamente, sublinhavam a tradição através de discursos que enalteciam a vida e obra dos patronos e

membros já falecidos: “através de uma encenação repleta de detalhes, reafirmavam -se perante a sociedade, simultaneamente, o valor institucional de uma agremiação literária e a genealogia de seus integrantes” (p. 126). Com o tempo, as reuniões da Academia se tornaram um evento da alta sociedade carioca e, após a aquisição de certa estabilidade institucional, adotaram o uso do uniforme, confeccionado especialmente para essas celebrações. O fardão seria, conforme assinala El Far, uma forma de fixar os limites de uma “fronteira social”, que ao mesmo tempo distinguiria os acadêmicos e reforçaria a unidade do grupo e o valor da corporação. O que estava em jogo era encenar a “imortalidade” forjando uma linearidade genealógica entre seus membros e transformando determinados literatos em expoentes nacionais, tornando uma das instituições responsáveis, ainda hoje, por acionar determinadas engrenagens do campo literário.

No caso das mulheres escritoras essa encenação da “imortalidade” se torna uma prática recente. Inicialmente porque as mulheres que tentaram se profissionalizar ao longo do século XIX e início do século XX enfrentaram inúmeros obstáculos. Isso pode ser observado em sua tardia aceitação nos cursos superiores no Brasil, nas escassas escolas de segundo grau cujos currículos lhe facultavam prestar de forma exitosa os exames de admissão, nos discursos científicos da época que ressaltavam a desigualdade “natural” entre os sexos, dentre outros fatores que lhe conferiam o rótulo de amadoras:

A simples menção de *amadoras* englobava vários significados: como o de que se tratava de pessoas sem um adequado conhecimento das regras do ofício, carentes de formação; além disso, acreditava -se que elas não buscavam na arte um modo de sustento, mas um simples passatempo. Evidentemente essa era uma categorial relacional, cujo uso presumia uma comparação, nem sempre explícita, mas sempre presente, com os artistas homens. Eles, os *profissionais*, detinham a formação adequada, o conhecimento suficiente, o respaldo institucional para, com as artes, exercerem o ofício de modo a conquistarem dinheiro, fama e glória. Para eles a arte era um empreendimento sério, uma profissão; para elas, um refinamento do espírito (SIMIONI, 2008, p. 301).

Questões que lentamente vêm sendo modificadas, mas que ainda hoje confluem na diminuta participação das mulheres como profissionais da escrita no campo literário brasileiro. Se na primeira metade do século XX a Academia Brasileira de Letras foi uma das principais instituições dedicadas a preservar e a promover a memória literária, com vistas à difundir a vida e a obra dos escritores considerados legítimos segundo seus critérios de “auto -sagração”, ao ponto de construir biografias, instituir homenagens e organizar acervos literários de seus membros; e se a Academia somente aceitou que mulheres integrassem seu rol a partir de 1977; podemos afirmar que ainda é recente entre nós, pelo menos no caso das

instituições públicas ou privadas, a gestão e a promoção dos legados de escritoras que, em sua maioria, permaneceram, por muito tempo, na vala do esquecimento coletivo (Cf. FANINI, 2009). Situação que começou a ser problematizada devido à atuação de mulheres como Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César que conforme observamos nos capítulos anteriores souberam mobilizar os capitais acumulados na tentativa de estabelecer uma diferença legítima no espaço literário, deixando uma “marca”. É certo que não foram consagradas pelo cânone e que, muitas vezes, enfrentaram o estigma do “amadorismo” em virtude da condição feminina (mas não apenas dela). Todavia, poderíamos dizer que constituem um grupo seleto de mulheres cujas escolhas contribuíram para a fabricação da crença e para uma relativa consagração de seus projetos. Crença que a cada dia adquire mais força graças às estratégias de seus “herdeiros” e “guardiães” ao mobilizarem o capital específico que possuem, conquistando adeptos e lucros no mercado de bens simbólicos. Conforme destacamos, é fundamental a manutenção dos ciclos de consagração e, para tanto, torna-se necessário a existência de agentes capazes de conservarem e/ou maximizarem o capital, se beneficiando do lucro simbólico (e material) decorrente de suas operações. É por isso que, nesse momento, voltaremos nossas análises para algumas das estratégias empreendidas pelos herdeiros e pelos diretores das instituições responsáveis pela preservação dos acervos pessoais das autoras em estudo. Nosso intuito é visualizar como manipulam a documentação das titulares com vistas à difusão de aspectos de suas trajetórias e obras e à promoção dos acervos no mercado simbólico, reafirmando o prestígio e maximizando seu capital institucional.

5.2. Cora Coralina, coração do Brasil

“Quando eu morrer, não morrerei de tudo.
Estarei sempre nas páginas desse livro, criação mais viva
da minha vida interior, em parto solitário”
Cora Coralina (2007, p. 52).

Conforme observamos nos capítulos anteriores, Cora Coralina desenvolveu uma trajetória de vida e um projeto criador *sui generis* culminando com sua volta a casa familiar, lugar em que escreveu sua obra e construiu seu acervo literário. Na casa ancorada às margens do Rio Vermelho reuniu centenas de “papéis de circunstância” que ficaram amontoados em gavetas e caixas enquanto rascunhava novas obras e aguardava a publicação das mesmas. No final de sua vida, período de uma explosão discursiva em torno de seu nome e imagem, apesar de receber alguns prêmios de projeção nacional como o de *Doutora Honoris Causa* (1983) pela Universidade Federal de Goiás, o Juca Pato (1984) da *Folha de São Paulo* e União

Brasileira dos Escritores e o Grande Prêmio da Crítica (1984) da Associação Paulista de Críticos de Arte e das crônicas de Carlos Drummond de Andrade que cancelaram nacionalmente sua obra, Cora ainda encontrou dificuldades para publicar seus livros. Conforme descreveu no poema “Meu vintém perdido”, de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (1965), permaneceu treze anos no esquecimento “esperando se fazer a geração adolescente/ que só o conheceu na sua segunda edição” (CORALINA, 2007, p. 52). E em entrevistas, diários e correspondências não é incomum encontrá-la falando sobre essa temática desde 1960 quando desenvolveu uma peregrinação pelas editoras paulistas em busca da publicação de seu primeiro livro (Cf. BRITTO, SEDA, 2009). Frase que inaugura o texto de abertura escrito para a segunda edição de *Poemas dos becos*: “mais fácil, para mim, escrever um livro do que publicá-lo. Devo a tantos chegar a esta edição. Amigos, muitos, me estenderam as mãos, cuidaram da nova apresentação, escoimaram erros numa revisão minuciosa, me socorreram nas dificuldades” (CORALINA, 2001, p. 21). Em carta datada de 1965 ao escritor Augusto Lins a poetisa expôs a dificuldade: “muito me ajudaria perante as editoras, para a publicação de um livro de contos, se tudo quanto sentiu lendo esses *Poemas* e externou com magia na sua carta, fosse publicado em revista ou jornal dessa culta cidade e assinado com a grandeza de seu nome”. Destacando, ainda, que o destinatário possuía um nome “altamente credenciado” e que, por isso mesmo, a crítica depois de publicada deveria ser enviada para a Editora José Olympio: “a edição dos *Poemas* já está esgotada. Sinto necessidade de apoio para novos lançamentos. Acontece o seguinte: embora me ajude o conteúdo dos livros, desajuda-me, contudo, a idade e... estamos no Brasil”.

Isso é evidente se observamos que embora seu nome fosse conhecido nacionalmente e tivesse muitos livros prontos, quando faleceu havia publicado apenas três livros de poemas com as seguintes reedições: *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* publicado em 1965 pela Editora José Olympio e sua segunda e terceira edições pela Editora da Universidade Federal de Goiás, respectivamente em 1978 e 1980; *Meu livro de cordel* publicado pela Livraria e Editora Cultura Goiana em 1976; e *Vintém de cobre* pela Editora da Universidade Federal de Goiás em 1983, com segunda edição pela mesma editora um ano depois. A análise das reedições dos livros de Cora Coralina revela que foram lançadas justamente no período de sua maior projeção nacional, ou seja, a partir de 1980. Todavia, ao contar com o auxílio de amigos para editar suas obras e, nesse sentido, concordar que seus livros fossem publicados por editoras goianas, contribuiu para que seu nome e imagem fossem conhecidos mais do que seus livros. No acervo da escritora é possível identificar matérias em jornais de Goiânia cujos redatores reclamavam da ausência dos livros de Cora nas livrarias goianas e de outros estados.

Essa repercussão contribuiu para que a Editora da Universidade Federal de Goiás lhe escrevesse prometendo-lhe uma solução para o impasse:

Prezada amiga Cora. Só agora respondo a sua carta, depois de ter acertado algumas providências a respeito de seu livro. Embora a sua poesia dispense qualquer promoção, é evidente que a crônica de Carlos Drummond de Andrade veio tornar mais fácil o nosso trabalho de difusão e venda do seu livro fora de Goiás. Infelizmente esta Editora estava presa por um contrato de exclusividade com a Livraria Planalto e somente ela, como distribuidora exclusiva, poderia e deveria remeter os livros publicados pela Universidade para as principais livrarias do País, tarefa da qual não estava se desincumbindo a contento. Entramos em entendimento com a Livraria Planalto e, graças à compreensão e boa vontade do Sr. Sebastião de Miranda, podemos agora utilizar os serviços de outras firmas fora do Estado de Goiás. Já nos dirigimos a três das melhores distribuidoras de livros do País visando, especialmente, à colocação do seu livro nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Junto segue cópia da carta endereçada a essas Distribuidoras para seu conhecimento. Os 1.000 exemplares de sua propriedade estão guardados na Imprensa da UFG onde poderão ser apanhados quando assim o desejar. Cordial abraço deste seu amigo e admirador, Joffre Rezende. Of. n.º 16/81. Goiânia, 27 de fevereiro de 1981.

Escolhemos este documento por acreditarmos ser ilustrativo das relações que o nome ou marca “Cora Coralina” empreendia no campo literário brasileiro após a crônica e as cartas de Carlos Drummond de Andrade que reconheceram a importância do legado da poetisa goiana. Questão explícita no ofício quando afirma que o poder simbólico da marca “Drummond” facilitaria sobremaneira a difusão da obra da poetisa fora de Goiás. Reconhecimento que acarretou maiores olhares sobre a escritora que, por conseguinte, despertaram o interesse da crítica e do público leitor e exigiram que sua editora modificasse o plano de ação visando uma distribuição eficiente dos livros para fora do estado. Além dessa “radiografia” de um momento do campo literário, destaca que os mil exemplares destinados à autora já estavam a sua disposição. Muitas editoras dispõem em contrato a possibilidade dos autores receberem seus direitos autorais em dinheiro ou em exemplares. No caso de Cora Coralina, ela optava por receber sua parcela em livros que eram vendidos em sua própria residência para as dezenas de turistas de diversas partes do País e do mundo que a procuravam. Desse modo, ao mesmo tempo em que transformava sua casa em uma espécie de livraria, difundia seu nome e reforçava a estratégia de relacionar contornos biográficos a sua obra: o leitor além de conhecer a autor do livro, adquiria a obra na casa em que foi elaborado, no espaço descrito pelo narrador e pelo “próprio” narrador, visto que ali quem vendia e conversava com os leitores não era apenas Ana Lins, mas também a personagem Cora Coralina. O escritor e sua obra, ao vivo e ao mesmo tempo, na Casa Velha da Ponte (um dos espaços mnemônicos

eleitos pela escritora e fundamentais para a compreensão de seu projeto criador). Muitas vezes, a escritora fazia questão de declamar seus versos e escrever um poema exclusivo e m cada uma das dedicatórias, relacionado ao nome, a profissão ou a algum dos temas trazidos pelo interlocutor. Ação que reforçava a engrenagem do campo literário ao ponto dessa prática ser incorporada no roteiro turístico da cidade de Goiás: conversar com Cora Coralina, comprar seus doces e livros, ouvir a declamação de seus poemas.

Uma visita a Goiás, a antiga capital do Estado, não se completa sem que se vá conhecer Cora Coralina. Ela mesma é quem o diz: 'Já pertencço ao patrimônio da cidade'. Conhecê-la, porém, não é apenas ir vê-la: 'Você veio aqui conhecer Cora Coralina', diz ela a uma visitante, "não veio olhá -la na cara não. Conhecê-la é conhecer o seu espírito, é levar consigo, ao sair, o seu íntimo, a sua mensagem de otimismo, de juventude, de poes ia'. A sala está sempre cheia: gente sai, gente entra. De tudo quanto é lugar: SP, RJ, DF, GO, são as iniciais que exibem as chapas de carros estacionados por perto. Há os que querem comprar seus doces e livros e os que só desejam ouvi -la dizer seus poemas. E ela vai dizendo a propósito de qualquer coisa de que esteja fazendo (RAMOS, 1971, p. 1).

Apesar de dizer em entrevistas não se importar com a imortalidade simbólica e que "o que vale é a imortalidade da carne, dos músculos, dos ossos, da massa c inzenta" (Cf. BORGES, 2004), observamos que Cora dedicou parte de sua vida à busca da imortalidade por meio de suas obras. Em diversos poemas encontramos esse anseio, a exemplo do poema em epígrafe neste item que reafirma que quando morrer não morrerá de t udo já que estará nas páginas de seus livros. Aqui dialogamos com Alessandra El Far (2000) ao concebermos tais estratégias autorais como mecanismos de "encenação da imortalidade", garantindo a sobrevivência de determinadas memórias e, por isso mesmo, a inv enção de tradições. No caso de Cora Coralina essa "imortalidade" pode ser estendida ao seu acervo pessoal que compreende seus objetos pessoais, seu arquivo literário e sua biblioteca. Muitos são os turistas e freqüentadores da casa da poetisa que ainda se lembram de determinados objetos ou que seu acervo documental permanecia espalhado sobre mesas ou empilhados em caixas de papelão esparramadas pela casa. Além de seu conteúdo, a materialidade do acervo pessoal aciona memórias de e sobre Cora Coralina contri buindo para a fabricação de determinados repertórios sobre a personagem e, por isso mesmo, articulando valor econômico e simbólico. A gestão do legado consiste em promover a vida e obra da autora, reatualizando e ritualizando determinadas versões construídas por ela e por outros agentes de acordo com os interesses dos herdeiros, das instituições de guarda e do campo literário vigente. Nesse aspecto, é fundamental vislumbrar a ação do Museu Casa de Cora Coralina na produção/consolidação da sua memória biográfica (Cf. DELGADO, 2005). Conforme já relatamos, após a morte de

Cora Coralina seus herdeiros venderam a casa em que residiu à maior parte da vida, onde elaborou sua obra e constituiu seu acervo documental, para a Associação Casa de Cora Coralina, pessoa jurídica de direito privado e de natureza cultural fundada em 28 de setembro de 1985. Instituição criada com o intuito de “preservar bens móveis e imóveis, assim como dar prosseguimento à concretização dos ideais da poetisa”, tendo como finalidades preservar sua memória e divulgar sua obra (Livro de Ata da Associação, p. 1 -5).

De início, a pergunta a ser feita é qual memória seria “preservada” pela associação. Nessa ordem de idéias, a ata deixa entrever a resposta quando afirma a intenção de “dar prosseguimento à concretização dos ideais” da autora, ou seja, seria a memória selecionada pela titular. Memória essa imbricada em seus “bens móveis e imóveis” e daí a importância de preservar sua casa e seu acervo pessoal. Os filhos da poetisa venderam a Casa Velha da Ponte e os objetos nela presentes para que a Associação criasse um museu biográfico, ação concretizada graças aos recursos da Construtora Alcindo Vieira de Belo Horizonte e da então Fundação Nacional Pró-Memória, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que possibilitaram a aquisição dos bens (130 milhões de cruzeiros) e a restauração dos mesmos (59 milhões de cruzeiros). Aqui é oportuno recordar a criação do Museu -Casa de Cora Coralina, conforme esboçamos nos capítulos anteriores. Inaugurada em 20 de agosto de 1989 na data em que se comemorou o centenário de nascimento da escritora, a “Casa de Cora”, como é comumente chamada, coopera com a paisagem e o endereço na realização de duas tarefas que se aproximam das que Eneida Cunha (2003) identificou ao analisar a Casa de Jorge Amado: reinvestir a inscrição da memória e plasmar a narrativa autobiográfica. A Casa de Cora se torna, desse modo, uma construção autobiográfica com forte assinatura e, como um texto, impõe a sua própria narrativa “aberta à leitura, mas resistente às interpretações que a desvirtuem, que rasurem ou alterem a imagem instituída do escritor” (p. 125). O Museu se tornou um dos principais espaços de fabricação/consagração do legado coraliniano na medida em que foi montado no espaço biográfico eleito pela autora, lugar que reúne seus objetos pessoais, reconta uma leitura específica da obra e de sua história de vida e que se tornou no principal guardião de seu acervo documental (embora não seja o único).

Amigos e familiares decidiram consolidar e criar mecanismos para a reinvenção da crença em Cora Coralina e ao longo dos anos vêm instituindo uma série de eventos destinados à homenageá-la, revisitar sua vida e obra e a analisar o seu legado. Nesse sentido, diversas instituições estiveram envolvidas nessas comemorações abrigando ou produzindo eventos ou criando e fornecendo os discursos a eles relacionados: museus, bibliotecas, exposições, biografias, revistas, livros, praças, programas especiais veiculados na TV, editoras, eventos

como o “Dia do Vizinho” e o “Dia do Cozinheiro” (criado pela poetisa e comemorado anualmente no dia de seu aniversário, 20 de agosto), as comemorações do centenário de seu nascimento (em 20 de agosto de 1889), do cinquentenário de sua volta à cidade de Goiás (em março e abril de 2006) e dos seus 120 anos de nascimento (durante todo o ano de 2009). Conforme analisa Luciana Heymann (2004), as datas comemorativas não são dotadas de valor intrínseco, nem se justificam no passado. Seus significados ressaltam a atribuição de valor ao evento ou pessoa que se recorda, envolta nos imperativos do presente e nos lugares ocupados pelos agentes que comemoram. A importância desses eventos seria construir mecanismos que legitimariam ações em nome da memória (sobre qual leitura do passado e o monopólio do direito de falar sobre o passado), acionando, assim, a rede de economia simbólica em torno de determinadas pessoas e fatos. Nesse aspecto, possuir acervos consiste em uma estratégia importante para adquirir essa legitimidade. Eles embasam exposições, pesquisas, publicações e, ao mesmo tempo, constituem em forma de “atestar” a importância das comemorações: “os acervos documentais e o capital de testemunho de que são investidos ocupam um lugar central, bem como os acervos museológicos e os atributos de autenticidade que conferem às peças sua força simbólica” (p. 5). Também é importante destacar que não basta possuir acervos, mas desenvolver estratégias para utilizá-los como trunfos ao subsidiar homenagens, o prestígio das instituições e pessoas deles responsáveis, as redes de relações desses agentes, os contatos nas esferas acadêmica, governamental e junto à agências de financiamento.

No caso de Cora Coralina a importância do acervo como subsídio à legitimação de muitas realizações em seu nome é evidente. Exemplo disso foi a opção dos herdeiros em dividir o acervo oficial da autora, ambos de propriedade da família: um sob a responsabilidade e guarda da Associação Casa de Cora Coralina, localizado no Museu Casa de Cora Coralina em Goiás-GO, e outro sob os cuidados de Vicência Bretas Tahan, filha da autora e representante legal dos herdeiros, localizado no apartamento da mesma na capital paulista. Embora saibamos que os acervos pessoais não são completos e que outros agentes possam ter conjuntos documentais relativos a determinado indivíduo, aqui observamos a configuração de dois acervos oficiais da poetisa resultantes do desmembramento dos documentos acumulados em vida pela titular. Surge um acervo que era privado e se tornou público (no caso do acervo do Museu Casa de Cora Coralina) e um acervo que permaneceu privado (o acervo sob a guarda da filha de Cora). A família, que é detentora dos direitos autorais da poetisa, optou por deixar no Museu a biblioteca, os recortes de jornais, a correspondência e os originais das obras já editadas, permanecendo com os textos inéditos e outros documentos selecionados antes da venda do imóvel e abertura do museu em agosto de 1989. Separação que propicia a

freqüente publicação de obras póstumas (fruto da compilação de inéditos) e de eventos (fruto da utilização do material já editado). Desse modo, tanto a Associação quanto a família possuem discursos de autoridade sobre o legado memorial de Cora Coralina. Discursos na maioria das vezes interdependentes e, embora não exclusivos, percebemos a família se dedicando a gestão editorial e jurídica e a Associação à gestão museológica e de eventos e comemorações em torno da escritora.

A primeira ação da família foi separar os textos inéditos do restante do material. Já a Associação focou na seleção do acervo documental e do acervo museológico (os documentos que comporiam a exposição do museu e os que ocupariam a reserva técnica). O acervo pessoal da autora foi e vem sendo utilizado pelos herdeiros (legais e simbólicos) com vistas à promoção e à preservação de determinadas leituras sobre sua obra e vida, garantindo sua “imortalidade” e suscitando um renovado interesse do público no mercado de bens simbólicos. Para tanto, inicialmente analisaremos a gestão editorial promovida pela família em parceria com a Editora Global, a gestão memorial/museológica realizada pela Associação Casa de Cora Coralina e a vigilância comemorativa empreendida tanto pela família quanto pelos membros da Associação visando, a partir do acervo, compreender as estratégias de renovação da crença no nome Cora Coralina.

Após a morte de Cora e a decisão de vender o imóvel para a criação do museu, Vicência Bretas Tahan, filha caçula da escritora que representa legalmente a família, levou parte do acervo documental para sua residência na capital paulista. Conforme já relatamos esse conjunto em sua maioria se constituía de textos inéditos visando um projeto de publicação ao longo do tempo: a primeira ação da família, até para facilitar as negociações já que residiam no estado de São Paulo, foi estabelecer no ano da morte da escritora um contrato de edição exclusivo com a Global Editora, sediada na capital paulista. Na verdade, desde 1983 a Global vem empreendendo ações no sentido de reeditar constantemente a obra coraliniana, publicar textos inéditos da autora, além de inseri-los em coleções de poesia e coleções infanto-juvenis. Ainda em vida, Cora autorizou que a editora fosse responsável pela quarta edição de *Poemas dos becos de Goiás* (1983). De acordo com o histórico descrito no site da editora, fundada em 1973 a Global teve sua produção voltada para livros considerados referência para o pensamento socialista, publicando autores como Marx, Engels e Lênin. Também privilegiou em seu catálogo a publicação “dos mais conceituados autores da literatura em língua portuguesa, consagrados tanto no cenário nacional como internacional”, consistindo em uma das maiores exportadoras de autores brasileiros publicados em língua espanhola, atendendo toda a América Latina e os Estados Unidos. Em seu material de divulgação os autores mais

citados como integrantes de seu catálogo são Ana Maria Machado, Câmara Cascudo, Cora Coralina, Ferreira Gullar, Florestan Fernandes, Gilberto Freyre, Ignácio de Loyola Brandão, Marina Colasanti, Marcos Rey, Ruth Rocha e Mário Quintana. A estratégia de difundir a idéia de que seu catálogo reúne os mais conceituados escritores de língua portuguesa serve para que cada um dos autores integrantes reforce o capital simbólico do outro, gerando legitimidade e contribuindo para que a editora também receba uma parcela do capital simbólico de seus “parceiros”. No caso de Cora Coralina, embora ela também tenha trilhado as veredas da prosa curta e da literatura para crianças, sua visibilidade maior se dá pela poesia. Conforme salienta Flávio Moura (2009), ao optar trabalhar com um gênero que conquista pouco espaço no mercado editorial brasileiro, a publicação se torna um duplo prêmio para o autor: entra no rol dos “consagrados” ao ter sua obra editada por uma concorrida editora e, também, consegue fazê-la abrir concessão a um gênero não rentável. Nesse aspecto, o fato de “atentar à produção de poesia converte-se em capital simbólico para a editora, que com isso reforça sua imagem de pouco comprometimento com o mercado” (p. 361).

A partir da Editora Global a obra de Cora Coralina começou a ter um melhor esquema de distribuição e, como o problema não era mais o alcance do público leitor, tornava-se necessário desenvolver estratégias de difusão que despertassem o interesse pela leitura de sua obra. De imediato a ação foi publicar a primeira edição de *Estórias da casa velha da ponte*, livro de contos organizado pela autora e lançado no mesmo ano de sua morte, 1985. A editora apostou não apenas em reeditar os três livros de poemas inserindo novos comentários críticos e uma série de fotografias da autora e de Goiás, mas em lançar facetas pouco conhecidas da escritora, como a Cora cronista e contista e também a autora de livros para crianças. Seguindo essa estratégia publicou *Os meninos verdes* (1986), *A moeda de ouro que um pato engoliu* (1987) e *O tesouro da casa velha* (1989). Este último, organizado pela escritora Dalila Teles Veras e publicado no ano em que se comemorava o centenário de nascimento da escritora. Na introdução do livro, Dalila justificou a homenagem: “Cora Coralina comemorou 100 anos juntamente com a nossa República, e este livro de contos inéditos, selecionados do espólio deixado por ela, veio para festejar o evento”. Além disso, destacou as dificuldades e questões relativas à publicação de uma obra inédita e os motivos que contribuíram para isso:

Publicar uma obra póstuma, contudo, é sempre uma tarefa arriscada. Há sempre muitas dúvidas do ponto de vista ético e estético. Seria realmente isto que o autor publicaria? Se ele deixou determinado material de lado, não seria porque não pretendia publicá-lo, por achá-lo ainda incompleto, falho ou por outras razões desconhecidas? Neste caso de Cora, as dúvidas foram enormes, sabendo-se do zelo com que ela travava seus originais, chegando a pedir de

volta à Editora livros já no prelo, para alterar uma coisinha aqui, outra acolá. (...) Tudo isso avaliado e largamente discutido com a família de Cora, em especial com aquelas que mais de perto conviveram com ela e confiaram à Global Editora o seu espólio literário. Decidiu-se, assim, que, entre correr o risco de privar o leitor do contato com mais um bocadinho de sua obra e o de publicar algo que, na verdade, não contou com a seleção final da autora, optaríamos pelo segundo, arcando com a empreitada (*In: CORALINA*, 2002, p. 7-8).

Além de publicar os inéditos, a família também decidiu editar o material aos poucos, diluindo a presença de Cora Coralina ao longo do tempo ou, porque não dizer, desenvolvendo mais uma forma de encenar a imortalidade: “Temos centenas de poemas e contos todos ainda guardados na gaveta. Todo o material inédito de minha mãe ficou comigo. Os originais de livros já editados foram para Goiás. Os inéditos a os poucos serão publicados” (*In: SENA*, 2002, p. 1). Conjuntamente com o livro *O tesouro da casa velha* a Global publicou a biografia romanceada *Cora coragem, Cora poesia* (1989) nas comemorações pelo centenário de Cora Coralina. Escrita por Vicência Tahan a obra está incluída no catálogo da editora no rol das “obras de Cora Coralina” e auxilia na fabricação de uma biografia oficial produzida pela representante da família e difundida pela editora. Como mecanismo de celebração a biografia “orienta” as leituras possíveis sobre a vida e obra coralina, visto que a autora além de filha é a representante legal da família nas ações de autorizar ou vetar a utilização da imagem e da obra de sua mãe, freqüentemente assediada para adaptações no teatro e no cinema. Baseados no acervo documental e em obras publicadas anteriormente, a editora ainda publicou *Villa Boa de Goyaz* (2001), *O prato azul pombinho* (2001), *O poema do milho* (2006), *As cocadas* (2007) e *A Menina, o cofrinho e a vovó* (2009). Além disso, editou o livro *Os melhores poemas de Cora Coralina* (2004), coletânea de poesias seguida de análise literária, biografia e fortuna crítica organizada pela poetisa e crítica literária Darcy França Denófrio para integrar a Coleção “Os Melhores Poemas”. A coleção consiste na seleção de poesias do legado editado de 61 autores considerados expoentes da literatura brasileira e mundial. A escolha das obras e produtores e dos escritores e críticos convidados para a seleção e prefácios deve obter consenso dentre os detentores de distinção no campo literário. Demonstra Bourdieu que assim “como os caminhos da dominação, os caminhos da autonomia são complexos, se não impenetráveis. E as lutas no seio do campo (...) podem servir indiretamente aos escritores mais preocupados com sua independência literária” (1996b, p. 68). Dessa forma, a obra de Cora Coralina se legitima na medida em que é inserida na coleção (masculina quase que em totalidade), se respaldando no prestígio dos autores publicados, a exemplo de Castro Alves,

Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Luis de Camões, Machado de Assis, Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

Durante a elaboração desta tese a família de Cora publicou o livro *Cora Coralina: doceira e poeta* (2009), lançado nas comemorações dos 120 anos de nascimento da poetisa na abertura da exposição comemorativa no Museu da Língua Portuguesa, capital paulista. A obra há mais de uma década era anunciada pelos herdeiros, visto que além de escritora Cora se notabilizou como doceira, ao ponto de dizer ser mais doceira do que intelectual. Publicado pela Editora Global, o livro traz fotografias dos doces, receitas tradicionais e fotos da cidade de Goiás. Além disso, apresenta fotografias e textos inéditos da autora relacionados à culinária e pela primeira vez os textos de um caderno de receitas pertencentes à Cora Coralina, conforme relatou Vicência Tahan:

Este caderno eu sempre tive. É um caderno de receitas que minha mãe fazia em casa. E este livro eu estava preparando junto a editora há dois anos. Só as receitas não davam para preencher o livro. Então, eu separei escritos e cartas dela que falassem sobre doce. Eu fui procurando tudo isso e juntando para o livro. Nisso eu demorei dois anos. Há também as receitas que ela fazia para vender. Em Goiás, ninguém faz doce igual ao da minha mãe. Eles fazem doces cristalizados. Ela fazia doces glacerizados. O caderno estava guardado. Ele é único. Se alguém disser que tem outro, mente (*In: BORGES, 2009, p. 3*).

A entrevista de Vicência indica que ela possui vários originais inéditos de sua mãe, ao ponto de permitirem uma seleção de temas relacionados especificamente a doces. Do mesmo modo, reafirma a singularidade dos doces de Cora e a importância do livro baseado no único caderno de receitas de autoria de sua mãe. Ao destacar que só as receitas não davam para preencher o livro deixa implícito a estratégia editorial de recorrer mais uma vez ao acervo pessoal da escritora no intuito de publicar receitas, textos e fotografias, reafirmando a produção da crença na indissociação entre a arte culinária e a literatura, insistentemente afirmada em vida por Coralina. O acervo, mais uma vez, encena a imortalidade não apenas de Cora, mas de parte do patrimônio imaterial expresso pelos saberes e sabores da culinária goiana. Nesse sentido é explícita a relação entre o acervo documental e economia, não apenas na comercialização do livro no valor de 119 reais, mas na movimentação de ingredientes para a execução das receitas, na comercialização das mesmas e na mobilização de profissionais e empresas cujos objetos foram utilizados nas fotos e cujos nomes, endereços e telefones de contato se encontram dispostos ao final do livro como forma de agradecimento/propaganda.

A Global Editora com a anuência da família a cada ano tem publicado novas edições e reedições, ao ponto de colocar em seu catálogo de literatura brasileira a rubrica “Coleção Cora

Coralina”. Se compararmos as edições anteriormente publicadas pelas editoras goianas, observamos uma mudança significativa no projeto gráfico no intuito de não apenas destacar cenários de Goiás, mas focalizar a imagem da autora. No ano 2000 as capas foram padronizadas, cada obra com uma cor específica, mas com uma linguagem uniforme. Além disso, as reedições trazem fotografias de diferentes fases de vida da autora reforçando a idéia da obra como autobiografia. Uma das orelhas do livro apresenta biografia resumida e na outra é transcrita a primeira carta de Carlos Drummond de Andrade enviada à autora em 14 de julho de 1979 e que constituiu um divisor de águas em sua recepção. A partir de 2005 os livros tiveram seu formato modificado para 16 X 23 cm, reforma visual que implicou no aumento das letras facilitando a leitura e gerando uma identidade entre os diferentes livros. E as inovações não param. A família anunciou que está organizando novas coletâneas de crônicas, poemas e correspondências inéditas. Também é importante observar que a cada dois anos em média tem se publicado reedições das obras, o que comprova a efetiva circulação do produto. *Poemas dos becos*, por exemplo, já alcançou a sua vigésima segunda edição. Também é importante observar que não somente nas livrarias é possível adquirir os exemplares. Seguindo a tradição iniciada pela própria autora, o Museu -Casa de Cora Coralina constitui em um dos principais pontos de comercialização dos livros. O acervo museológico estimula o interesse pelas obras originadas do acervo documental e vice-versa. Ambos contribuem para a fabricação e propagação da crença no projeto criador de Cora Coralina.

Na medida em que os herdeiros legais desenvolviam o trabalho de gestão da obra e da imagem, os membros da Associação Casa de Cora Coralina, compostos em sua maioria por amigos e vizinhos da poetisa, definiriam uma organização do acervo documental e do acervo museológico. A prioridade foi organizar o acervo tridimensional para a primeira exposição do museu inaugurada em 20 de agosto de 1989, dia do centenário de nascimento da poetisa. Conforme destaca Andrea Delgado (2005), o Museu -Casa de Cora Coralina configura um projeto de organização e acumulação de diversos tempos da vida da poetisa, um arquivo de objetos, imagens e discursos presentificados que evocam Cora e promovem sua imortalização. Avaliando o primeiro projeto museológico elaborado por Célia Corsino e Virgínia Papaiz, informa que atendeu as expectativas da Associação e, por isso mesmo, a narrativa material da Casa de Cora foi “fruto de uma seleção material e simbólica, cujo interesse não é reproduzir ‘tudo como no tempo de Cora’, mas enquadrar o passado dentro dos limites da biografia que se quer fabricar e oficializar” (p. 106). Em outras palavras, a narrativa museológica solidificaria a narrativa autobiográfica produzida pela poetisa e desenvolveria uma lógica análoga a que analisamos nos acervos documentais (até porque aqui os objetos também são

tidos como documentos, suportes de significados). Ao montar a exposição, alguns discursos, imagens e objetos são eleitos em detrimento de outros, empenhando -se nas tarefas de produzir lembranças e esquecimentos e de dar a visibilidade simbólica por meio de eventos com o intuito de manter e reinventar o culto a Cora Coralina. Na verdade, as três exposições permanentes que o museu abrigou foram inauguradas em momentos comemorativos. A primeira, como dissemos, foi o ponto alto das comemorações do centenário da poetisa e permaneceu montada de 20 de agosto de 1889 até 31 de dezembro de 2001, data em que uma enchente do Rio Vermelho invadiu o museu. Na elaboração dessa exposição, as museólogas recorreram ao acervo documental da poetisa apenas para a obtenção de fotografias e diversas fases da autora espalhando-as premeditadamente pela residência e, além de exporem a biblioteca pessoal, colocaram três cadernos de manuscritos e algumas correspondências em vitrines. Após a enchente os acervos museológico e documental foram restaurados e reorganizados. Devido à importância simbólica e econômica que a Casa de Cora conquistou na dinâmica turística da cidade de Goiás, o museu se manteve aberto durante oito meses com uma exposição “improvisada” e os visitantes puderam acompanhar os procedimentos de restauração do imóvel, dos objetos e dos documentos, motivados pelo que poderíamos designar de “consumo do trágico”. Com a doação de 150 mil reais, a Telegoiás Brasil Telecom propiciou a restauração do imóvel e do jardim, a renovação da exposição e a separação e o acondicionamento emergencial do acervo. Na data do aniversário da poetisa, 20 de agosto, a nova exposição museológica foi inaugurada:

Foram instaladas estruturas de vídeo e som pelo museu. Um documentário em DVD, trazendo depoimentos sobre a escritora poderá ser visto durante todo o dia. Aparelhos de TV estarão ligados em determinados pontos da casa, onde serão exibidos vídeos relacionados com a obra da antiga moradora, incluindo declamações da própria Cora. Completando este trabalho, 15 painéis, a maioria com formato 90 X 1,60 cm, foram instalados na residência. Eles contam, em reproduções ampliadas e digitalizadas de documentos e fotografias, a caminhada de Cora pela vida (BORGES, 2002, p. 1).

A exposição inaugurada em 2002, sob a curadoria de Célia Corsino, promoveu um diálogo mais explícito com o acervo documental. Conforme destacou a matéria, os painéis espalhados pela casa traziam reproduções ampliadas dos documentos até então inéditos ao grande público. Exposição complementada em 2003 quando o museu destinou uma sala para a exibição do resultado da restauração de alguns manuscritos atingidos pela enchente. Restauração e organização documental de acordo com as normas internacionais de arquivologia subsidiada pela Fundação Vite. Seleccionada dentre mais de mil projetos, a Casa

de Cora recebeu 70 mil reais utilizados “na compra dos materiais necessários à restauração, acondicionamento e digitalização dos documentos e treinamento e remuneração de estagiários” (BORGES, 2003, p. 7). Apesar das inovações, o conteúdo dos painéis reforçava a autobiografia escrita pela poetisa. Os documentos dialogavam com trechos de poesias selecionadas para compor ambientes específicos da residência como cozinha, quarto, sala de escrita, sala de condecorações, sala de visitas e biblioteca reiterando determinados marcos biográficos e a idéia de que tudo permanecia como “no tempo de Cora”. Questões que ganharam visibilidade no recente projeto de atualização do acervo permanente inaugurado nas comemorações dos 120 anos de nascimento da escritora, em 20 de agosto de 2009. Novamente sob a curadoria de Célia Corsino a exposição foi patrocinada pelo Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais e priorizou a reprodução dos documentos do acervo, inclusive montando uma linha do tempo com os mesmos, e a exibição de fotografias, correspondências e manuscritos de poemas e crônicas, dispostos em doze vitrines ao longo do museu. Para além da ancianidade, a exposição sublinhou aquilo que Andrea Delgado (2005) havia identificado como um processo que visava inscrever Cora como arquivo e arauto da memória da cidade, amalgamando a memória da escritora com a Casa Velha da Ponte e, desse modo, transformando a poetisa como um “monumento” de Goiás: “concepção museológica que pretende construir a memória individual como símbolo da memória da cidade, consagrando e imortalizando a Cora-Monumento” (p. 112). Nesse sentido, a exposição deve ser concebida como um discurso social que visa persuadir o expectador. Aqui dialogamos com o entendimento de Lisbeth Gonçalves (2004) quando analisou a forma como o desenho espacial da exposição e o curador influenciam na recepção estética. Daí porque prefere o termo “cenografia”, pois concebe que na comunicação da exposição ocorre algo próximo do que ocorre no teatro, onde a “cena” apresenta atores desempenhando seus papéis e construindo ficções. Todavia, destaca que na exposição o visitante também pode ser concebido como um ator. Ao percorrer o circuito da mostra se torna um ser ativo que interage com os discursos de acordo com suas experiências. É por isso a necessidade não apenas de trazer o conteúdo de informação, mas desenvolver estratégias para uma melhor apresentação do conteúdo. Daí a busca de novos recursos de comunicação e de envolvimento com seu público, a exemplo dos apresentados pela Casa de Cora Coralina. Desse modo, é fundamental o papel do curador da exposição que “não só faz as obras ‘falarem’ mas fala sobre elas” (p. 110). Além disso, ao eleger como curadora a museóloga Célia Maria Corsino, a instituição herda parte do capital simbólico da profissional reconhecida nacionalmente que, ao mesmo

tempo, se legitima ao ser escolhida para encenar uma determinada história a partir de objetos que agem como referências para a memória que se pretende imortalizar.

Nesse aspecto, torna-se recorrente a temática da memória quando tratamos da montagem e do manejo dos acervos documentais. De acordo com Andreas Hyssen (2000), a partir das últimas décadas do século passado emergiu uma cultura da memória marcada, dentre outros aspectos, pela comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela industrial cultural do ocidente. Em suas análises, não se pode discutir memória pessoal, geracional ou pública sem que consideremos a enorme influência das novas tecnologias de mídia, a partir da mercadorização e da espetacularização em filmes, museus, docudramas, sites, livros de fotografia, ficção etc.: “não há nenhum espaço puro fora da cultura da mercadoria, por mais que possamos desejar um tal espaço. De pende muito, portanto, das estratégias específicas de representação e mercadorização e do contexto no qual elas são representadas” (p. 21). Não é sem razão que o autor recorre a uma discussão sobre a obsessão por monumentos, o monumento como algo memorial ou evento comemorativo público o que, segundo informa, vem adquirindo força nos últimos anos e que, conforme nossas análises, dialoga sobremaneira com a atual gestão dos acervos documentais. Isso porque entende que houve uma mudança em nossa percepção de monumentalidade e, atualmente, devemos considerar a monumentalidade em miniatura, do cada vez menor e mais poderoso *chip* de computador. Questão que nos faz refletir sobre cada item documental que integra o acervo pessoal, capaz de conter tensões e representações, lembranças e esquecimentos. Desse modo, conclui que a memória coletiva não é menos contingente e instável: “de modo nenhum é permanente a sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social das crenças e valores, rituais e instituições” (p. 68). Podemos, assim, conceber o acervo literário das escritoras como um monumento:

Uma razão para o revigoramento do museu e do monumento na esfera pública pode ter algo a ver com o fato de que ambos oferecem uma coisa que a televisão recusa: a qualidade material do objeto. A permanência do monumento e do objeto de museu, antes criticada como reificação mortificadora, assume um papel diferente numa cultura dominada pela fugacidade da imagem na tela e pela imaterialidade das comunicações (HUYSSSEN, 2000, p. 76).

Também vale ressaltar a importância que os acervos vêm adquirindo para a movimentação do mercado turístico. No caso do Museu-Casa de Cora Coralina essa importância extrapola o preço individual de quatro reais cobrado para visitação, quantia que sustenta as atividades do museu, juntamente com a venda de livros e souvenirs e a captação

de recursos por meio de editais e leis de incentivo a cultura. O museu e o acervo que comporta consiste na mola propulsora da atividade turística de toda uma região que tem no nome Cora Coralina um cartão de visitas. De acordo com os livros de visitas do museu é possível observar uma média de 20 mil turistas por ano, constituindo um dos museus mais visitados do estado de Goiás. Conforme destaca Flávia Rabelo (2006), o Museu-Casa de Cora Coralina conquistou um alto poder simbólico como instituição organizadora e mobilizadora de ações culturais, relacionando-se, por excelência, com o empreendimento turístico: “de um lado, como prestador de serviço direto ao consumidor turista, ofertando a memória e a obra de Cora Coralina, e de outro, atuante na dinâmica da cidade” (p. 85).

O trabalho de difusão da biografia oficial e das leituras críticas salvaguardada s pelo museu também perpassa a organização de coletâneas acadêmicas a exemplo do livro *Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina* (2009) que reuniu trabalhos de pesquisadores de universidades brasileiras e estrangeiras. Além disso, promove eventos comemorativos como o “Festival Cora Viva Coralina” em homenagem aos 120 anos de nascimento da poetisa que contou com o apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o patrocínio do Ministério do Turismo. Com a realização desses eventos a instituição reforça a crença no projeto criador coraliniano e, ao mesmo tempo, projetando seu acervo e suas competências, reafirma seu capital institucional. Para uma melhor compreensão dessas estratégias, vale a pena nos determos na exposição intitulada “Cora Coralina, Coração do Brasil” realizada no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, durante o segundo semestre de 2009.

Inaugurado na Estação da Luz, na capital paulista, em 20 de março de 2006 o Museu da Língua Portuguesa é dedicado à valorização e difusão de nosso idioma se tornando uma instituição de referência internacional que já recebeu mais de um milhão e seiscentos mil visitantes. Utilizando tecnologia de ponta e recursos interativos na apresentação dos conteúdos, possui seu diferencial na forma e expositiva. Distribuído em três andares, abriga exposição permanente e espaço para exposições temporárias geralmente dedicadas a autores considerados pela crítica como expoentes da literatura nacional. Uma característica dessas exposições consiste na utilização dos acervos literários dos autores homenageados para a composição das mostras. Os curadores não apenas ambientaram os espaços remetendo a episódios da vida e obra dos escritores, eles se pautaram nos acervos para a elaboração e composição das cenografias “Grande Sertão: Veredas” (2006), “Clarice Lispector: a hora da estrela” (2007), “Gilberto Freyre - Intérprete do Brasil” (2007) e “Machado de Assis: Mas Este Capítulo Não É Sério?” (2008). Em todas essas exposições, os itens documentais previamente selecionados dos acervos pessoais constituíram nos principais atrativos das

mostras. A exposição em homenagem a Guimarães Rosa, com curadoria de Bia Lessa, trazia cópias do datiloscrito de *Grande Sertão: Veredas* revisado pelo autor, cedido pelo bibliófilo José Mindlin. A que celebrou a obra de Clarice Lispector teve como curadores Júlia Peregrino e Ferreira Gullar e trouxe correspondências, manuscritos e fotografias da autora sob a guarda do Arquivo–Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, além de documentos do Arquivo Nacional e fotografias arquivadas no Instituto Moreira Salles. Já os curadores Júlia Peregrino, Pedro Karp Vasquez e Élide Rugai Bastos utilizaram correspondências, manuscritos e fotografias do acervo da Fundação Gilberto Freyre para a mostra em homenagem ao escritor. No mesmo sentido, os curadores Cacá Machado e Vadim Nikitin organizaram a exposição sobre Machado de Assis utilizando documentos pessoais do escritor pertencentes ao acervo da Academia Brasileira de Letras.

Seguindo essa tendência, a Associação Casa de Cora Coralina empreendeu esforços para que o Museu da Língua Portuguesa abrigasse pela primeira vez a exposição sobre um autor não canônico. Encenação que “equipararia” Cora Coralina aos demais “expoentes” da literatura nacional. Utilizando o poder simbólico sedimentado em anos de atuação no campo cultural em Goiás e fortalecida pelos inúmeros eventos comemorativos dos 120 anos de nascimento de Cora, a Associação não somente estabeleceu contato com a direção do museu paulista que aceitou o pedido, como conseguiu que o Governo de Goiás doasse 150 mil reais para a execução do projeto. Após as negociações, contrataram como curadora Júlia Peregrino, que já havia organizado anteriormente as exposições sobre Clarice Lispector e Gilberto Freyre e que, por sua vez, deixou a cenografia a cargo de Daniela Thomas e Felipe Tassarà:

A cenografia evoca a geometria das janelas das casas centenárias e do balaustre da ponte em frente à residência da autora, hoje Museu Casa de Cora Coralina. Objetos e cenas que faziam parte do seu cotidiano compõem agora um mosaico de imagens que dialoga com seus versos. Fragmentos de seus poemas foram bordados em tiras metálicas – um recurso que lembra os trabalhos de linha e tecido que na juventude da autora eram um dos raros veículos de expressão feminina. A alusão também se refere ao delicado artesanato envolvido na construção poética. Embora em menor escala, a exposição *Cora Coralina: Coração do Brasil* segue os mesmos preceitos que nos orientaram nas mostras *Clarice Lispector: a hora da estrela* e *Gilberto Freyre: intérprete do Brasil*, montadas em 2007 no Museu da Língua Portuguesa. A partir da apresentação de documentos originais e de elementos visuais que evoquem o universo do autor, procuramos oferecer ao público a emoção de um contato íntimo com o escritor e sua obra. (...) Os visitantes podem ver entre outros itens, cartas, recortes de jornais, fotografias e primeiras edições de suas obras. Entre os itens mais curiosos e menos conhecidos está um caderno em que a autora colou fotografias da época de lugares da cidade de Goiás e combinou essas imagens com poemas sobre

eles. Outro volume traz receitas favoritas, anotadas pela escritora que se dizia mais doceira que autora (PEREGRINO, 2009, p. 15 -18).

A fala de Júlia Peregrino revela algumas estratégias utilizadas para a montagem da cenografia. Apesar do título “Coração do Brasil” querer focar a universalidade da obra da homenageada, não a restringindo ao espaço goiano, observamos que a maioria das 145 imagens que compuseram os três painéis da exposição retratavam aspectos da cidade de Goiás e do interior do Museu-Casa de Cora Coralina. Reafirmando essa intenção, uma estrutura reproduzindo os balaustres da Ponte da Lapa que unem a residência da autora ao outro lado da cidade adquiriu centralidade na mostra. A exposição, nesse sentido, reafirmou a biografia oficial da autora engendrada pela Casa de Cora especialmente ao valorizar a dimensão privada de sua trajetória. Não sem motivos muitas matérias divulgaram que a exposição remetia “ao universo de Cora, uma mulher da casa” (PIRES, 2009, p. 1) ou “a doçura e as pequenas narrativas cotidianas da poeta Cora Coralina” (Agência Estado, 2009). Apesar da personalidade forte da autora e de suas reiteradas incursões em espaços até então não reservados à mulher, reiterar a doçura, a singeleza e a poeta como uma “mulher da casa” contribuiria para estimular o interesse em conhecer sua residência, hoje Museu -Casa de Cora Coralina, e a cidade de Goiás. A mesma intenção ao afirmar que aspectos da cenografia se inspiraram no trabalho de linha e tecido ou no delicado artesanato goiano. Proposta coerente com a Associação Casa de Cora, proponente da mostra, e com o Governo de Goiás, seu principal patrocinador. Daí uma contradição: ao mesmo tempo em que os organizadores e o próprio governador de Goiás afirmavam que “Cora Coralina extrapola fronteiras”, até com o intuito de justificar a mostra na cidade paulista e na instituição que anteriormente dedicou exposições a autores canônicos, o cenário montado e as imagens selecionadas remeteram a uma Cora circunscrita nas fronteiras de Goiás e no universo doméstico. Para tanto, os 45 anos em que viveu no estado de São Paulo e suas relações com a cidade que sediou a exposição, juntamente com aspectos de sua participação no campo literário e nos movimentos sociais, permaneceram em silêncio nas linguagens verbal e não-verbal.

O que importa reconhecemos é que o ponto alto da mostra concebida por Júlia Peregrino foi a utilização do acervo pessoal da escritora não apenas como subsídio para as reproduções fotográficas e, sim, como centralidade: o acervo documental se tornou acervo museológico. Conforme destacou a curadora, embora em menor escala a mostra seguiu os mesmos preceitos orientadores das exposições que organizou sobre Clarice Lispector e Gilberto Freyre. Já legitimada pelas experiências anteriores, Peregrino apostou na utilização dos acervos pessoais e no “feitiço” que acionam, ou seja, a ilusão de intimidade. Por isso a

valorização dos documentos originais, aproximando o autor e a obra, o público e os “bastidores” da criação: “Nem os pesquisadores tiveram acesso a esse material. São documentos originais que têm coração, corações que batem”, garante Júlia Peregrino” (Agência Estado, 2009). Sabedora do forte apelo que os acervos evocam na economia de bens simbólicos, optou por reunir os dois acervos oficiais da autora, o da Casa de Cora Coralina e o de posse da filha de Cora, Vicência Tahan. Isso porque se o acervo da Associação pode ser visualizado pelos turistas na exposição museológica em Goiás, o de Vicência permaneceu inédito ao grande público e aos pesquisadores. A cessão do material de acesso restrito que possui “corações que batem” ao mesmo tempo em que reuniu os acervos dispersos contribuiu para o deslocamento dos mesmos. Foi a primeira vez que o acervo oficial da autora saiu da cidade de Goiás. Os originais que carregam a *griffe* do autor se tornaram estímulo para a leitura das obras, à consolidação de determinada memória biográfica e à visita da cidade fabricada pelos versos e pelas imagens expostas. Segundo as formações do Museu da Língua Portuguesa a mostra recebeu mais de 80 mil pessoas e devido à “aceitação” do público foi prorrogada até 17 de janeiro de 2010.

Dentro dessa lógica, para os interessados em levar para casa “os corações que batem”, a Imprensa Oficial de São Paulo patrocinou a realização do catálogo da mostra. Com oitenta páginas, reproduz as fotografias dispostas nos três painéis, além de documentos dos acervos do Museu-Casa de Cora Coralina e de Vicência Tahan (correspondências, manuscritos, matérias de jornal etc.). Também traz textos de Alcides Rodrigues, à época Governador de Goiás; de Antônio Sartini, diretor do Museu da Língua Portuguesa; de Marlene Vellasco, diretora do Museu Casa de Cora Coralina; da curadora da exposição, Júlia Peregrino; de Kátia Bezerra, professora da Universidade do Arizona a respeito da memória em Cora Coralina como “retrato” da cidade de Goiás; e a crônica “Cora Coralina, de Goiás”, de autoria de Carlos Drummond de Andrade, peça fundamental no processo de produção da crença na autora. O gesto metonímico do turista ao levar o catálogo para casa, como se levasse o acervo e a “intimidade” da autora, é o mesmo que mobiliza o interesse crescente pela documentação pessoal no mercado de bens simbólicos. A exposição com o acervo literário implica manipular uma memória já manipulada. Porém, para a maioria dos leitores pouco interessa problematizar o que ficou fora da exposição ou do catálogo, mas consumir tudo o que esteja relacionado ao nome Cora Coralina. Atitude que contribui para fabricar a imortalidade da autora e para alimentar a crença que impulsiona as engrenagens do campo literário.

5.3. O caderno rosa de Hilda Hilst

“E se eu ficasse eterna?
Demonstrável
Axioma de pedra. (...)
E lívida
Em organdi
Entre os escombros?
Indefinível como criatura.
Eternamente viva”
Hilda Hilst (2003, p. 79-82).

Diferentemente de Cora Coralina que optou por se afastar de sua casa -memória e a ela regressar unindo as duas pontas da vida na constituição de seu projeto literário, Hilda Hilst desenvolveu uma trajetória e um projeto criador *sui generis* a partir de sua auto-reclusão na Casa do Sol, residência construída pela autora nos arredores de Campinas -SP e que, como vimos, se tornou no lugar em que escreveu sua obra e construiu seu acervo literário. A casa construída em 1966 abrigou seu acervo “silencioso e raro” tornando-se palco e, muitas vezes, tema de suas obras ou inspiração para a composição de enredo e personagens de seu imaginário. Apesar de nos últimos anos de vida apresentar uma relativa explosão discursiva em torno de seu nome e imagem, especialmente após a publicação da chamada tetralogia obscena, no ano de 1997 a escritora anunciou seu afastamento do trabalho literário. Reclusa na Casa do Sol passava os dias relendo autores que integravam sua biblioteca pessoal, recebendo amigos e cuidando de seus mais de noventa cães. Mesmo tendo publicado mais de quarenta livros, possuindo uma recepção crítica considerável ao ponto de ter comentários de críticos como Sérgio Buarque de Hollanda, Sérgio Milliet, Nelly Novaes Coelho, Leo Gilson Ribeiro e Anatol Rosenfeld, e os prêmios do Pen Clube de São Paulo (1962), da Associação Paulista de Críticos de Arte de livro do ano com *Ficções* (1977) e pelo conjunto da obra (1981), o prêmio Jabuti por *Cantares de perda e predileção* (1984), o prêmio Cassiano Ricardo do Clube de Poesia de São Paulo (1985) e o Jabuti por *Rútilo Nada* (1993), Hilda ainda tinha dificuldades para reeditar seus livros, muitas vezes publicados em escassas tiragens e com precária distribuição. Somente conseguiu ter seus livros reeditados a partir de 2001 quando a Editora Globo assumiu a publicação de suas obras completas, constituindo, assim como a publicação do *Cadernos de Literatura Brasileira* em sua homenagem (1999), espécie de divisor de águas em sua recepção. Antes disso, a autora insistentemente declarava não acreditar que o movimento crítico em torno de seu trabalho deflagrasse um maior reconhecimento: “Não acho que esse movimento que você diz desperte alguma coisa. Ninguém fala, por exemplo, em reeditar meus livros. É difícil hoje achar um livro meu. Não

escrevo mais nada” (*In*: DE FRANCESCHI, 1999, p. 35). E concluía: “O que é que vocês querem? Por que vocês ficam tristes de eu não escrever mais? Depois de eu ter escrito mais de 30 livros, e ninguém ter lido, vocês ainda ficam chateados de eu não escrever mais? (...) Dever cumprido. Fiz o que pude” (p. 37).

É certo que devemos compreender essas afirmações de Hilda Hilst mais como um desejo de ser mais lida, do que como um absoluto alheamento de crítica e público. Nesse aspecto, seguimos as orientações de Edson Duarte (2007) quando destaca que as entrevistas reproduzidas em jornais e revistas, em sua maioria, reforçam o mito da escritora genial e incompreendida, revestindo sua obra com certa aura de impenetrabilidade como se fosse destinada somente para iniciados. No mesmo sentido, acena para o perigo de levarmos ao pé da letra algumas declarações e a ficcionalização de si mesma empreendida por Hilda Hilst. Conforme adverte o pesquisador, devemos ficar distantes da imagem de vítima criada pela escritora e pela crítica mais fervorosa e exaltada especialmente no que tange a pouca atenção dada à sua produção literária. No entanto, observa que já faz muito tempo que sua obra tem espaço garantido na grande imprensa e, nos últimos anos, vem sendo estudada cada vez mais no meio acadêmico, “mesmo que se saiba da pequena fatia do público que realmente teve interesse, vontade e perseverança para lê-la” (p. 2). Por fim, reitera o argumento de que a leitura e o efetivo conhecimento da obra hilstiana foi dificultada, durante décadas, pelo fato de ter publicado seus livros em tiragens pequenas e com uma distribuição muito falha, além da complexidade do artifício utilizado em sua obra quando mistura os gêneros literários de modo contundente. Sem o acesso aos livros, restavam aos leitores o contato com as entrevistas de Hilst e o que se escrevia sobre ela, matérias que exacerbavam aspectos e curiosidades biográficas, ao ponto de o anedotário em torno de sua figura suplantarem sua própria literatura:

Não é difícil imaginar hipóteses para esse quadro em que a imagem pública da artista como tipo excêntrico predominou sobre o conhecimento da obra. Relaciono algumas: o comportamento liberal de Hilda em face do provincianismo moralista da classe média; a beleza da autora, que parecia reclamar mais atenção que a sua escrita; a distância que sua obra mantém dos valores modernistas predominantes no Brasil, e ainda mais em São Paulo, sobretudo no que toca à questão do conteúdo ‘nacional’ da literatura, que simplesmente não se põe para ela; a dificuldade de leitura de seus textos, em especial os de prosa, dada a sua exigência de erudição literária, filosófica e até científica, que acaba gerando o emprego de um ‘vocabulário final’ altamente idiossincrático; o seu afastamento dos centros de convívio intelectual do país; a estratégia escandalosa de chamar atenção para sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico, que contraria a pudicícia acadêmica; a produção prolífica entre gêneros literários muito diversos; a mistura de todos eles no interior de cada texto; a publicação de quase toda a sua obra em edições artesanais, em geral muito bonitas,

produzidas por artistas amigos, mas sem qualquer alcance de distribuição; a falta de habilidade da autora pelo que dissesse respeito a aspectos contratuais de edições etc. Seja como for, a obra de Hilda Hilst acabou sendo, em certa medida, substituída por um anedotário muito animado, mas francamente mesquinho, como chave de leitura para uma obra complexa e relevante como a sua. E não muda isso o fato de que se tenha a impressão de que a pessoa pessoal de Hilda seja conhecida, a ponto de ela ganhar foros de ‘celebridade’. Pois se trata mesmo apenas de uma impressão: a celebridade de Hilda Hilst é ficção barata, eventualmente sedutora, pois também esse gênero tem também seus atrativos, mas diz bem pouco da vida pessoal de Hilda Hilst. (...) Por outro lado, com essa disposição de esquecer a ‘celebridade’, não pretendo dizer que devam ser afastados da competência crítica os aspectos biográficos da artista (PÉCORA, 2010, p. 9 -10).

A nosso ver esse conjunto de entrevistas e ações da autora, muitas delas exacerbadamente abraçadas pela crítica e pela imprensa, pode ser resumido como estratégias de chamar atenção para sua obra, retirando -a do esquecimento que lhe vinha sendo imposto. Sublinhando em demasia aspectos de sua personalidade, a trajetória nada convencional para uma mulher de sua geração e as próprias temáticas e formas expressas em seu projeto literário, Hilda Hilst tentou (e podemos dizer que conseguiu) iluminar sua obra. Se conforme vimos nos capítulos anteriores a adoção de uma literatura marcada pela obscenidade constituiu em estratégia para conquistar mais leitores, não somente tal recurso foi eficaz como abriu caminho para o conhecimento de toda a sua obra. O que nos interessa aqui é compreendermos a literatura para Hilda como forma de “eternização” de sua trajetória ou, como diz na epígrafe por nós escolhida, axioma de pedra eternamente vivo. A idéia de permanência por meio das obras era insistentemente evocada pela autora e extrapolava a forma velada muitas vezes apresentada em seu texto: “Talvez daqui a 100 anos alguém me leia. Mas eu não tenho esperança. Eu continuo vivendo porque tenho que continuar vivendo. Tenho medo de morrer” (*In*: DE FRANCESCHI, 1999, p. 41); “quando você está quase morrendo, parece que dá vontade nas pessoas de te conhecerem” (*In*: ZENI, 1998, p. 8). Em outros momentos afirmava que se tornou escritora para cumprir o projeto que seu pai Apolônio Hilst deixou inconcluso e, diferente da trajetória paterna, vencer a batalha com a morte. Não sem motivos, morte e imortalidade são palavras recorrentes e chaves para a compreensão da trajetória e do texto hilstiano e, por isso mesmo, é evidente a sua preocupação com o tempo e a presença da metalinguagem em seus textos:

Penso que escrever serve para perdurar, para existir fora de nós mesmos nos outros. Então, me lembro de um poema de Edna Saint Vincent Millay, onde ela diz: ‘Read me, do not let me die’ – Leiam-me, não me deixem morrer. A verdade é que, diante da morte, a gente nunca está realmente conformada. É por isso que penso que o que me leva a escrever é uma vontade de

ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude. (*In*: GONÇALVES, 1973, p.2)

Em quase todas as suas obras a morte surge como personagem ou tema, comparecendo como protagonista em *Da morte, odes mínimas* publicado pela primeira vez em 1980. Nesse livro, a morte é celebrada como uma fiel interlocutora, ferrugem esboçada que acompanha a trajetória do ser e na qual a vida se renova. Em entrevistas, diários e nos poemas é possível observarmos a crença de Hilda Hilst na imortalidade da alma. Prova disso é o fato da autora ter sido uma das precursoras nas experiências de transcomunicação instrumental e desejar que sua residência se tornasse um centro de estudos da imortalidade: “Queria transformar esta casa numa fundação de estudos psíquicos de imortalidade, aonde viessem conferencistas, todos que se interessassem pelos estudos psíquicos e já estão estudando a imortalidade” (*In*: FÚRIA, 1997, p. 1). Embora a preocupação da autora fosse empreender a imortalidade do espírito, Hilda vem se immortalizando por meio de seu legado artístico e de uma série de ações que empreendeu e que alguns agentes continuam empreendendo para a perpetuação/fabricação da crença em seu nome.

Aqui é importante lembrarmos as análises de Alessandra El Far (2000) quando entende que por meio de estratégias autorais os escritores desenvolveriam mecanismos de “encenação da imortalidade” selecionando a sobrevivência de certas memórias. Para tanto, tais mecanismos extrapolam os conteúdos e aspectos formais que singularizam as obras, se estendendo, no caso de Hilda, ao seu acervo pessoal. Se em um primeiro momento a opção por um exílio voluntário na Casa do Sol foi motivada pela leitura das obras do grego Nikos Kazantzakis com o intuito de se isolar para alcançar o conhecimento, essa mudança em sua trajetória contribuiu para que empreendesse a produção literária como projeto de vida: “A solidão é indispensável. Você pensa muito mais nas coisas do de dentro do que nas coisas do de fora. Eu sabia que tinha muito para fazer. Esse isolamento foi necessário para que eu pudesse trabalhar” (HILST, 2002, p. 1). Conjuntamente com a elaboração e publicação de poemas, crônicas, romances e peças teatrais, as declarações e posicionamentos de Hilda contribuíram para que seu nome estivesse sempre em evidência, mesmo que para tanto sua figura obscurecesse a literatura por ela produzida. As insistentes declarações sobre o desinteresse por sua obra, as relações travadas com críticos e demais escritores brasileiros, a tentativa de obter traduções de seus textos, sua relação com a Universidade de Campinas, a encenação de suas peças por grupos de jovens atores, dentre outras ações, contribuíram para a formatação da crença em seu nome, associando-o a uma mulher “à frente de seu tempo”. Conforme observamos, talvez nenhum escritor brasileiro conseguiu expor em suas obras as

relações estabelecidas no campo literário, especialmente entre autor e editor, do modo visceral como fez Hilda Hilst.

Enquanto não reeditava seus livros ou contratava com uma editora que garantisse uma adequada distribuição, Hilda empreendeu duas estratégias que garantiram um maior contato com o público e a preservação de sua documentação pessoal. Ações que aproximam da idéia de produção de legado memorial proposta por Luciana Heymann (2004) e das formulações de Pierre Bourdieu (2002) quando descreve quem cria o criador e produz a crença. A primeira delas foi tornar-se colaboradora do jornal diário *Correio Popular*, de Campinas. Já sexagenária publicou semanalmente uma coluna no Caderno C, inicialmente as segundas-feiras e, devido ao sucesso/discussão que seus textos provocavam, passou a circular nos domingos. Nesse jornal, Hilda publicou crônicas no período de 30 de novembro de 1992 a 16 de julho de 1995. Se os leitores não possuíam seus livros ou tinham dificuldade para compreendê-los, com as crônicas Hilda conseguiu atingir uma maior popularidade e entendimento: “a crônica de Hilda era sempre um acontecimento. Para uns, tratava-se da única razão para comprar o jornal; para outros, era motivo para os mais veementes protestos contra sua linguagem debochada, a que não faltava o calão” (PÉCORA, 2007, p. 16). Nesse aspecto, a própria escritora relatava nas crônicas e entrevistas a intenção de se afinar com o gênero, tornando-o uma espécie de exercício para uma maior aproximação com seu público. Isso pode ser também comprovado pelas dezenas de cartas que eram enviadas a redação do jornal solicitando temáticas, discutindo e, principalmente, discordando com as crônicas elaboradas por Hilst e que compõem seu acervo pessoal:

Além da contribuição para sua escritura proporcionada pela experiência da crônica, HH soube aproveitar o reduzido espaço que lhe era concedido no jornal e transformá-lo numa grande vitrine para sua multifacetada obra, atingindo assim um público maior que o pequeno séquito que costumeiramente lhe acompanhava na publicação dos livros. Em alguns depoimentos a autora afirmou ser um exercício prazeroso, o de escrever crônicas. Divertia-se muito com os textos que escrevia e também com a repercussão conseguida entre os leitores. Sempre que podia, respondia todas as cartas enviadas à redação do *Correio Popular*, uma a uma de próprio punho. As ameaças que recebia de ser expulsa de sua chácara, não a intimidavam. Reunia forças, e na semana seguinte estava mais afiada e provocadora. Comovia-se quando encontrava numa dona de casa uma interlocutora para dialogar sobre os anseios presentes em seus textos. Em algumas publicações, suas crônicas eram ilustradas com gravuras do artista J. Toledo, o que fazia ampliar a dramaticidade dos textos, pois as gravuras tinham forte expressividade com influência de traços cubistas. Em meados de 1995, o exercício prazeroso havia se tornado uma obrigação semanal e a autora, que já tinha iniciado o processo criativo de seu último romance, *Estar Sendo. Ter Sido*, viu-se obrigada a deixar a crônica para mergulhar no

universo mental do protagonista Vittorio. Mesmo dependendo dos escassos rendimentos de sua produção artística, Hilda Hilst decidiu abrir mão do contrato com o *Correio Popular* para se dedicar exclusivamente à escritura do romance que seria sua despedida literária (BIONE, 2007, p. 15 -16).

Entre o fascínio e o incômodo, conseguiu chamar atenção para seus escritos. Hilda aproveitava para mesclar comentários de notícias recentes com poemas e textos de sua produção artística, muitos deles já publicados em livro: “Eu até aproveitei para divulgar o meu trabalho, voltar aos meus textos. É uma necessidade que eu tenho. Quando eu estava de saco bem cheio, não tinha nada para falar, aí eu punha trechos dos meus textos. E também faz muito tempo que eu estou dura” (*In*: ZENI, 1998, p. 8). Confessando que chegou a um ponto em que ficou sem dinheiro e que a remuneração oriunda do jornal, juntamente com a visibilidade proporcionada pelas crônicas, foi fundamental para garantir sua subsistência e aumentar o interesse por sua escrita: “As pessoas não me compram, não compram os meus livros, é difícil. Agora parece que está mudando um pouco” (p. 8). Com as crônicas semanais e consideradas polêmicas, Hilda Hilst tornou-se um dos nomes mais comentados em Campinas. Embora afirmasse em entrevistas que tinha aceitado o convite do jornal por necessidade financeira, conseguiu manipular e aliar as condições possíveis visando provocar a sociedade campineira para assuntos convencionalmente silenciados pelos demais cronistas e, ao mesmo tempo, discutir com perspicácia e humor assuntos mais densos que atravessam toda sua obra: Deus, morte, corrupção, hipocrisia, loucura, amor. As crônicas serviram como um atalho.

Aproveitando o momento de evidência e as relações constituídas na Universidade de Campinas quando participou do Programa do Artista Residente (1982 -1995), além da sua relação com a cidade, Hilda Hilst teceu outra estratégia certa que lhe garantiu rendimentos econômicos e simbólicos. Conforme destacamos no primeiro capítulo, a autora vendeu seu acervo pessoal para o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, em 1995, ano em que decidiu romper o contrato com o *Correio Popular*. O dinheiro oriundo da venda do acervo lhe proporcionou sanar uma série de dificuldades e garantir o ócio necessário para concluir seu último livro. Todavia, o processo de aquisição de seu acervo pessoal pela UNICAMP consistiu em aspecto conformador da crença em seu nome e sua produção. Inicialmente por estar abrigado em um centro de documentação de acervos pessoais cujos títulos se tornaram expoentes em seus campos de atuação. Nesse aspecto, o acervo de Hilda quando incorporado ao CEDAE teve seus méritos reconhecidos por uma comissão de especialistas cujo parecer considerou a relevância da documentação para a pesquisa e história literária brasileira. Surge,

aqui, uma via dupla: ao obter a chancela de professores legitimados no campo da crítica literária e dos acervos documentais, sendo incorporado ao Centro de Documentação especializado em acervos literários, a titular e seu projeto criador também foram envoltos no rol de outros escritores de mérito inegável; do mesmo modo, ao obter o acervo de Hilda, o CEDAE reafirma sua preocupação com a preservação da memória literária e a crença na autora, o que lhe confere credibilidade e notoriedade. Também não podemos negar que a fabricação, manutenção e venda do acervo pessoal para uma instituição pública voltada para a organização e difusão documental, facultaria que a marca “Hilda Hilst” continuasse em evidência nos meios acadêmicos, despertando o interesse de pesquisadores na medida em que teria seu acesso facilitado e difundido. Isso pode ser explicitado na fala do professor Alcir Pécora, crítico literário e então diretor do Centro de Documentação, por ocasião da compra da primeira parte do acervo hilstiano, em 1995. Em entrevista, afirmou que a compra da documentação foi uma “demonstração de interesse histórico que a Unicamp nutre pela escritora e por sua obra” (CAFIERO, 2003, p. 1). Ao instituir o processo de incorporação do acervo, a obra de Hilda forçou passagem no departamento de teoria literária da universidade, visto que alguns de seus professores estudaram as obras e seu legado documental para emissão do parecer atestando a relevância da aquisição. Do mesmo modo, a evidência conquistada por seu nome em Campinas, somada a qualidade de seus textos, despertou o interesse por seu acervo pessoal, organizado e a partir daquele momento disponibilizado à comunidade universitária e ao público em geral. Nesse aspecto, não podemos desprezar o papel que a sistematização desse acervo documental assumiu em sua recepção (e consolidação da crença) no meio acadêmico.

Enquanto seu acervo era organizado pelo CEDAE e após a repercussão que suas crônicas obtiveram, Hilda foi escolhida para ser tema da oitava edição do *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, lançada em outubro de 1999. Em março de 1998, *Cadernos* já havia divulgado um texto da autora no número dedicado a Lygia Fagundes Telles que, por sinal, integrava o conselho consultivo do Instituto Moreira Salles. Criada em 1996, a publicação se tornou referência entre os estudiosos de literatura contemporânea, apresentando um dossiê autoral com depoimentos, biografia, ensaio fotográfico, entrevista, estudos críticos, apresentação de manuscritos e inéditos, além da sistematização da fortuna crítica de cada autor celebrado, inaugurando no país um inovador gênero de abordagem. Até 1999 haviam sido tema da publicação a vida e obra de João Cabral de Melo Neto, Raduan Nassar, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Ferreira Gullar e João Ubaldo Ribeiro. Além de Lygia, Hilda também possuía amizade com o poeta Antônio

Fernando De Franceschi, superintendente do Instituto Moreira Salles e diretor editorial da publicação, que pessoalmente coordenou as mais de três horas de entrevista com a escritora, juntamente com Rinaldo Gama, orientados por mais de 130 perguntas da revista e de seus convidados. Não podemos negar a importância da edição do *Cadernos* em homenagem a Hilda Hilst no processo de um maior reconhecimento de sua produção no campo literário brasileiro. Isso pode ser evidenciado nos números da publicação e no *status* crescente que tem obtido ao articular análises de grandes nomes da crítica contemporânea e depoimentos de autores reconhecidos pelo cânone. No caso de Hilda, isso se observa na própria estruturação da revista, em que encontramos depoimentos de Lygia Fagundes Telles, do editor Massao Ohno, do poeta e ex-reitor da UNICAMP Carlos Vogt e do escritor Caio Fernando Abreu; as entrevistas enviadas pelo ilustrador e escritor Millôr Fernandes, pela pesquisadora Telê Ancona Lopez (que havia integrado a comissão de análise de seu acervo pessoal), e os críticos Jorge Coli e Nelly Novaes Coelho; além dos textos críticos de Nelly Novaes Coelho (Da poesia), Leo Gilson Ribeiro (Da ficção), Renata Pallottini (Do teatro) e Eliane Robert Moraes (Da medida estilhaçada). O prestígio acumulado pela revista, juntamente com o dessa gama de escritores reunidos para avaliar o trabalho de Hilst e difundi-lo em Portugal e nas principais livrarias brasileiras, deve ser considerado como representativo na trajetória da autora e nas definições que sua obra/nome assumiu nas tramas de uma economia de símbolos. Questões explicitadas na entrevista de Antônio De Franceschi:

Os *Cadernos* têm sido, realmente, muito requisitados como material didático. É crescente o número de pesquisadores, professores e alunos que os utilizam como fonte e referência para trabalhos, dissertações e pesquisas no âmbito das escolas e universidades, não apenas no Brasil como no exterior. No geral, nosso objetivo é divulgar e incentivar o interesse pela boa literatura brasileira. Isso implica, no específico, trabalhar em favor do prestígio de nossos melhores autores. Há pouco me referi a alguns escritores que tiveram o âmbito de sua recepção substancialmente ampliado por terem figurado nos *Cadernos*. Basta lembrar que já foram impressos mais de 167 mil exemplares da série, o que corresponde a uma tiragem média, por escritor, superior a 10 mil exemplares. (...) O critério fundamental para a escolha é a qualidade, ou seja, o valor da obra literária. Mesmo quando a recepção – da crítica, do público ou de ambos – manifesta posições discrepantes de nossas avaliações, o que prevalece é a questão do mérito literário. E aqui, claro, entra um componente subjetivo que é a opinião dos editores. Mas isso não é tudo. Para evitar o erro, sempre possível, lançamos mão de outros critérios capazes de temperar nossas escolhas com alguns elementos de certeza. São aspectos objetivos como a densidade (mais que a quantidade) do *corpus* da obra, a fortuna crítica de certa extensão, a maturidade do processo criativo e a função desempenhada pela produção do autor. (...) Ninguém, de boa fé, poderá deixar de reconhecer que o extraordinário aumento do interesse pela obra de Raduan teve nos *Cadernos* o seu divisor de águas. O mesmo se pode dizer da Hilda Hilst, que sequer tinha editora regular quando lhe dedicamos

um de nossos números em 1999. Felizmente isso aconteceu pouco depois, quando a Editora Globo adquiriu os direitos de sua obra (*In*: WILLER, 2005, p. 1).

As palavras de De Franceschi esclarecem a intenção deliberada do Instituto em “trabalhar em favor do prestígio de nossos melhores autores”. Nesse aspecto, os eleitos por critérios objetivos e subjetivos ao serem publicados na revista garantiriam uma porta aberta para a obtenção/consolidação de um maior reconhecimento de crítica e público. É certo que somente a revista não faria as reputações, mas na medida em que ela ocupa um lugar significativo no campo de produção cultural contribui para a movimentação do círculo da crença. Nas palavras de Bourdieu (2002) diríamos que é dotada de uma parcela do poder de consagração em que se engendram, continuamente, o valor das obras e a crença nesse mesmo valor. Daí a explicação para a amplitude da recepção de obras cujos autores figuraram na revista, marcado pelo aumento do interesse na vida e obra do celebrado. No caso de Hilst é certo que não podemos creditar apenas à publicação os louros do maior interesse por sua obra, mas é inegável a contribuição do *Cadernos* no processo de monumentalização de uma determinada memória em torno de seu nome. Talvez a singularidade e a força da publicação se resida na preocupação biográfica que a perpassa, tornando-se uma espécie de exposição da vida e obra dos autores. Aspectos da vida se fundem com análises literárias, entrevistas se articulam com fotografias de espaços significativos. No caso de Hilda as fotos retratam a Casa do Sol, além de uma seção intitulada “Originais” divulgando os datiloscritos das primeiras cenas da peça *Auto da barca de Camiri* e dois desenhos de sua autoria feitos com nanquim e esferográfica. Ousamos suscitar que o sucesso da publicação também esteja relacionado com o que argumentamos no capítulo de abertura desta tese: a importância que os acervos pessoais de escritores vêm adquirindo e a espécie de feitiço que acionam nos leitores com sua encenada manifestação da intimidade. Desse modo, a revista pode ser encarada em certa medida como um aperitivo do acervo da titular. Não sem motivos a publicação destacou com o uma das fontes principais do “Guia Hilda Hilst” o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da Universidade Estadual de Campinas, instituição que também inaugura os agradecimentos. Centro cuja documentação respaldou o primeiro site pessoal da autora, em 1998, e o site oficial “Portal Cultural Hilda Hilst: o vermelho da vida”.

Coroando essas ações, em 2000 foi aberta a exposição “Hilda Hilst – 70 anos” na área de convivência do SESC Pompéia, em São Paulo. Ocupando 480 metros quadrados, a exposição homenageou a septuagenária escritora e seu legado literário a partir da utilização de objetos, livros, fotografias e manuscritos de seu acervo pessoal, cedido pelo Centro de

Documentação Cultural Alexandre Eulálio e também pela própria autora. A idealizadora da homenagem e curadora da exposição ao lado de Ricardo Muniz Fernandes foi a arquiteta Gisela Magalhães, à época também com setenta anos e amiga de Hilda há 55 anos. Na verdade, não podemos desprezar o lugar ocupado por Gisela no campo artístico brasileiro no que tange a ambientação de exposições e também sua amizade com Hilda. Ao longo da carreira a arquiteta se consolidou como uma das referências em cenografias de exposições e em 1992, quando elaborou a exposição “A paixão segundo Clarice Lispector” no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, ouviu de Hilda uma reclamação: “para mim você não faz uma coisa bonita dessas” (Cf. DESTRI, FOLGUEIRA, 2006). É certo que o contexto era outro. Gisela não possuía vínculos de amizade com Clarice, a autora já havia falecido há quinze anos e existia uma fortuna crítica consolidada e considerável sobre sua vida e obra ao ponto de constituir uma unanimidade crítica no cânone literário brasileiro. Mas no caso de Hilda, o fato da arquiteta mobilizar o poder simbólico que seu nome detinha no campo das exposições contribuiu para conferir maior prestígio e visibilidade. Desse modo, a relação de amizade que possuía com a escritora contribuiu para que Gisela empreendesse o projeto, já que conhecia a fundo o universo pessoal e literário de Hilst, além da liberdade para discutir com a própria homenageada os contornos da exposição. Por outro lado, Hilda Hilst confiava plenamente na arquiteta e admirava seu trabalho, fator que pode ser comprovado na crônica que publicou no *Correio Popular* em 15 de janeiro de 1995, intitulada “O espaço -luz de Gisela Magalhães”, descrevendo suas sensações ao visitar o espaço do Museu do Folclore Edson Carneiro no Rio: “Antes, me falava do espaço em quanto meio, enquanto linguagem, e eu sabia mais ou menos pelas fotos do seu trabalho o que ela queria dizer. Outra coisa foi estar envolvida por esse espaço, me sentir pertencendo e ao mesmo tempo em encantamento” (HILST, 2007, p. 301). Na montagem da exposição foi ignorada a ordem cronológica dos episódios da vida de Hilst e os temas caros a sua obra tornaram -se guia: Deus, o tempo, o vazio, a natureza. De acordo com o material de divulgação do SESC, a intenção dos curadores foi trazer para exposição o ambiente e as referências que faziam parte da obra da autora, tornado-se, assim, um trampolim para a leitura e conhecimento de seus textos:

A água sobre a qual todos andarão é um rio artificial em cujo fundo se poderão ver textos da escritora. Também estão lá, em grandes painéis fotográficos, seus 95 cachorros e a figueira a qual ama tanto que mandou construir sua casa perto dela. De documentos e memorabilia, pouca coisa além de retratos, originais, a máquina de escrever. Mesmo em tudo isso, o simbólico – sobre a máquina, por exemplo, desce um fio de areia, como numa ampulheta. Há ainda o ‘oco’, um poço que simboliza o abismo, outra obsessão, coberto pela névoa. (...) Ao lado do rio, ao entrar, está a ‘mata’ – a

escritora vive em um sítio perto de Campinas. Do lado oposto, um painel com os livros de Hilda (alguns também à venda na exposição) e de autores que foram importantes para ela, como Samuel Beckett, Franz Kafka, o filósofo Wittgenstein. Na frente do painel com os cachorros, a figura do ‘porco menino’, um dos nomes que a escritora deu a Deus. Embaixo da escada, está a sala de leitura, com os originais datilografados e corrigidos à mão, em que algumas páginas revelam anotações de contas a pagar no verso. Na figueira, uma fotomontagem mostra a passagem do tempo para Hilda Hilst, de criança até hoje. Há também fotos familiares, sobretudo do pai Apolônio, figura marcante na vida da escritora, e um cantinho que chora. Ao final se volta à água e da saída se vê toda a exposição ao avesso (MENEZES, 2000, p. 1).

Esses eventos se somaram a uma série de apresentações teatrais baseadas nas obras de Hilda, popularizando um pouco mais seu nome no campo artístico e literário. Todavia, conforme destaca Mariana Alves (2010), nos textos jornalísticos e em outras produções culturais a pessoa de Hilda sobrepõe-se, confirmando a intenção de “mostrar mais as relações pessoais e informais da mulher que o ofício que coube à escritora” (p. 771). Talvez uma possível explicação a essa sobreposição se deva ao fato de naquele momento ser difícil encontrar suas obras e às próprias temáticas que nela ganham centralidade, conforme confidenciou Gisela Magalhães: “Embora advirta que Hilda é intraduzível e diga da dificuldade de pôr tudo do que a escritora é e do que escreve em um espaço físico” (MENEZES, 2000, p. 1). Na verdade, poderíamos afirmar em certa medida que, devido à dificuldade de compreensão e de acesso a obra hilstiana, a maioria das atividades se focavam na figura da titular para, a partir dela, conquistar um atalho para despertar o interesse por suas produções. Dessa forma, a referida exposição, aliada a publicação do *Cadernos de literatura brasileira*, as crônicas no *Correio Popular*, a encenação de peças sobre a obra de Hilda e as suas declarações na imprensa, juntamente com o aval de nomes reconhecidos no campo literário brasileiro, despertou o interesse pela obra da autora. Para tanto, tornava-se necessário contratar com uma editora que garantisse a reedição de suas obras completas e uma distribuição nacional das mesmas. Em entrevista a Álvaro Machado (1998), Hilda reafirmou seu descontentamento com a falta de leitores e a escassa remuneração advinda da literatura, destacando que seu livro *Estar Sendo. Ter sido* (então publicado pela Nankin em maio de 1997) havia vendido até aquela data somente 1.600 exemplares. A mesma matéria informa que a escritora chegou a oferecer à Companhia das Letras, por R\$ 70 mil, os direitos autorais de toda a sua obra (17 volumes de poesia, 11 de prosa e oito peças de teatro inéditas em livro), mas a oferta não despertou interesse. Situação modificada a partir de 2001 quando a Editora Globo se tornou responsável pela publicação de sua obra.

De acordo com as biógrafas de Hilda, Luisa Destri e Laura Folgueira (2006), em 2001 a Editora Globo começou a reformular seu setor livreiro, contratando para essa tarefa o jornalista Wagner Carelli para o cargo de *publisher* da empresa. Em dois anos, Carelli publicou cerca de 200 livros, a exemplo do livro de poemas de Bruno Tolentino, *O mundo como idéia*, cujo projeto conquistou o Prêmio Jabuti de 2002. Além de publicar poesias, empenhou em recuperar uma ação empreendida quando ainda era uma pequena editora gaúcha, ou seja, possuir direitos autorais de obras completas de autores consagrados como Erico Veríssimo. Verificando o site da Editora Globo, no item “seja um autor”, observamos como orientação ainda vigente o fato de que a editora só publica livros de poesia em coleções de obras completas ou reunidas (como as empreendidas com Hilda Hilst, Mário Quintana e Oswald de Andrade). Nessa busca por renovação do quadro de autores, Bruno Tolentino teria informado que Hilda Hilst possuía o interesse em vender os direitos de suas obras. Carelli contactou o escritor Mora Fuentes, amigo de Hilda que cuidava de seus interesses, e marcou uma reunião em que apresentaram a relação e descrição das obras de Hilda e a proposta de R\$ 500 mil pela obra completa, cerca de R\$ 10 mil por livro. O *publisher* apresentou uma contraproposta que foi aceita e a editora adquiriu os direitos sobre as obras completas da autora por R\$ 150 mil, divididos em dez parcelas.

Mora Fuentes e Hilda sugeriram o nome do professor Alcir Pécora da Universidade Estadual de Campinas como organizador do projeto, amigo da escritora e conhecedor de sua obra. Pécora aceitou prontamente o convite apresentando um plano de lançamento com a redistribuição de seus 41 livros em 19 títulos. Para tanto, elaborou notas introdutórias analisando cada um dos livros que também ganharam uma cronologia e uma listagem da fortuna crítica em uma publicação cuidadosa que, segundo o organizador, apresentou “uma disposição de espírito inexplicável em termos apenas das razões de mercado, que usualmente sobram para explicar as ações das editoras. O estereótipo foi implodido neste caso” (PÉCORA, 2005, p. 1). Poderíamos afirmar que nesse caso o estereótipo não foi propriamente implodido, mas que a editora soube mobilizar seus recursos na criação de uma crença em que o interesse simbólico sobressairia sobre o econômico. Retomamos aqui as análises de Flávio Moura (2009) quando destaca que algumas grandes editoras optaram por uma estratégia de marketing nada agressiva, na tentativa de distanciar seus nomes de enfoques ostensivamente voltados para o mercado. As editoras, nesse aspecto, souberam construir para si uma imagem de que são comprometidas apenas com a qualidade artística de seus produtos e é justamente nessa manipulação que retiram valor ao rechaçarem as exigências do mercado: “tendo em vista o exíguo espaço editorial destinado à poesia, a publicação transforma-se num duplo

prêmio para o autor, que fura dois bloqueios: o da dificuldade de publicar por aquela editora e o de fazê-la abrir concessão a um gênero sabiamente não rentável” (p. 361). No mesmo sentido, a ação de publicar as obras de Hilst (incluindo seus livros de poesia) converte -se em capital simbólico para a Editora Globo que, ao mesmo tempo, reforça a imagem de empresa não comprometida apenas com as exigências do mercado. Para além das análises desses jogos de poder, é inegável que a edição das obras completas pela Editora Globo propiciou a distribuição da obra hilstiana por todo o país.

A partir de 2002, quando as obras começaram a ser reeditadas, a autora recebeu prêmios de projeção nacional como o Moinho Santista (2002) da Fundação Bunge e o Grande Prêmio da Crítica (2002) da Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo conjunto de sua obra. Ora, se o problema não era mais a dificuldade de acesso e nem a qualidade da produção, tornou -se necessário desenvolver estratégias de difusão que despertassem o interesse pela leitura de sua obra. Por parte da editora, além de garantir a distribuição e reimpressão dos livros, o projeto gráfico optou pelo estabelecimento de uma linguagem uniforme que focalizava o nome da autora em negrito e em primeiro plano e o título da obra acompanhado por um ícone relacionado ao conteúdo da mesma, a exemplo do relógio em *Da morte, odes mínimas*, da maçã partida em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, da banana descascada em *Contos d'escárnio, textos grotescos* ou da taça de vinho em *Do desejo*. O nome da autora e o ícone obtiveram destaque sobre o fundo branco e no verso de cada obra foi colocada uma foto de diferentes espaços da Casa do Sol, selecionados do ensaio de Eduardo Simões feito inicialmente para compor o *Cadernos de Literatura Brasileira*. A foto da autora comparece apenas na orelha dos livros, sendo acompanhada de uma breve nota biográfica, fator condizente com a proposta de Alcir Pécora de dar maior visibilidade ao projeto literário tentando deslocar o peso comumente conferido à figura de Hilda.

Hilda faleceu em 2004 quando esse processo já havia sido deflagrado. A autora presenciou parte das reedições de seus livros e o interesse que despertaram subsidiando teses, dissertações, exposições e espetáculos teatrais. Se a Editora Globo contribuiu sobremaneira para a divulgação de suas obras, é importante considerarmos as ações que os responsáveis pelo seu acervo pessoal e legado desenvolveram e vêm empreendendo com vistas à consolidação da crença em seu nome e projeto criador. Desse modo, não podemos desprezar as ações do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio da UNICAMP, não apenas na organização e disponibilização do acervo oficial da escritora, mas em atividades de difusão de sua vida e obra. Nesse aspecto, observamos que o Centro se tornou parceiro na criação dos sites em homenagem à autora, subsidiou estudos biográficos e contribuiu diretamente com os

projetos do *Cadernos de literatura brasileira* e da “Exposição Hilda Hilst – 70 anos”. Do mesmo modo, o Centro de Documentação contribuiu indiretamente no projeto de lançamento das obras completas pela Editora Globo na medida em que suas fontes subsidiaram as notas introdutórias elaboradas pelo professor Alcir Pécora e a cronologia e bibliografia elaboradas pelos escritores Edson Costa Duarte e Mora Fuentes. Exemplo disso é a edição do *Teatro Completo* cujo estabelecimento do texto ficou a cargo de Cristiano Diniz, funcionário do CEDAE e responsável pela organização do acervo de Hilda. Como parte das peças ainda era inédita em livro, foram consultados os originais depositados no CEDAE, mantendo-se a pontuação dos mesmos e realizando a atualização ortográfica de algumas palavras. O Centro também realizou em suas dependências algumas exposições com a documentação da autora. Em 1999 organizou a exposição “Hilda Hilst” de 12 de abril a 21 de maio, apresentando alguns documentos já higienizados e catalogados. Em 2005, um ano após a morte da autora, de 1.º de março a 25 de maio realizou a exposição “O caderno rosa de Hilda Hilst”, sob a curadoria da pesquisadora Cristiane Grando e composta por fotos, desenhos e manuscritos. E em 2010, de 21 de abril a 21 de maio, com curadoria da pesquisadora Mariana Garcia de Castro Alves apresentou a exposição “Hilda Hilst – Respiros”, composta de onze desenhos da autora feitos em sua maioria com caneta esferográfica.

A título de exemplo focaremos nossas análises na segunda exposição, “O caderno rosa de Hilda Hilst”, que, não por acaso, intitula o presente subitem. O nome da exposição por si só é emblemático por remeter a uma das linhas de força utilizadas para a manutenção da crença no nome da autora: imbricar vida e obra. Nesse aspecto, é evidente o diálogo instituído entre uma de suas obras e personagens mais polêmicos, *O caderno rosa de Lori Lamby*, e a trajetória da escritora. Conforme observamos, Hilda optou por desenvolver sua tetralogia obscena com o intuito de angariar mais leitores para sua obra. De todos os livros, *O caderno rosa* foi o que provocou maiores críticas devido, dentre outros fatores, ser protagonizado por uma criança de apenas oito anos de idade. Se não bastasse, na contracapa da primeira edição da obra, Hilda inseriu uma foto sua aos seis anos, acompanhada da frase “ela foi uma boa menina”. A curadora da exposição acompanhou essa estratégia mesclando traços autobiográficos e obra, utilizando, nesse caso, átomos do acervo pessoal no intuito de recompor momentos importantes da trajetória pessoal da escritora. No mesmo sentido, a escolha da obra e do personagem como fio condutor da exposição nos remete às discussões acerca da economia das trocas simbólicas e do campo literário conforme as análises de Pierre Bourdieu, visto que a obra em questão seja a que talvez maior explicita a relação entre autores e editores, ou seja, os contornos da obra encarada como uma mercadoria. Conforme o texto de

Cristiane Grande no catálogo da exposição, a idéia era que o visitante se sentisse convidado a passear com Lori Lamby pela recepção das obras de Hilda, pela crítica universitária, jornalística, por amigos e leitores. A exposição, cujo título foi emprestado de um texto de Mora Fuentes, apresentou “uma seleção do amplo legado da autora: manuscritos, datiloscritos, textos digitados, livros, fotos, desenhos, cartas, recortes de jornais, obras traduzidas, montagens de peças teatrais – e algo mais, que se pode ler nas entrelinhas” (GRANDO, 2005). Expostos sobre folhas de papel cor de rosa, a exposição brincou com o visitante ao remeter à idéia do caderno. O caderno rosa criado por Hilst consistia em uma espécie de livro secreto, em que era possível acessar a intimidade, os bastidores, enfim, temas considerados fora da cena principal. O expectador ao acompanhar a exposição tecida a partir de alguns documentos do acervo pessoal era estimulado a compartilhar de alguns momentos da vida da escritora, previamente selecionados pela curadora. O conjunto documental formaria uma espécie de caderno/roteiro em que seria possível acompanhar aspectos significativos da trajetória hilstiana. Além da documentação do acervo pessoal da escritora sob a propriedade do CEDAE, a jornalista Ana Lúcia Vasconcelos cedeu para que integrasse a exposição temporária os originais de *O caderno rosa de Lori Lamby* e a Instituição Hilda Hilst – Casa do Sol Viva cedeu alguns livros da biblioteca pessoal da autora. Desse modo, ao disponibilizar tais documentos integrantes de outros acervos, a jornalista e os responsáveis pelo Instituto estabeleceram uma cumplicidade arquivística que, além de agregar prestígio, ratificou a intenção dos responsáveis pela mostra ao contar com a colaboração de pessoas próximas a escritora, a exemplo de Ana Vasconcelos, José Luis Mora Fuentes e Olga Bilenky.

Tais exemplos demonstram como a materialidade do acervo pessoal aciona memórias de e sobre Hilda Hilst, direcionando a fabricação de repertórios específicos sobre a autora no mercado de bens simbólicos. A promoção da vida e da obra consiste em uma das funções dos gestores do legado, visando reatualizar e ritualizar versões construídas pela autora e por outros agentes (instituição de guarda, editora, herdeiros etc.). Para tanto, torna-se fundamental observar a ação do Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol na batalha pela produção/consolidação da memória biográfica da titular.

Criado no ano da morte da escritora, em 2004, o Instituto Hilda Hilst não apenas produz e preserva parte da memória material de Hilda (Convém lembrarmos que a Casa do Sol, com seus móveis e demais objetos, além da biblioteca pessoal da autora, pertencem à Instituição). Nesse aspecto, dialogamos com Andrea Delgado (2003) quando afirma que as casas de escritores ou museus reproduzindo tais espaços também engendram incessantemente, com as práticas de comemoração, determinados significados simbólicos para o “monumento”.

Segundo compreende, tais práticas possuem a faculdade de instaurar um processo de monumentalização de determinados indivíduos que criam e mantêm o culto à memória do indivíduo-Monumento. Questões que comparecem nos discursos daqueles que integram a diretoria do Instituto:

A Casa do Sol já é um espaço que recebe pessoas e que se preocupa com a manutenção do espírito vivo de Hilda, deixado pela sua obra, e isso já acontece desde a sua morte. Nós levantamos a instituição de maneira espontânea e afetiva, com nossos próprios recursos, e queremos implementar essas ações de uma forma mais bem estruturada e que possa atender mais gente. É claro que o programa é uma homenagem à Hilda, já que se trata de levar a diante idéias que ela mesma tinha para o futuro da Casa, mas queremos fazer desse um espaço vivo, pungente, dinâmico, e não um museu, estático, com espírito de mausoléu. Será um espaço de criar, de viver, de pensar e de festejar, com a alegria que a Hilda tinha, não simplesmente baseado nas memórias ou em sua obra (FUENTES, 2007, p. 1).

Após a morte de Hilda, amigos próximos decidiram transformar o sítio onde a escritora morou e elaborou a maior parte de sua obra em um centro cultural. José Luis Mora Fuentes, que já havia sido escolhido por Hilda como seu herdeiro e inventariante no espólio, se tornou presidente da Instituição Hilda Hilst – Casa do Sol Viva, nome modificado em 2007 para Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol. No histórico disponibilizado no site do Instituto é possível notarmos uma série de ações desenvolvidas com o intuito de difundir a obra hilstiana como o projeto do CD “Ode Descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, uma parceria de Hilda com o cantor Zeca Baleiro, produção Saravá Discos (2006); a promoção de peças teatrais e adaptações de textos da autora a exemplo de “Jozú, o encantador de ratos”, no Rio de Janeiro, com a atriz Carla Tausz; exposições sobre o universo hilstiano e oficinas de iniciação de leitura, dança e expressão corporal para crianças carentes do entorno do Instituto; oficinas de música em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; além de sessões de leitura de textos de Hilda Hilst na sede do Instituto. Em 2009, apoiou o projeto “Hilda Hilst: O espírito da Coisa”, conjunto de ações idealizadas pela atriz Rosaly Papadopol sob a direção de Ruy Cortez e consultoria literária do escritor Mora Fuentes. Além da apresentação do espetáculo teatral homônimo, o projeto promoveu no Teatro do Centro da Terra, em São Paulo, de 8 de maio a 28 de junho, mostra de filmes, palestras, recital de música, espetáculos teatrais e leituras dramáticas relacionadas à vida e à obra de Hilda. Com a curadoria de Graziela Kunsch também foi aberta uma exposição com os objetos pessoais de Hilda, disponibilizando para consulta uma biblioteca com toda a sua obra e materiais correlatos. Enquanto o visitante percorria o espaço com iluminação e ambientação sonora que remetiam a aspectos do universo hilstiano, era projetado

um vídeo criado por Elaine César a partir de fotos, desenhos, agendas e originais de Hilda integrantes do acervo do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio da UNICAMP. Essas e outras ações pontuais visavam divulgar a obra da escritora e também aumentar o capital simbólico do Instituto que há alguns anos havia elaborado um projeto de revitalização de sua sede e que aguardava patrocínio, objetivando a construção de um teatro, a organização da biblioteca da autora e a construção de residências para bolsistas, além da restauração da Casa do Sol. Com a morte de Mora Fuentes em 2010, seu filho Daniel Fuentes assumiu a presidência do Instituto e abraçou o projeto, atualmente em fase de captação de recursos.

A Casa do Sol pode ser lida como uma construção autobiográfica e, por isso o mesmo, um projeto que vise sua restauração para fins de valorização da obra de sua idealizadora reinveste as inscrições de memória, reproduzindo e recuperando alguns dos ideais difundidos por Hilda. Conforme assinala Eneida Cunha (2003), a casa memorial de um escritor desconhece as fronteiras entre vida e obra e tumultua os limites entre a esfera pública e os domínios do privado ao impor sua própria narrativa, na maioria das vezes, ratificadora da imagem instituída pelo escritor, tornando-se uma ação contra a morte, “não aquela que traz o esquecimento, mas a que faz cessar o poder de enunciação de si próprio” (p. 126). Os diretores do Instituto Hilda Hilst, ao mesmo tempo detentores da Casa do Sol e herdeiros dos direitos autorais de Hilda, nesses termos, se tornam guardiões da memória da autora, ou em outras palavras, gestores da divulgação de uma determinada imagem da escritora e de uma determinada vertente de leitura de sua obra. Questão que merece ser aprofundada nos próximos anos visando compreender a dinâmica do Instituto no mercado simbólico especialmente agora em que se dá início ao processo de tombamento da Casa do Sol, sugerido pela Academia Paulista de Letras. Ao legitimar com o ato jurídico o reconhecimento da importância histórica da Casa do Sol, imbricada com a trajetória de sua idealizadora, a memória hilstiana fossilizada nos espaços de sua residência se “imortaliza”, inaugurando um novo capítulo de seu caderno rosa.

5.4. *Aos pés de Ana Cristina*

“Te deixo meus textos póstumos. (...)
É preciso mais uma vez uma nova geração
que saiba escutar o palrar dos signos”
Ana Cristina César (2008, p. 16).

Enquanto um dos marcos da trajetória de Cora Coralina foi o regresso à sua casa natal e da de Hilda Hilst o exílio voluntário na Casa do Sol, a trajetória de Ana Cristina César está

indissociada dos impactos causados por sucessivos deslocamentos e por seu suicídio . Entre o Rio de Janeiro e a Inglaterra, a produção literária e a crítica, poesia e prosa, ficção e confissão, Ana Cristina desenvolveu uma obra original. Não sem motivos, o primeiro título pensado para seu primeiro livro foi *Meios de transporte* denotando a não conformação com o lugar que lhe foi destinado e a possibilidade de desenvolver mecanismos para sua locomoção. Mobilizando trunfos astuciosos desde seus primeiros escritos, Ana revelou uma preocupação com a sua memória literária ou, em outras palavras, com os textos póstumos. Não queria deixar que o tempo passasse tudo a raso e, desse modo, construiu um projeto criador crítico que redimensionou a produção poética por meio de desconstruções e reconstruções de temas e formas. Ficcionalizando o eu, construiu uma poética de simulação da vida que, além de inaugurar uma linha de força na literatura brasileira, contribuiu para que sua obra se envolvesse por marcas inconfundíveis.

De acordo com Luciana di Leone (2008), os poemas de Ana explicitam a preocupação com a canonização literária e com o póstumo, especialmente no que concerne ao perigo que implicava para os artistas o congelamento da museificação. Conforme analisa, a possibilidade de os textos serem museificados é indicada como condição ao mesmo tempo inevitável e indesejada, se tornando uma tensão que não necessariamente se torna contradição. Inventariando a questão do póstumo, a pesquisadora demonstra que desde os poemas da infância ele comparece marginalmente em sua poética. Observa palavras do paradigma da desapareição ou da dissolução a exemplo dos termos desaparecer, sumir, evaporar, se perder, e palavras relacionadas às ciências puras e à museificação, como exposto, necrotério, cortar o ventre, autópsia, caixão: “a tensão entre aparecer e desaparecer existe para nós, leitores, (...) na convivência do pedido de desapareição e de apagamento de marcas e memórias, junto ao gesto de escrever esse pedido, constituí-lo em marca e testemunho, em poema” (p. 51). Nessa estratégia, quanto mais anseia desaparecer, mais o sujeito aparece. Com o passar dos anos, embora não abandonasse a temática do póstumo, Ana demonstrou explicitamente em alguns poemas a preocupação com a visibilidade e o sucesso do autor no campo literário. Não apenas uma preocupação com o seu legado poético, mas com a própria figura de Ana C:

Os pedidos quase explícitos de Ana C. nestes poemas [‘Quando chegar’, ‘Três cartas a Navarro’, ‘Fama e fortuna’] seriam, recapitulando, para que não fizessem autópsia, não permitissem o obscurantismo bibliográfico, não a interpretassem apenas pela assinatura que virou manchete de jornal, não a lessem como pura literatura, nem procurando verdades e referências diretas. No entanto, devemos evidenciar um dado: nenhum desses textos citados foi publicado por Ana Cristina. Esse tipo de texto, explícito na questão do póstumo, não é maioria, e poucos deles ficaram em *A teus pés*, último livro

que ela mesma organizara. Uma explicação a esta vontade de Ana de deixar tal tipo de texto de fora: talvez, porque poderiam ser lidos como cartas de suicida, pedidos de ajuda ou anúncios de saída de cena, e não é esse o tom predominante na escrita de Ana; talvez porque esses poemas poderiam ser o alvo mais fácil dos propósitos autopsianos. Concentrar a leitura nestes poemas aparecidos em *Inéditos e dispersos* faz com que seja possível dizer – tal como afirmam vários textos – que a morte foi um tema caro a Ana Cristina e que tem peso na sua poética, enquanto uma rápida olhada em *A teus pés*, no mínimo, matizaria a afirmação. (...) Ana escreveu e viveu a/na tensão do desaparecimento e a construção de um legado. Tensão entre escrever para o outro – escrevo para você sim – e o medo das interpretações do poema, da sua vida, da sua morte, medo do obscurantismo bibliográfico (LEONE, 2008, p. 54-56).

Essa tensão apresentada por diversos críticos extrapolou o espaço ficcional, gerando implicações na trajetória da autora empírica que assinava os versos. Nesse sentido, Ítalo Moriconi (2000) reconhece ser uma atroz ingenuidade acreditar que se pode separar a escrita de Ana da contingência trágico-melancólica de sua vida, embora não reconheça que o suicídio foi uma estratégia para conquistar visibilidade e forçar sua canonização. Todavia, a imagem da autora suicida se interpõe entre o leitor e a obra. Segundo Annita Costa Malufe (2006), seria difícil dissociar a repercussão da obra de Ana Cristina do desfecho trágico da poetisa, fato que rendeu, anos após sua morte, diversos artigos em jornais e revistas: “causa ou consequência, a maior parte do que hoje encontramos de Ana C. – jeito que ela costumava assinar – foi publicado após sua morte. (...) Uma extensa obra póstuma acerca Ana C., poeta que se tornou uma espécie de mito romântico da poesia brasileira contemporânea” (p. 19). É certo que a morte precoce, próxima ao lançamento de seu primeiro livro por uma editora, contribuiu para que a maioria dos trabalhos de sua fortuna crítica fosse realizada após sua morte. Se, por exemplo, Cora Coralina e Hilda Hilst desenvolveram estratégias visando uma maior visualização de seu legado, no caso de Ana a situação se inverte. A análise das correspondências publicadas e de outros documentos que integram seu acervo pessoal informa que sua depressão resultou de uma conjunção de fatores e, dentre eles, o fato de sua superexposição adquirida em virtude do sucesso de *A teus pés*. O suicídio, *a priori* uma solução para o impasse da visibilidade, constitui -se, ele mesmo, em mecanismo de uma maior repercussão do legado. É certo que não basta apenas conjecturar as causas que motivaram o ato e nem mesmo o suicídio por si só facultaria uma consagração imediata a determinada obra caso ela não possuísse valores estéticos reconhecidos pelos agentes que fazem circular as engrenagens do campo literário. No caso de Ana Cristina, a morte acionou uma nova tensão: para alguns o estigma de uma escritora suicida; para outros, a valorização da obra como fruto

de um ato heróico, próximo as tipologias do “herói” e do “gênio” construídas por Natalie Heinich (1991) quando analisou o processo de mitificação de Vincent Van Gogh.

Apesar de não podermos afirmar que somente a morte trágica contribuiu para que Ana Cristina César alcançasse a imortalidade, visto que conforme observamos em sua trajetória ela já conquistava um relativo reconhecimento de crítica e por seus pares, reconhecemos a força que o ato de saltar da janela do apartamento familiar imprimiu em sua história de vida. Ela que sempre tentou repudiar a aproximação entre vida e obra contribuiu para que seu desfecho influenciasse parte da sua recepção e da gestão de sua memória. Isso permitiu, por exemplo, que a temática do suicídio, da depressão e da própria bissexualidade da autora permanecesse silente em muitas das análises. Prova disso foi a opção dos herdeiros em não doar para o Instituto Moreira Salles certos textos de Ana escritos no hospital enquanto se recuperava de uma primeira tentativa de suicídio: “algumas cartas são muito pessoais, e não faria sentido torná-las públicas”, afirma Waldo” (CLÁUDIO, 1994, p. 1); ou a omissão de correspondências e trechos de correspondências escritas por Ana Cristina e organizadas por Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda sob o título de *Correspondência incompleta* pela “excessiva exposição de Ana Cristina” (Cf. PIRES, 1999). Nesse sentido, Carla Nascimento (2004) suscitou a hipótese de que a maior parte das leituras críticas da obra de Ana Cristina César, pelo menos aquelas consideradas mais representativas em sua fortuna literária e que foram elaboradas por amigos próximos da autora, estariam em maior ou menor grau, comprometidas com a relação melancólica mantida com a memória da poetisa. Na verdade, o capital simbólico acionado pelos vínculos de amizade demandaria, em certo modo, uma legitimidade para o lugar de fala dos críticos que, em sua maioria, são também escritores e partilharam de muitos dos ideais da autora e, proporcionalmente, para a constituição da crença em Ana C. Lugar de fala que, entre prós e contras, não comprometeu a qualidade das análises.

Não sem motivos a crítica contemporânea reconheceu a impossibilidade de uma neutralidade axiológica e difundiu a vigilância epistemológica. Tal proximidade certamente contribuiu para que determinados temas fossem minimizados, determinadas memórias encenadas. Dificuldade evidenciada no texto de Armando Freitas Filho que abre a primeira edição do livro póstumo *Inéditos e dispersos*:

A morte repentina de AC fez com que tudo o que se relacionasse a ela ficasse em suspenso, indefinido. Sensações incompletas, daí derivadas, acompanham por isso mesmo, como marca de estilo e de vida, os escritos (principalmente os da última fase) aqui coletados. Os próprios critérios que adotei, para editar os originais de sua poesia e prosa inéditas, sofreram desta

influência e, com certeza, refletem essa condição. Nossos sentimentos de amor, também, como não poderia deixar de ser, estão, até hoje e para sempre, interrompidos no vazio, sem a resposta a que estávamos acostumados, e isto é irrecuperável e dolorosamente existente (*In*: CÉSAR, 2001, p. 7).

Embora quisesse evitar as operações de monumentalização, o suicídio de Ana se tornou um dos elementos acionadores desse processo influenciando leituras críticas, uma maior visualização de seu nome junto ao público leitor e uma série de outras ações em torno da gestão de seu legado literário. Todavia, nos aproximamos do posicionamento de Luciana Heymann (2004) quando analisou os impactos do suicídio na trajetória de Getúlio Vargas. Ou seja, nossa análise não pretende conferir ao suicídio o poder de definir um destino inequívoco e único para a memória da escritora. Para além da relevância da trajetória e da dramaticidade de seu desfecho, torna-se necessário instituir um intenso trabalho de produção e de gestão da memória de Ana, tarefa que vem sendo feita. Desse modo, mais do que atribuir o protagonismo do seu futuro é perceber que com a morte, Ana Cristina perde a titularidade sobre o seu próprio significado como ator. A ênfase analítica recai nas apropriações posteriores da memória de Ana, não desprezando, porém, as estratégias da titular no sentido de fabricar uma memória que sobrevivesse a morte.

O que se visualizou foram estratégias visando disciplinar as imagens de Ana. A lacuna decorrente da morte prematura necessitava ser preenchida: “estabilizar a Ana e fazer de seus livrinhos artesanais perduráveis edições, solidificar uma assinatura e um rosto, canonizar a sua imagem transformando-a em relíquia, foram formas de conjurar a desapareição” (LEONE, 2008, p. 49). Conforme analisamos no primeiro capítulo, após a morte de Ana parte de seus documentos permaneceu com seus pais e outros, especialmente inéditos, ficaram sob a responsabilidade do poeta Armando Freitas Filho, curador do acervo. Quando a autora faleceu, já havia publicado em edições independentes os livros *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980), posteriormente editados conjuntamente com o livro que intitularia seu primeiro livro de poemas publicado por uma editora: *A teus pés* (1982). Além dessas obras, colaborou assiduamente em jornais e revistas com artigos de crítica literária, produção poética e tradução. Também publicou *Literatura não é documento* (MEC/FUNARTE, 1980), fruto de uma pesquisa sobre a literatura no cinema documentário. Mas seu nome ganharia força com a edição do conjunto de suas obras poéticas pela Editora Brasiliense, em 1982, reeditada em 1983; questão que provocou um mal estar em virtude da crescente exposição de sua figura: muitos destacavam aspectos de sua trajetória pessoal e de sua beleza, ignorando o conteúdo do livro (Cf. MORICONI, 1996).

A teus pés se tornou um sucesso editorial, o que pode ser comprovado pelas dez edições que a Brasiliense relançou entre 1982 e 1997, integrando a coleção “Cantadas Literárias”. Mas com a morte da autora, tornava-se necessário que seus herdeiros legais (e simbólicos) administrassem o legado de Ana, assumindo a tarefa de editoração de sua obra. O interesse crescente em torno de seu nome e projeto criador suscitou que os materiais inéditos fossem publicados. Nesse sentido, Armando Freitas Filho, com o apoio dos pais da escritora, selecionou dentre o material aquilo que lhe pareceu mais acabado, atendendo os limites da edição, e intitulou o livro póstumo de *Inéditos e dispersos*. A edição foi lançada em 1985, precedido de mais duas compilações organizadas por Armando e publicadas pela Brasiliense: *Escritos da Inglaterra* (1988) e *Escritos no Rio* (1993). Tais obras foram editadas com o intuito de divulgar e manter viva a literatura e a memória de Ana C., conforme dispôs o texto do organizador: “Este volume pretende ser, contudo, um arremedo de resgate e consolo para que, num âmbito mais amplo, a ausência de Ana Cristina permaneça viva através de seu texto emocionante” (In: CÉSAR, 2001, p. 7).

Paralelo ao trabalho de edição da obra inédita de Ana, Flora Sussekind, Heloisa Buarque de Hollanda e Ítalo Moriconi, críticos que conviveram proximamente com a autora elaboraram estudos destacando sua importância no cenário da literatura brasileira contemporânea. No meio acadêmico começaram a ser elaborados ensaios, dissertações e teses a respeito de sua obra, trabalho que ganhou força a partir dos ensaios de Silviano Santiago escritos a partir de 1985 (“Singular e anônimo” e “A falta que ama”) especialmente quando analisa a autobiografia inventada ou a poesia aparentemente confessional com suas funções de corrosão e construção: “ficamos perplexos com o tom das ‘inconfissões’, depositadas em envelopes formais, totalmente verossímeis, mas que transmitem inverdades biográficas. (...) Corre-se o risco de não se acreditar em mais nada, a não ser no poder corrosivo da palavra e da linguagem poética” (SANTIAGO, 2004, p. 112).

Em um primeiro momento a crítica sobre Ana Cristina se esquivou de relacionar vida e obra, deixando essa tarefa para as matérias jornalísticas. Talvez em virtude da própria gestão da memória e das características do projeto criador de Ana que, conforme analisou Silviano Santiago, possui um atualíssimo compromisso de realismo que não se adéqua à relação entre real e representado, mas à busca obsessiva de exatidão da expressão poética. Posteriormente, a publicação *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta* (1996), esboço biográfico de autoria de Ítalo Moriconi, integrando a série “Perfis do Rio” editada pela Relume Dumará, inseriu Ana Cristina entre o rol dos personagens “referências obrigatórias de um tempo, um ambiente e um espaço que eles próprios ajudaram a eternizar com seu gênio e sua obra”, conform e

destaca o texto de orelha nos livros que integram a coleção. Apesar de dialogar em certa medida com a idéia de gênio criador e do tom testemunhal escolhido para compor o texto, a obra consiste no primeiro trabalho com nuances biográficas sobre Ana Cristina, situando-a em sua geração, destacando suas influências literárias, as primeiras publicações, a vida acadêmica e política, os anos em que residiu na Inglaterra, dentre outros aspectos pautados na consulta a seu acervo pessoal e em depoimentos. Também foi o primeiro texto que discutiu abertamente questões sobre a sexualidade, a depressão e o suicídio da autora, temas que até então não compareciam nos trabalhos acadêmicos sobre o seu legado.

A crescente exposição da obra de Ana Cristina César provocada pela publicação de seus textos inéditos, por sua trajetória e projeto peculiar, contribuiu para que o Instituto Moreira Salles demonstrasse interesse em organizar e abrigar o acervo da autora, além de desenvolver parcerias visando a edição e promoção de seu legado, proposta aceita pelos herdeiros da poetisa que, em 1998, doaram o acervo oficial da escritora para a unidade da instituição localizada no Rio de Janeiro. A partir daquele momento, o Instituto Moreira Salles tornava-se um dos agentes fundamentais de produção/legitimação da crença na obra de Ana Cristina, reeditando e lançando obras da autora, seus desenhos, sua correspondência, realizando cursos e exposições, atendendo pesquisadores, a instituição realiza uma dupla operação: inventa a imortalidade da autora e, preservando e divulgando acervos literários, se retroalimenta, consolidando a crença na importância de seus projetos. O Instituto Moreira Salles se tornou não apenas guardião do acervo oficial da escritora carioca, mas acumulou a tarefa de divulgador e editor de sua obra, fator que a colocou em posição relativamente privilegiada no campo literário brasileiro. Nesse aspecto, aproximamos das análises de Regina Dalcastagnè (2010) quando destacou a importância da editora como uma das instituições de “validação” das obras no campo literário:

A casa editorial foi entendida como fiadora da validade das obras que publica; num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou. Afinal, ‘a editora divide com a universidade, com as instituições de pesquisa e com determinados segmentos da mídia o poder de legitimar um intelectual em ascensão, de reforçar ou alterar posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo’. As editoras mais importantes, que não são necessariamente as maiores, mas dificilmente estarão entre as menores, garantem a atenção de livreiros, leitores e críticos para seus lançamentos (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 44-45).

No caso em análise, o Instituto Moreira Salles se tornou fiador das obras de Ana na medida em que detém seu acervo e efetuou parcerias com o intuito de reeditar e lançar livros

inéditos relacionados à sua vida e obra. A obra de Ana confere prestígio para a instituição que, por sua vez, já consolidada na divulgação crítica (como é o caso do *Cadernos de literatura brasileira*) e na preservação de acervos literários, chancela e legitima o valor literário da autora. Enquanto o acervo da autora era organizado, o Instituto se tornou co -editor de uma série de publicações pautadas no legado de Ana Cristina. A partir de 1998 o Instituto editou, em parceria com a Editora Ática e patrocínio do Ministério da Cultura, os livros *A teus pés*, *Inéditos e dispersos* e *Crítica e tradução* (que integrou os livros *Literatura não é documento*, *Escritos no Rio* e *Escritos da Inglaterra*, além de poesias traduzidas). As reedições de *A teus pés* e de *Inéditos e dispersos* foram acompanhadas de uma significativa inclusão de fotografias da autora e por desenhos feitos por ela, fotos inseridas de acordo com a evolução cronológica e seguidas com trechos de poemas, com o intuito de aproximar vida e obra. Se nas capas não encontramos o rosto da autora, os livros contemplam uma espécie de fotobiografia montada a partir do acervo pessoal e, não apenas isso, demonstram tentativas de disciplinamento de sua recepção e de gestão de sua memória, conforme explicita a análise empreendida por Luciana di Leone:

Resgatar essa Ana bonita, refinada e talentosa, não outra. Consolar, tranquilizar as tensões que circulam entre a ausência da poeta e a gaveta cheia de poemas que proliferam em significações, que poderiam contrariar a imagem pródiga. Os documentos saíram à luz muito cedo para preencher o vazio, mas passaram também, com isso, a controlar a recepção de sua obra. As estratégias para alcançar esse objetivo vão se tornar evidentes no trabalho editorial propriamente dito, isto é, no projeto gráfico, na seleção de material, na ordem dada aos textos, nas ilustrações, na inclusão de textos de colaboração etc. Foi um elemento de muita importância, particularmente, a inclusão de fotografias, quase o alvo do projeto editorial. O relato iconográfico, tanto de *Inéditos e dispersos* – cujo projeto gráfico estivera a cargo de Cecília Leal – quanto das reedições de *A teus pés* feitas pela editora Ática (1998) – livros, dito de passagem, esteticamente nas antípodas do design discretíssimo de Waltércio Caldas para a edição original feita pela editora Brasiliense (1982) –, constrói um roteiro biográfico e cronológico: uma menina cuja sina é ser escritora, sina que vai se concretizando foto a foto (LEONE, 2008, p. 33).

Na contramão do projeto de Ana Cristina observamos uma série de estratégias com o intuito de controlar suas imagens, imbricando sua vida e obra: “as edições com fotografias fizeram com que os poemas fossem associados a um rosto e a uma biografia” (p. 38). No entendimento de Heloisa Buarque de Hollanda a própria trajetória de Ana contribuiu para que o interesse pela vida da autora se sobreponha a sua obra: “A Ana era uma construção braba, já dei milhares de entrevistas para teses, matérias e quase ninguém quer saber da obra, mas como ela era, o que ela fazia. Ela é hoje, sem dúvida, um fetiche, mas a sua obra não se

esgota, é muito densa” (*In*: PIRES, 1999). Seguindo essa tendência, o Instituto Moreira Salles editou em parceria com a editora Duas Cidades o caderno de desenhos e anotações que a autora realizou em sua temporada na Inglaterra (*Ana Cristina César: Portsmouth Colchester*, 1999) e em parceria com a Aeroplano uma seleção de cartas e bilhetes de Ana Cristina enviados para Heloisa Buarque de Hollanda, Clara Alvim, Ana Cândida Perez e Maria Cecília Londres Fonseca (*Correspondência Incompleta*, 1999). Este último intercala cartas com fotografias de Ana integrantes de seu acervo e aproxima os leitores de alguns momentos (previamente selecionados) de sua trajetória intelectual. Além disso, oferece as correspondências reais de uma autora cujo projeto literário se constituiu, dentre outras estratégias, na encenação de correspondências e diários. As correspondências publicadas auxiliariam a crítica, de certo modo, a compreender algumas de suas estratégias de dissimulação.

Desde 1998, o Instituto realizou e apoiou uma série de pesquisas, vídeos, peças de teatro, coletâneas, cursos e exposições sobre a vida e obra da escritora. Relembrando os vinte anos da morte de Ana, os profissionais vinculados a reserva técnica fotográfica do Instituto Moreira Salles realizaram a exposição “Em memória de Ana Cristina César”, em outubro de 2003, na sede carioca da instituição, na Gávea. Conforme destacou o material de divulgação, tratou-se de uma “mostra biográfica” baseada em fotografias, cartas, diplomas, bilhetes e documentos da autora, além de manuscritos até então inéditos, integrantes da “pasta rosa”. Subsidiando e, porque não dizer, legitimando a exposição, o catálogo trouxe um texto inédito de Armando Freitas Filho, além de um poema de Waldo César, pai da escritora, e de textos dos irmãos da autora, Luis Felipe César e Flávio Lenz César, que até aquele momento não haviam dado nenhum depoimento público sobre a irmã. Textos que foram publicados no ano seguinte, juntamente com um ensaio de Silviano Santiago, na coletânea em homenagem a Ana Cristina organizada por Armando Freitas Filho e voltada para o público jovem, integrando a coleção “Novas Seletas” da Editora Nova Fronteira.

Em 2006 o acervo da escritora subsidiou a edição da antologia crítica bilíngüe *Álbum de retazos* conjunto de poemas, cartas, imagens e inéditos de Ana Cristina selecionados e traduzidos por Luciana di Leone, Florência Garramuño e Ana Carolina Puente, publicada em Buenos Aires pela editora Corregidor. Acervo que também possibilitou que o Instituto Moreira Salles publicasse *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008) organizado por Viviana Bosi a partir da seleção de um conjunto de documentos inéditos encontrado pela mãe da escritora e posteriormente doado ao Instituto. A especificidade do livro consiste na reprodução fac-similar dos manuscritos e datiloscritos para “que a proximidade quase

imediate com o manuscrito com a mão que o escreveu possa ser aprendida pelo leitor” (*In*: CÉSAR, 2008, p. 10), acrescentaríamos também a possibilidade de o leitor efetuar uma operação arquivística: ao adquirir o livro ele insere as reproduções de manuscritos da autora em seu acervo pessoal na medida em que leva parte do acervo da poetisa para sua casa. Nesse aspecto, o livro não somente utilizou do conteúdo dos documentos integrantes do acervo oficial de Ana, mas dos próprios suportes, transformando a relação verbal e não verbal, em uma espécie de catálogo de arte. Os manuscritos reproduzidos se inserem em uma rede de economia simbólica que demonstra alguns caminhos do projeto criador, iluminando concomitantemente os bastidores e o resultado desse projeto, ao focar, sobretudo, as marcas autorais.

Os responsáveis pelo Instituto Moreira Salles também se tornam uma espécie de herdeiros do capital simbólico de Ana que, por sua vez, se mantém a cada dia mais presente no campo literário brasileiro graças a muitas das ações promovidas pela família e pela instituição. Prova disso foi o curso “Aos pés de Ana Cristina” realizado na sede carioca do Instituto de 8 a 29 de abril de 2010. Efetuando um trocadilho com o título de *A teus pés*, o curso reuniu pesquisadores e interessados em conhecer (e em certa medida reverenciar) a memória da escritora. Para tanto, em quatro encontros, especialistas reconhecidos no campo da crítica literária e na obra de Ana Cristina compartilharam experiências de pesquisa e de sua relação com a vida e obra da escritora. Inaugurando o curso, Heloisa Buarque de Hollanda ministrou a aula “Retratos da poeta quando jovem”, refletindo sobre a amiga e a poeta, cotejando a trajetória de Ana Cristina César com a de outros integrantes de sua geração. Ítalo Moriconi em “Ana Cristina: contingente, permanente”, discutiu os motivos que contribuem para que o texto de Ana ainda perdure. A análise “Não, a poesia não pode esperar”, empreendida por Viviana Bosi, enfocou procedimentos de composição da escritora apontando, para tanto, algumas das linhas de força de sua poética. Encerrando o curso, Annita Costa Malufe ministrou o curso “Inflar o segredo, deformar a confissão” com o intuito de examinar o modo como Ana “deforma” o diário e a carta e, ao mesmo tempo, sustenta em seus versos uma sensação de segredo.

No material de divulgação do evento, Eucanaã Ferraz, consultor literário do Instituto, concluiu que o curso “faz parte, portanto, de um já vasto trabalho do IMS para responder ao interesse cada vez mais crescente pela obra daquela que muitos reconhecem apenas pelas iniciais A. C.”. Quanto maior o interesse, mais “produtos” são fabricados para atender e estimular o crescimento da demanda. Na economia simbólica, conforme afirma Bourdieu (2002), os campos de produção se tornam universo de crença que só podem funcionar quando

produzem, inseparavelmente, produtos e a necessidade desses produtos. Ação que pode ser evidenciada no trabalho freqüente realizado pelo Instituto Moreira Salles e pelos herdeiros da escritora visando sustentar o círculo da crença em Ana C. considerada, em virtude de uma série de interesses, representativa ao ponto de sermos convidados a nos colocar a seus pés. Tarefa que atende aos interesses da fabricação do imortal e que contrasta com os ideais da geração da autora pautados na dessacralização do poeta e do poema. Resta saber em que medida esse discurso não constitui uma forma alternativa de inserção ou um modo de sacralização/produção da crença a contrapelo.

Considerações Finais

“A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. (...) Ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho, se vêem por elas capturados. Em outros termos, ela encontra suas condições de possibilidade e sua contrapartida econômica no imenso trabalho prévio que é necessário para operar uma transformação duradoura dos corpos e produzir as disposições permanentes que ela desencadeia e desperta”
Pierre Bourdieu (2005, p. 50).

Conforme destacou Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (2005), lembrar os traços que a dominação imprime nos corpos e seus efeitos não consiste em uma maneira de ratificá-la ou de atribuir às mulheres a responsabilidade de sua própria opressão. Torna-se necessário considerar a construção social das estruturas cognitivas que é, ela própria, resultante de um poder inscrito nos corpos sob forma de esquemas de percepção e de disposições. Nesses termos, a ausência de um número maior de mulheres reconhecidas pela história literária dialoga com essa constelação de poderes em que as marcas do que se convencionou como feminino adquirem relevância juntamente com suas capacidades profissionais, habilidades pessoais e demandas locais. Observamos que ao longo do século XX as escritoras enfrentaram uma série de dificuldades para sua inserção e reconhecimento no campo literário brasileiro em virtude, dentre outras questões, de sua condição de mulher. É certo que essa condição é plural e deve ser visualizada a partir de outras variáveis como geração, classe, orientação sexual, raça, por exemplo. Mas se algo aproxima as trajetórias das mulheres aqui analisadas, para além de suas especificidades, é o fato de terem mobilizado estratégias em prol de sua ação literária, muitas vezes embargada, ou, em outras palavras, o fato de serem mulheres que escreviam e buscavam compartilhar sua arte em um espaço de possíveis expressivos majoritariamente masculino. Por isso mesmo, o modo como tais disposições foram internalizadas e re-significadas por cada uma das artistas tornou-se o fio condutor de nossa interpretação, contribuindo para que percebêssemos nas literatas estudadas aquilo que Ana Simioni (2008) destacou nas trajetórias das pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras: constituem casos exemplares de como disposições e estratégias individuais são capazes de, aos poucos, transformarem amplas conjunturas.

Nesse aspecto a escolha das poetisas seguiu critérios pessoais e orientações metodológicas. Optamos por autoras cujas trajetórias permitissem reconstruir diferentes

momentos do campo literário brasileiro do final do século XIX até início do século XXI, embora todas elas tenham publicado seus primeiros livros na segunda metade do século XX. Acreditamos que a aproximação de tais microcosmos, tecidos em diversos contextos, nos permitiu observar as dificuldades para a construção de carreiras artísticas de mulheres no Brasil. Em um momento em que não lhes era permitido o acesso à leitura e a escrita, passando pela utilização de pseudônimos e máscaras líricas masculinas, pela incursão nos bancos escolares, no jornalismo, nas universidades e academias, até a atuação das mulheres como críticas literárias, observamos que, a despeito de ainda se tornarem minoria no campo de produção simbólico, aos poucos elas conquistaram um maior espaço se comparado ao de suas antecessoras. Entre recorrências e especificidades apresentamos os trajetos e projetos criadores de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César cujas carreiras, embora não tenham lhes garantido o sustento econômico *stricto sensu*, constituíram em clareiras abertas nas margens, repercutindo nas lutas para a profissionalização e para o reconhecimento da produção literária feminina.

Embora Hilda Hilst e Ana Cristina César tivessem em comum a vivência com Caio Fernando Abreu, Hilda e Cora Coralina partilhassem da amizade literária com Carlos Drummond de Andrade, elas não travaram um contato estreito e, além disso, podemos afirmar que seus projetos literários não se influenciaram mutuamente. Não encontramos em seus acervos correspondências, nem em suas bibliotecas pessoais obras dessas colegas de ofício. Talvez pelas diferenças de geração e de propostas temáticas e estilísticas apresentadas, por desinteresse ou falta de oportunidades. De acordo com a documentação analisada, observamos que Hilda e Cora publicaram seus poemas na antologia *Voces femeninas de la poesia brasileña* (1979) e que estiveram presentes no I Festival Nacional de Mulheres nas Artes, organizado pela Revista Nova e por Ruth Escobar, em São Paulo (1982). Já Ana Cristina César não conheceu pessoalmente as poetisas e, provavelmente, nem teve acesso a suas obras. É verdade que no período em que Ana realizou seus estudos, mesmo demonstrando um crescente interesse pela literatura de autoria feminina, as poéticas de Hilda e Cora ainda não haviam ingressado no ambiente universitário brasileiro, cujo cânone literário pouco se dilatava para além de Francisca Júlia, Rachel de Queiroz, Cecília Meireles e Clarice Lispector, no que diz respeito aos estudos da produção de autoria feminina. Nas obras das poetisas, apenas Hilda Hilst citou em uma de suas crônicas o nome de Ana C., não destacando algum elemento estético, mas o desfecho trágico de sua trajetória: “O poeta pode ser violento. A maior parte das vezes contra si mesmo. Um tiro no peito, gás, veneno. (...) Sylvia Plath, gás de cozinha; Ana Cristina César, um salto pelos ares” (HILST, 2007, p. 74). As três autoras

não integraram uma mesma geração, nem se aproximaram em projetos criadores, embora suas trajetórias, em certa medida, evidenciem os mesmos desafios e impasses em torno da inserção no campo literário, e propiciem visualizarmos estratégias frustradas, astuciosas e/ou exitosas em prol desse objetivo em comum. Se não conseguiram escapar de tais injunções, não desistiram de almejar a profissionalização e a distinção, mesmo que para isso suas personalidades e biografias chamassem mais atenção, em um primeiro momento, do que suas obras. O que é certo é o fato de terem percorrido caminhos próprios, itinerários criativos excepcionais (no sentido de exceção à regra) que a cada dia vêm sendo reconhecidos ou reavaliados como importantes linhas de força em nossa literatura. Embora na margem, o inconformismo dessas mulheres impactou e impacta, ainda hoje, o centro, e contribui, a seu modo, para legitimar a participação da mulher como protagonista da cena intelectual e como agente importante em algumas das mudanças empreendidas na economia dos bens simbólicos do último século.

Em um primeiro momento, após o levantamento das possíveis escritoras e obras a serem analisadas, selecionamos autoras de diferentes estados brasileiros, com propostas e técnicas particularíssimas e idades e contextos literários distintos. Com o intuito de reconstruir a trajetória dessas mulheres, recuperar suas relações sociais, a configuração de seu projeto criador e as estratégias que impactaram suas recepções, nossa opção recaiu sobre autoras que tivessem construído um acervo pessoal que estivesse à disposição para consulta pública, conjunto documental que constituiu em esboço para observarmos pulsões expressivas, articulações entre agentes consagrados e marginalizados, além dos projetos memorialísticos e de fabricação da crença em seus nomes e obras segundo suas conveniências. A partir da manipulação do acervo empreendida pelas escritoras, colaboradores, familiares e instituições de guarda, tornou-se possível identificar entre os ditos e não-ditos alguns repertórios que demonstram porque tais autoras a cada dia se mantêm mais presentes no campo literário. Nesses termos, foi fundamental detalharmos o que definimos como um esboço de uma sociologia dos acervos no intuito de compreendermos a fabricação e a divulgação do acervo como um jogo de poder e, por isso mesmo, uma instância privilegiada para a percepção das nuances sociológicas em torno das vidas e obras das titulares. Aplicando os procedimentos teórico-metodológicos de Pierre Bourdieu aos acervos pessoais das escritoras, acreditamos ter contribuído para o desenvolvimento de uma alternativa enriquecedora aos já tradicionais estudos de sociologia da literatura. Para tanto, após a apresentação de alguns estudos sócio-antropológicos utilizando os acervos pessoais como fonte de pesquisa, demonstramos que uma sociologia dos acervos (e nos acervos) literários muito contribui para a compreensão das

relações de cenas e bastidores travadas pelos agentes na tessitura de uma economia dos bens simbólicos. Situando a trajetória dos acervos literários oficiais das escritoras e das instituições, em meio a uma espécie de etnografia estimulada por um esboço de auto-análise (se considerarmos nossa experiência com a organização do acervo de Cora Coralina), apresentamos, inicialmente, os espaços físicos e simbólicos que constituíram nosso ponto de partida: o acervo de Cora Coralina, no Museu Casa de Cora Coralina, em Goiás -GO; o de Hilda Hilst no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio da Universidade Estadual de Campinas, em Campinas-SP; e o de Ana Cristina César no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro-RJ.

Cientes de que os acervos são resultado de seleções e que deparamos com conjuntos documentais previamente manipulados com vistas a conformar determinadas leituras de e sobre as autoras, optamos também por pesquisar em outros acervos pessoais e institucionais, o que nos ofereceu leituras alternativas aos discursos ditos oficiais ou fabricados pelo acervo oficial. Somente após a familiaridade com a documentação e o exercício de fugir das ilusões de verdade e intimidade que tais conjuntos oferecem foi possível definir os critérios que guiaram a análise sociológica dos documentos propriamente ditos. Atividade materializada na segunda parte desta tese a partir da reconstrução dos itinerários pessoais e profissionais, de algumas facetas dos projetos criadores e da aproximação texto poético e contexto sócio-histórico, descortinando as relações da tríade autora, obra e agentes, tendo como suporte a noção de campo literário e trajetória.

Seguindo o critério cronológico, a primeira trajetória analisada foi a de Cora Coralina. Observamos como enfrentou estigmas em virtude da baixa escolaridade, da idade e de residir fora dos grandes centros culturais, e o modo como conseguiu reverter tais entraves a partir da leitura e das relações com escritores já estabelecidos, com destaque para a ação de Carlos Drummond de Andrade, seu divulgador nacional. Nascida no entresséculos, acompanhou importantes transformações e vivenciou diferentes Brasis, o que possibilitou -nos recuperar, a partir de seus trajetos e memórias, múltiplos e significativos momentos da expressão literária feminina, de Júlia Lopes de Almeida e Carmem Dolores, atravessando as inovações modernistas, até as tendências contemporâneas. Certamente o período dilatado em que viveu, contribuiu para que cunhasse um estilo próprio, cujo projeto literário se pautou no protagonismo das margens: Cora inseriu em sua lírica o até então destinado ao esquecimento poético e social, deslocando os lugares de fala historicamente destinados a mulher ao imprimir uma literatura de cunho social, tornando -se porta voz dos excluídos a partir do que

demonstramos ser a sua estética dos becos, cuja obra *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (1965) é exemplar.

Após acompanharmos uma escritora da “geração ponte”, visualizamos a trajetória de Hilda Hilst. Nela a obscenidade foi mobilizada e colocada em um espaço até então impensável na literatura brasileira, espaço que definimos como uma terceira margem. Nascida após o modernismo e em um período em que às mulheres era facultado o acesso ao ensino universitário, Hilda soube aproveitar as oportunidades entreabertas e, em virtude do capital social herdado e das relações com os círculos mais ou menos privilegiados da elite brasileira, pôde dedicar-se integralmente a literatura, ação em que foi prolífera e inovadora. Em busca de um lugar ao sol, se relacionou com importantes escritores e críticos literários, tornando-se uma das personalidades mais controversas da cena literária do século passado. De santa à bruxa, a escritora teceu sua obra com uma obscenidade sem precedentes, aproximando religiosidade e erotismo, de modos até então impensáveis. Com uma intenção pornográfica, estilhaçou medidas do campo literário ao construir um projeto que definimos como uma estética do avesso, demonstrado de modo original nos poemas de *Bufólicas* (1992). Mulher independente, idosa e cujo projeto se pautou em mergulhar em regiões tradicionalmente interditas como a sexualidade, invertendo alguns papéis e colocando a mulher não somente como mero objeto do desejo, mas como protagonista do desejo dela e de outrem, enfrentou uma série de embargos, sendo o maior deles a dificuldade de fazer-se lida pelo público em geral.

Cora foi acusada de ser uma autora fácil, Hilda considerada difícil demais. Sobre ambas recaíram preconceitos em virtude da idade avançada. Já Ana Cristina, nossa terceira escritora, foi colocada em suspeição pela beleza e jovialidade. Modificando a balança de poder no campo de produção simbólico, independente das justificativas alegadas pela crítica e outros detentores da faculdade de conferir prestígio, também enfrentaram dificuldades pelo fato de serem mulheres que escreviam sob um ponto de vista explicitamente feminino (efetuando um diálogo com questões relevantes ao gênero e às mulheres) e de um modo *sui generis*, fora dos padrões até então praticados por muitos de seus colegas e, principalmente, por suas colegas de ofício. Conforme destacou Virgínia Leal (2008), além da presença das mulheres no campo literário, elas trazem inquietações por criarem, com seus diferentes estilos e propostas, representações de gênero por meio de seus personagens e temas, ampliando as possibilidades de leitura e de legitimação no próprio campo literário. Também pagaram o preço de construírem trajetórias e projetos em busca de uma profissionalização ainda insipiente, mas cientes de seus potenciais não desistiram de perseguir a instituição de uma diferença legítima.

Questões que podem ser observadas na trajetória de Ana Cristina César cunhada nos interstícios da chamada “geração marginal”. Nas margens da palavra, instituiu um projeto pautado na incompletude, no esfacelamento dos eus e das formas literárias. Em um período em que as mulheres se tornavam críticas literárias e marcavam presença considerável nos meios universitários, soube mobilizar as oportunidades expressivas que lhe foram apresentadas (ou conquistadas), construindo uma estética do fragmento e uma lírica que a destoava de seus colegas de geração, o que pode ser comprovado em *A teus pés* (1982).

Tais percursos demonstraram que independente de suas estratégias, Ana Cristina, Cora e Hilda foram “serializadas” como mulheres e não escapar am das incontornáveis marcas de uma sociedade baseada nas diferenças de gênero” (LEAL, 2008, p. 219). Todavia, ao longo do trabalho optamos por não descolar as relações de gênero de outros condicionantes pertinentes: familiares, econômicos, escolares e artísticos. Seguimos as orientações de Sérgio Miceli (2008) quando concluiu que se o fato de essas artistas serem mulheres constitui uma variável incontornável da teia argumentativa, esses teores e valência “devem ser contrastados com as demais dimensões de suas experiências e não como o acicate determinante de seus feitos e derrotas” (p. 14).

Nesse aspecto, mais do que projetos criadores originais, este trabalho assinalou como as três autoras souberam lutar em prol da garantia de possibilidades expressivas e profissionais por meio da valorização de seus capitais e das relações travadas com agentes responsáveis pelas mudanças e/ou legitimações no campo literário. Do mesmo modo como não recusaram o apoio de escritores estabelecidos como Carlos Drummond de Andrade ou de grandes editoras como a José Olímpio, a Perspectiva e a Brasiliense, se apoiaram em agentes recém chegados no campo e com propostas de vanguarda, a exemplo do Grupo de Escritores Jovens de Goiás, dos “novíssimos” lançados pela editora de Massao Ohno em São Paulo ou dos ditos poetas marginais com suas obras mimeografadas no Rio de Janeiro. Não somente uma batalha de forças desiguais entre estreantes e estabelecidos, o que as trajetórias dessas mulheres demonstram vai muito além do direito de exercer a profissionalização ou do esforço pela inserção no campo literário, consistem em atitudes isoladas que, em conjunto, contribuíram para o reconhecimento e crescente valorização da literatura produzida por mulheres, embora ainda há muito a ser feito.

É certo que tais autoras não constituem unanimidade, suas obras são desconhecidas do grande público e enfrentam a resistência de uma parcela da crítica. Todavia, não podemos ignorar o fato de que a cada dia têm conquistado novos leitores, ampliado o interesse e crítico e aberto caminho para o amadurecimento de outros projetos, constituindo, a sua maneira,

referenciais. Isso não significa que não deixaram, mesmo involuntariamente, de ser exceções e, por isso mesmo, de reforçar a regra que é androcêntrica, já que a maioria de suas colegas de ofício e parceiras de geração com a mesma qualidade e originalidade literária continuam desconhecidas do público, anarquivadas, silenciadas. Não podemos deixar de destacar que tanto Cora, quanto Hilda e Ana, respeitadas as suas especificidades, originaram da classe média brasileira, foram herdeiras de uma tradição literária/intelectual familiar e eram brancas. Nesse sentido, embora de certo modo privilegiadas se comparadas às mulheres pobres, negras e/ou lésbicas que ousaram lançar como poetisas naquela época, tornaram-se representativas ao abrir caminho para a manifestação feminina, inclusive, incorporando em suas obras personagens e narradoras de outras classes, raças, gerações e orientações sexuais. Independente disso, observamos que as autoras tiveram que pagar um preço alto para que suas obras saíssem do limbo dos inéditos e conquistassem a visibilidade que possuem atualmente. As três trajetórias foram marcadas pela abdicação do convívio familiar, pelo isolamento na Casa da Ponte, na Casa do Sol, na Inglaterra ou na Casa da Gávea, e por um constante deslocar-se, fundamentais para a compreensão de suas histórias de vida e de suas imagens públicas.

Do mesmo modo, tiveram suas obras sob suspeição e/ou enfrentaram dificuldades para publicá-las, inseri-las no meio crítico ou no mercado de bens simbólicos em larga escala. Além disso, também correram o risco de ter sua vida pessoal e intimidade devassadas por críticos e leitores, o que muitas vezes causou constrangimentos e inconvenientes, conforme atestam correspondências e anotações em diários. Os mesmos documentos assinalam que, apesar das dificuldades, as autoras não se arrependeram dos enfrentamentos em prol de suas atividades literárias. O próprio fato de terem rompido com os estereótipos até então destinados a poesia de autoria feminina, com possibilidades expressivas distintas das canônicas Francisca Júlia e Cecília Meireles, e terem seus nomes e obras ainda latentes no campo de produção simbólico demonstra a força de suas estratégias e o quanto foram perspicazes, investindo em projetos a médio e longo prazo o que, por si só, tornaram-nas vitoriosas.

Na verdade, este trabalho suscita a realização de outros exercícios interpretativos especialmente no intuito de investigarmos em que medida a existência dos acervos literários é realmente fundamental para a vitalidade da produção da crença por meio de herdeiros legais e simbólicos. Nesse aspecto, torna-se necessário um estudo das trajetórias de escritoras que não deixaram acervos pessoais ou que por algum motivo se perderam, a exemplo do acervo de Eugênia Sereno, destruído pelas traças, ou do acervo disperso de Cassandra Rios. Do mesmo

modo, é oportuno desenvolver uma análise comparatista da quantidade de acervos de autoras negras, lésbicas ou oriundas das classes populares, por exemplo, abrigados nas instituições de preservação e fomentação cultural, e o modo como tais acervos, a exemplo do acervo de Carolina Maria de Jesus sob a guarda do Arquivo Público Municipal Cônego Hermógenes Brunswick, Sacramento-MG, reproduz ou cria novos repertórios, se contribui para a manutenção ou produção da crença em sua titular, se reveste de *status* de resistência e, principalmente, se adquire funções diferentes das dos acervos aqui analisados.

Acreditamos que a terceira parte desta tese constituiu em passo dado nessa direção ao lançar luz sobre a relação entre acervos literários e economia dos bens simbólicos, com especial atenção para aquilo que designamos de uma sociologia das reputações ou estratégias de fabricação/consagração de legados. Inventariando as estratégias em torno do capital herdado por “guardiões” da memória de Cora, Hilda e Ana Cristina, e o modo como manipulam a energia social em torno de seus nomes, demonstramos como os acervos contribuem para a perpetuação e/ou reorientação dos projetos iniciados em vida por suas titulares. Seja na criação de instituições de memória, no lançamento contínuo de obras ou na realização de ações comemorativas articulando literatura e outras artes, os “herdeiros” assumem um papel significativo na batalha das memórias empreendida no campo literário e, no caso das trajetórias analisadas, os acervos pessoais adquirem centralidade nesses projetos. É verdade que independentemente da existência dos acervos outras estratégias seriam acionadas e que tais procedimentos não se reduzem às trajetórias e obras de autoria feminina. O que constatamos foi a plasticidade de tais conjuntos documentais, contribuindo com os agentes imersos nas redes de economia da cultura ao apresentar soluções criativas em meio às mudanças empreendidas pelos processos de industrialização e digitalização do simbólico e, sobretudo, como alternativas profícuas para a garantia de legitimação e de uma maior divulgação da crença nos punhos líricos femininos que ousaram grafar, nas margens, páginas que aos poucos têm impactado o centro de nossa vida literária.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. A teus pés. In: CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- ABREU, Caio Fernando. Um pouco acima do insensato mundo. *Leia*, São Paulo, fev. 1986.
- ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys. A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 11, 2007.
- ALONSO, Ângela. *Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALVES, Elder Patrick Maia. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- ALVES, Mariana Garcia de Castro. O jogo do oco: reflexões iniciais para divulgação da obra de Hilda Hilst em exposições. *Anais do SETA*, n.º 4, 2010.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de. A recepção da obra de Hilda Hilst: breves apontamentos. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Orgs.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de. *O saber e o sentir: uma leitura de Do desejo*, de Hilda Hilst. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- ARAÚJO, Celso. Os pensamentos de Cora. *Jornal de Brasília*, Brasília, 1977.
- ARAÚJO, Rodrigo da Costa. Semiologia do amor: notas para a leitura de “Fragmentos de um discurso amoroso”, de Roland Barthes. *XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, Rio de Janeiro, 2008.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume; Edufes, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- BARBARO, P. Hilda Hilst: a estrela na Casa do Sol. *Jornal de Jundiá*, São Paulo, 17 abr. 1994.
- BARROS, Luisa da Rocha; BORGES, Julia. Temas e figuras em *Bufólicas*. *Estudos Semióticos*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n.º 2, 2006.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo. Cultrix, 1977.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BEZERRA, Kátia da Costa. Cora Coralina e o discurso da memória: um retrato da velha Goiás. In: BRITTO, Clovis Carvalho; CURADO, Maria Eugênia; VELLASCO, Marlene (Orgs.). *Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina*. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.
- BEZERRA, Kátia da Costa. *Vozes em dissonância: mulheres, memória e nação*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.
- BIONE, Carlos Eduardo. *A escrita crônica de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- BITTAR, Maria José. *As três faces de Eva na cidade de Goiás*. Goiânia: Kelps, 2002.
- BLUMBERG, Mechthild. *Spiritualität, Leidenschaft und obszöne Provokation: zur dialektik zwischen metaphysisch und Körperlichkeit in prosa und lyric der brasilianischen Autorin Hilda Hilst*. Frankfurt: Peter Lang, 2004.
- BOLLE, Willi. Grandesertão.br ou: a invenção do Brasil. In: MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza (Orgs.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora da UNB, 2001.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BONVICINO, Régis. A teus pés dissolve fronteiras entre verso e prosa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1998.
- BORDINI, Maria da Glória. Acervos sulinos: a fonte documental e o conhecimento literário. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.º 34, jul./dez. 2009.

- BORGES, Luciana. Sobre a obscenidade inocente: *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst. *OP SIS - Revista do NIESC*, Universidade Federal de Goiás, Catalão, v. 6, 2006.
- BORGES, Rogério. 'Em Goiás, ninguém faz doce igual aos da minha mãe'. *O Popular*, Goiânia, 1.º Nov. 2009.
- BORGES, Rogério. Acervo de Cora Coralina é recuperado em Goiás. *O Popular*, Goiânia, 23 nov. 2003.
- BORGES, Rogério. Acervo valorizado. *O Popular*, Goiânia, 17 ago. 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- BOSI, Viviana. Leitor. In: CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 8. ed. Campinas-SP: Papyrus, 1996a.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983b.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRASIL. *Proposição da inscrição da Cidade de Goiás na lista do patrimônio mundial*. Brasília: Ministério da Cultura; Ministério das Relações Exteriores, 1999.
- BRITO, Antônio Carlos de. Tudo na minha terra: bate-papo sobre poesia marginal. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- BRITTO, Clovis Carvalho. "Não acredite em fadinhas": agenciamentos entre contos de fadas, poesia e intenção pornográfica em *Bufólicas*, de Hilda Hilst. *I Semana de Humanidades da Universidade Federal de Rondônia*, Porto Velho, 2010.

BRITTO, Clovis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. *Cora Coralina: raízes de Aninha*. Aparecida-SP: Idéias e Letras, 2009.

BRITTO, Clovis Carvalho. “Dar que falar às bocas de Goiás”: estratégias e repercussões do projeto criador de Cora Coralina no campo literário brasileiro. *Estudos de Sociologia*, Araraquara-SP, v. 14, n.º 27, 2009.

BRITTO, Clovis Carvalho. “Amo e canto com ternura todo o errado da minha terra”: literatura e sociedade em Cora Coralina. In: BRITTO, Clovis Carvalho; SANTOS, Robson dos (Orgs.). *Escrita e sociedade: estudos de sociologia da literatura*. Goiânia: Editora da UCG, 2008.

BRITTO, Clovis Carvalho; SANTOS, Robson dos (Orgs.). *Escrita e sociedade: estudos de sociologia da literatura*. Goiânia: Editora da UCG, 2008.

BRITTO, Clovis Carvalho. “Sou Paranaíba pra cá”: literatura e sociedade em Cora Coralina. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, 2006.

BUENO, Maria Aparecida. *Quatro mulheres e um destino*: Hilda Hilst, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Eliane Duarte. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1996.

BUENO, Vera. Cora Coralina, quem é você? *Correio do livro da UNB*, Brasília, n. 5, ago/set, 2002.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CAFIERO, C. Toda Hilda Hilst. *Correio Popular*, Campinas, 2 set. 2003.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 45, 2009.

CAMARGO, Célia Reis. Os centros de documentação das universidades: tendências e perspectivas. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. A escrita poética do espaço em Cora Coralina. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, n.º 31, 2009.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Cora Coralina: uma poética para todas as vidas. In: DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. *Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cãnone, 2006.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Poesia e memória em Cora Coralina. *Signótica*, Goiânia, v. 14, jan/dez, 2002.

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

- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. “Plvs élire que lire”: a poesia e suas revistas no final do século XX. In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARDOSO, Beatriz. A obscena senhora Hilst. *Interview*, São Paulo, out. 1994.
- CARNEIRO, Alan Sílvio Ribeiro. *Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- CASHDAN, Sheldon. *Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- CASTRO, Maria da Glória de. O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira? *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.º 32, jul./dez. 2008.
- CASTRO, Celso; CUNHA, Olivia Maria Gomes da. Quando o campo é o arquivo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, 2005.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Album de retazos: antologia crítica bilíngüe: poemas, cartas, imagens e inéditos*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. 4. ed. São Paulo: Ática, Instituto Moreira Salles, 2001.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999a.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, Instituto Moreira Salles, 1999b.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, Instituto Moreira Salles, 1998.
- CÉSAR, Flávio Lenz. Pelas tuas mãos. In: FREITAS FILHO, Armando (Org.). *Ana Cristina César: novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CÉSAR, Waldo. Ana Cristina César: vida e obra. In: FREITAS FILHO, Armando (Org.). *Ana Cristina César: novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Hilda Hilst e Sylvia Plath, as filhas engendram os pais. *XVII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura do GT Mulher e Literatura da ANPOLL*, Ilhéus, 2007.
- CLÁUDIO, Ivan. Fragmentos da tormenta. *Isto É*, São Paulo, 21 dez, 1994.

- COELHO, Gustavo Neiva. *Goiás: uma reflexão sobre a formação do espaço urbano*. Goiânia: Ed. da UCG, 1996.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- COELHO, Nelly Novaes. Um diálogo com Hilda Hilst. In: COELHO, Nelly Novaes *et al* (Org.) *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. Rio Claro-SP: Arquivo Municipal, 1989.
- COELHO, Nelly Novaes. *Carlos Nejar e a “Geração de 60”*. São Paulo: Saraiva, 1971.
- CORA Coralina, aos 92 anos: eu sou a própria terra. *Correio Brasiliense*, Brasília, 20 dez. 1981.
- CORA Coralina. *Jornal Cidade de Goiás*, Goiás, n.º 633, 8 abr. 1956.
- CORALINA, Cora. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. 9. ed. São Paulo: Global, 2007.
- CORALINA, Cora. *Estórias da casa velha da ponte*. 13. ed. São Paulo: Global, 2006.
- CORALINA, Cora. Vida. *O Popular*, Goiânia, Magazine, 14 mar. 2004.
- CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 20. ed. São Paulo: Global, 2001.
- CORALINA, Cora. *O tesouro da casa velha*. 3. ed. São Paulo: Global, 2000.
- CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. Goiânia: Livraria Cultura Goiana, 1976.
- CORALINA, Cora. Meu Goiás. *Jornal Cidade de Goiás*, Goiás, 16 set. 1956.
- CORREA, Ângelo Mendes. Os 120 anos de Cora Coralina, a maior expressão poética do Brasil Central: entrevista com Vicência Bretas Tahan. *Revista Verbo 21*, jan. 2010.
- COUTINHO, Araripe. Hilda Hilst: Delícias e fúria. *O Capital*, jul. 1991, p. 8-9.
- CUNHA, Eneida Leal. A “Casa Jorge Amado”. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, 2005.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, vol. 10, 2004.

- CUNHA, Magali do Nascimento. “O passado nunca está morto”: um tributo a Waldo César e sua contribuição ao movimento ecumênico brasileiro. *Estudos de Religião*, ano XXI, n.º 33, jul./dez. 2007.
- D’ELIA, Renata; DUME, Paula. Paixão pelo novo. *Jornal da Faculdade Cásper Líbero*, São Paulo, 2007.
- DA MATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DABUL, Lígia. Experiências criativas sob o olhar sociológico. *Ponto-e-vírgula: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC-SP*, São Paulo, v. 2, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 -2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 26, jul./dez. 2005.
- DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELGADO, Andrea Ferreira. Museu e memória biográfica: um estudo da Casa de Cora Coralina. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 8, n.º 2, jul/dez 2005.
- DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- DENÓFRIO, Darcy França. Cora dos Goiasés. In: DENÓFRIO, Darcy França (Org.). *Cora Coralina: melhores poemas*. São Paulo: Global, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DESTRI, Luisa; DINIZ, Cristiano. Um retrato da artista. In: PÉCORRA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst?* São Paulo: Globo, 2010.

DESTRI, Luisa; FOLGUEIRA, Laura. *Maldita, devota: episódios da vida de Hilda Hilst*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo), Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2006.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquizadas: histórias de uma história mal contada. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 30, 2007.

DUARTE, Edson Costa. Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo (fotografia ficcional em outras letras). *Revista Agulha*, 2007. Disponível em: [http://www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf]. Acesso em 27 mar. 2010.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos – 1890-1930*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ENTREVISTA Hilda Hilst. *Revista E*, SESC-SP, n.º 67, dez. 2002.

FAERMAN, Marcos. Ecos do modernismo no interior. *Jornal da tarde*, São Paulo, 8 jan. 1992.

FANINI, Michele Asmar. *Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a ante-sala da Academia Brasileira de Letras. *Estudos de Sociologia*, São Paulo, n.º 27, 2009.

FANINI, Michele Asmar. Fazer da pena um ofício: a profissionalização literária feminina no Brasil da virada do século XIX para o XX. *Linguagens*, Blumenau, v. 2, n.º 3, set/dez, 2008.

FAR, Alessandra El. “A presença dos ausentes”: a tarefa acadêmica de criar e perpetuar vultos literários. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 2000.

FARIAS, Edson. Espaço e lembranças na economia simbólica urbana: o “retorno” da África carioca. *Tomo*, São Cristóvão-SE, n.º 16, jan./jun. 2010.

FARIAS, Edson (Org.). *Práticas culturais nos fluxos e redes da sociedade de consumidores*. Brasília: Verbis Editora, 2010.

- FARIAS, Edson. Cultura popular e economia simbólica no Brasil. *III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Salvador, 2007.
- FARIAS, Edson. Economia e cultura no circuito das festas populares brasileiras. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n.º 3, set/dez 2005.
- FARIAS, Edson. Paulo da Portela, um herói civilizador. *Caderno CRH*, Salvador, n. 30/31, 1999.
- FELÍCIO, Brasigóis. Cora Coralina dos becos de Goiás e dos caminhos do mundo. *O Popular*, Goiânia, 23 dez. 1977.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, Káthia. Segredos de Ana C. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 maio 2001.
- FONSECA, Vicente; LACERDA, Armando. *Depoimentos de Cora Coralina: fase de prospecção do filme Cora Doce Coralina*, Goiás, 1982.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 15 ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 17 ed. São Paulo: Graal, 2006.
- FOUCAULT, Michel (Coord.). *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREITAS, Ana Maria. Hilda Hilst faz do erotismo o seu protesto. *Shopping News*, São Paulo, 15 out. 1992.
- FREITAS FILHO, Armando (Org.). *Ana Cristina César: novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- FREITAS FILHO, Armando. Jogo de cartas. In: FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Orgs.). *Correspondência incompleta: Ana C.* Rio de Janeiro: Aeroplano; Instituto Moreira Salles, 1999.
- FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Orgs.). *Correspondência incompleta: Ana C.* Rio de Janeiro: Aeroplano; Instituto Moreira Salles, 1999.
- FUENTES, José Luis Mora. Entrevista. In: Residência da escritora Hilda Hilst, Casa do Sol vai se tornar espaço cultural. *Uol Entretenimento*, 2007. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/04/18/ult4326u132.jhtm>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

FÚRIA, Luiza Mendes. Hilda e seus personagens não param de pensar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 maio 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

GOMES, Eustáquio. Minhas memórias de Hilda. *Literatura pnet*, 2009. Disponível em: [<http://www.pnetliteratura.pt/cronica.asp?id=1049>]. Acesso em 27 mar. 2010.

GOMES, Eustáquio. *Os rapazes d'Onda e outros rapazes: modernismo, técnica e modernidade na província paulista (1921-1925)*. Campinas, SP: Pontes; Editora da UNICAMP, 1992.

GOMES, Melissa Carvalho. O beco: liturgia na obra de Cora Coralina. In: DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. *Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cãnone, 2006.

GONÇALVES, Delmiro. O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 3 ago. 1973.

GONÇALVES, Eliane. “Remar o próprio barco”: a centralidade do trabalho no mundo das mulheres “sós”. *Cadernos Pagu*, São Paulo, n.º 34, jan/jun, 2010.

GONÇALVES, Eliane. Nem só nem mal acompanhada: reinterpretando a “solidão” das “solteiras” na contemporaneidade. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n.º 32, jul/dez, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

GONÇALVES, Maria José. Cora Coralina. *Cidade de Santos*, 17 out. 1982.

GOULART, Audemaro Taranto. A insatisfação com as margens do rio. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin; SCARPELLI, Marli Fantini (Orgs.). *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

GRANDO, Cristiane (Org.). *O caderno rosa de Hilda Hilst*. Catálogo de exposição. Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, UNICAMP, 2005.

GRANDO, Cristiane. Manuscritos e processos criativos. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n.º 70, 2001.

HAY, Louis. A literatura sai dos Archivos. SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

- HEINICH, Nathalie. *La gloire de Van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Minuit, 1991.
- HELLER, Bárbara. Vossas filhas sabem ler? In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Orgs.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.
- HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder Pereira. O boom da biografia e do biográfico na cultura contemporânea. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura & mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, 2002.
- HEYMANN, Luciana Quillet. *De arquivo pessoal a patrimônio nacional: reflexões sobre a construção social do "legado" de Darcy Ribeiro*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 2009a.
- HEYMANN, Luciana Quillet. O indivíduo fora do lugar. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 45, 2009b.
- HEYMANN, Luciana Quillet. Os fazimentos do arquivo Darcy Ribeiro: memória, acervo e legado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, 2005.
- HEYMANN, Luciana Quillet. Cinquenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um "legado". *XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, 2004.
- HEYNEMANN, Liliane. O fogo da paixão, de Mariana e Hilda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 out. 1992.
- HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. Entrevista. *Revista E*, SESC-SP, n.º 67, dez. 2002.
- HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- HILST, Hilda. Das Sombras. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- HILST, Hilda. Ciranda de Amigos. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de literatura brasileira – Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
- HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1989.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Sobre a correspondência. In: CÉSAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JORGE, Miguel. Conversa com Cora Coralina. *Folha de Goyaz*, Goiânia, 1968.
- KASSAB, Álvaro. Pécora revisita transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva. *Jornal da UNICAMP*, Campinas-SP, 5 mar. 2007.
- KOHLSDORF, Maria Elaine. *A apreensão da forma da cidade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaud*. Portugal: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade de Brasília, 2008.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.
- LE MOS, Masé. Desentranhando ‘Lui’. *Cronópios, Literatura Contemporânea Brasileira*, 2010. Disponível em: < <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4494> >. Acesso em: 19 nov. 2010.
- LEONI, Luciana Maria Di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- LEVI, Giovanni. Os usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- LIMA, Sandra Lúcia Lopes. Imprensa feminina, revista feminina: a imprensa feminina no Brasil. *Projeto História*, São Paulo, n.º 35, dez., 2007.

- LIMA, Susana Moreira de. *O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LONDRES, Cecília. Sobre a correspondência. In: CÉSAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- LOPES, Marcos Aparecido. *No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1997.
- LOSEKANN, Silvana. A nova casa de Erico. *Defender*, Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: [<http://www.defender.org.br/a-nova-casa-de-erico>]. Acesso em 27 mar. 2010.
- LYRA, Pedro. *Sincretismo: a poesia da Geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MACHADO, Álvaro. 'Ninguém me leu, mas fui até o fim', diz Hilda Hilst. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 jun. 1998.
- MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: EDUSP, 2002.
- MAFRA, Inês. Hilda Hilst: um coração em segredo. *Nicolau*, Curitiba, n.º 51, nov./dez. 1993.
- MAIA, Carlos Eduardo S; LOBO, Tereza Caroline; CURADO, João G uilherme. Relações políticas e re-significações de uma devoção popular: ladários goianos em trilhas pirenopolinas. *História Revista*, Goiânia, v. 13, n.º 1, p. 95-120, jan./jun., 2008.
- MALUFE, Annita Costa. Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem d o diário e da carta. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 16, n.º 25, jul./dez. 2009.
- MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina César*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MALUFE, Annita Costa. Nas entrelinhas de Ana Cristina. *Crítica & Companhia*, v. 1, 2005.
- MARINGONI, Juliana. *Casa do Sol: um encontro com Hilda Hilst*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo). Faculdade de Jornalismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2005.
- MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, 2008.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 21, 2007.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

- MENDES, Jaime. Mercado do livro no Brasil. *I Simpósio do Livro*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- MENDES, Mario. Hilda Hilst uma senhorita nada comportada. *Elle*, jun. 1994.
- MENDONÇA, Belkiss Spenciere Carneiro de. *A música em Goiás*. Goiânia: UFG, 1981.
- MENEZES, Cynara. São Paulo vê obsessões da poeta Hilda Hilst em exposição. *Folha de São Paulo*, 5 dez. 2000.
- MICELI, Sérgio. Arte embargada. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- MICELI, Sérgio. Relegação social e chance literária. In: ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos – 1890-1930*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- MICELI, Sérgio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. *Tempo Social*, v. 15, São Paulo, abr. 2003.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MIGUEL, Heloisa Marques. *A poesia de Cora Coralina: “um modo diferente de contar velhas histórias”*. Dissertação (Mestrado em estudos literários). Universidade Federal de Goiás, 2003.
- MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas*. São Paulo: Olho D’Água, Fapesp, 2001.
- MONTAGNER, Miguel Ângelo. Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 17, 2007.
- MORAES, Eliane Robert. Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.º 31, jul./dez. 2008.
- MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- MOREIRA, Lilian Cristiane. Os percalços do trabalho com arquivos: reflexões sobre a ida ao arquivo Altivo Sette. *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, 2008.
- MORICONI, Ítalo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MORICONI, Ítalo. Ana Cristina Cesar no tribunal da leitura. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, ano 8, n.º 12, 2000.
- MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

MOURA, Flávio. Pegada de Elefante. *Estudos de Sociologia*, Araraquara-SP, v. 14, n.º 27, 2009.

MUSEU da língua portuguesa abre mostra Cora Coralina. *Agência Estado*, São Paulo, 29 set. 2009.

NASCIMENTO, Carla. “Uma mulher do século XIX disfarçada em século XX”: um olhar crítico-biográfico sobre o acervo de Ana Cristina César. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

OHNO, Massao. Da amizade. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

OLIVEIRA, Maria do Socorro dos Santos. *A memória dos imortais no arquivo da Academia Brasileira de Letras*. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009.

ORSINI, Elisabeth. O repouso da poeta marginal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1994.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PARK, Robert. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio (Org.). *O fenômeno urbano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

PASSIANI, Ênio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst: call for papers*. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em: 9 ago. 2010.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst?* São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas (1992-1995)*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

- PEDROSA, Célia. Poesia e experiência: anos 80 e depois. *In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; LEONE, Luciana di (Orgs.). Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileira contemporânea.* Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea.* Campinas-SP: Mercado de Letras, 1999.
- PEREGRINO, Júlia. Cora Coralina: emoção à flor da letra. *In: Cora Coralina: coração do Brasil.* São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2009.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história.* Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- PESQUERO-RAMON, Saturnino. *Cora Coralina: o mito de Aninha.* Goiânia: Ed. da UFG, Ed. da UCG, 2003.
- PINHEIRO, Suely Reis. O mundo cromático e polifônico na obra de Cora Coralina. *In: DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Cora Coralina: celebração da volta.* Goiânia: Cãnone, 2006.
- PIRES, Francisco Quinteiro. Cora Coralina, artista apaixonada pela arte de viver. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 set. 2009.
- PIRES, Paulo Roberto. Ficção íntima. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 set, 1999.
- PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940 -68).* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PROCHASSON, Christophe. Atenção: verdade! Arquivos privados e a renovação das práticas historiográficas. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.
- PUENTE, Ana Carolina. Ana Cristina César em la poesia marginal: ¿Cuál yo soy yo? *In: CÉSAR, Ana Cristina. Album de retazos: antologia crítica bilíngüe: poemas, cartas, imágenes e inéditos.* Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- PURCENO, Sônia. O obsceno objeto de desejo de HH. *In: PÉCORA, Alcir (Org.). Por que ler Hilda Hilst?* São Paulo: Globo, 2010.
- QUEIROZ, Vera. Crítica brasileira contemporânea de autoria feminina. *In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (Orgs.). Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas clássicas e vernáculas.* Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.
- QUEIROZ, Vera. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. *Passages de Paris*, França, n.º 1, 2005.
- RABELO, Flávia de Brito. *(Re) inventando o turismo na cidade de Goiás sob o olhar de Cora Coralina.* Dissertação (Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2006.

- RAMOS, Anatole. Cora Coralina, o tesouro da casa velha de Vila Boa. *O Popular*, Goiânia, 17 out. 1971.
- RIAUDEL, Michel. A fábrica de identidade. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n.º 10, maio 2001.
- RIAUDEL, Michel. Correspondência secreta. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Da ficção. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Uma metáfora do limite e da coragem humana. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 jan. 1990.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Hilda Hilst. *Revista Interview*, 1985.
- ROLLEMBERG, Marcello Chami. Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. *XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Natal, set. 2008.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.
- ROSA, José Antônio. *Análise do livro como produto e como negócio no contexto brasileiro atual: referências para a estratégia de marketing e comunicação na indústria editorial e para decisões de fomento e difusão do livro*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ROSA, Leda. Escritora vê a crise com humor e erotismo. *Diário Popular*, São Paulo, 24 set. 1992.
- SÁ, Olga de. A epifania nos poemas de Cora Coralina. In: BRITTO, Clovis Carvalho; CURADO, Maria Eugênia; VELLASCO, Marlene (Orgs.). *Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina*. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.
- SALLES, Mariana de Almeida. *Cora Coralina: uma análise biográfica*. Monografia (Graduação em Antropologia), Universidade de Brasília, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. A falta que ama. In: FREITAS FILHO, Armando (Org.). *Ana Cristina César: novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SCHARTZKOPTF, Hella. Hilda Hilst: perto do coração selvagem. *Aqui*, São Paulo, 16 fev. 1971.
- SEFFRIN, André (Org.). *Roteiro da poesia brasileira – anos 50*. São Paulo: Global, 2007.

SENA, André de. Inéditos de Cora Coralina. *Correio da Paraíba*, Campina Grande, jan. 2002.

SENA, Jorge de. Prefácio. In: HILST, Hilda. *Trovas de muito amor para um amado senhor*. São Paulo: Anhambi, 1960.

SILVA, Fabiana Gabriela da. Tradução e espaço social em *La Pierre du Royaume*. XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 2008.

SILVA, Joelma Rodrigues da. *Os risos na espiral: percursos literários hilstianos*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio*. Rio de Janeiro: José Olympio, FBN, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

STYCER, Maurício. Hilda Hilst. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 maio 1997.

SUSSEKIND, Flora. Hagiografias. *Revista Bula: Literatura e Jornalismo Cultural*, Ensaios, 2008. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/posts/ensaios/hagiografias>>. Acesso em: 18 nov. 2008.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

TAHAN, Ana Maria. Aventureira e libertária. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jan. 2002.

TEIXEIRA, Cristiane Pires. A construção da identidade feminina em *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. In: DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. *Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cãnone, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos goianos II: A crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: Editora da UFG, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás*. Goiânia: Imprensa Universitária, 1964.

TELES, José Mendonça. *No santuário de Cora Coralina*. 2. ed. Goiânia: Editora Kelps, 2001.

TELLES, Lygia Fagundes. Da amizade. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

ULHOA, Raquel. Nos originais abandonados um tesouro que pode se perder. *Diário da Manhã*, Goiânia, 29 set. 1981.

VALENÇA, Rachel. Rachel Valença e a Casa de Rui Barbosa: Entrevista a Walnice Nogueira Galvão. *D. O. Leitura*, São Paulo, ano 19, n.º 4, jul. 2001.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Caudalosa, recortando as palavras, eis a poeta, ficcionista e dramaturga. *Portal de Literatura e Arte Cronópios*, 2006. Disponível em: [<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1569>]. Acesso em 27 mar. 2010.

VAZ, Ana Silvéria. Hilda Hilst e *Bufólicas*: uma (des) (re) construção da fábula e do conto de fadas. *Caderno de resumos do Seminário de pesquisa em lingüística e lingüística aplicada*. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, dez. 2003.

VELLASCO, Marlene Gomes de. *A poética da reminiscência: estudos sobre Cora Coralina*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Goiás, 1990.

VELOSO, Mariza. O fetiche do patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

VENÂNCIO, Ana Teresa A. As faces de Juliano Moreira: luzes e sombras sobre seu acervo pessoal e suas publicações. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, 2005.

VIEGAS, Ana Cláudia; MORICONI, Ítalo. Apresentação. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n.º 21, jul/dez, 2007.

VILLAÇA, Antônio Carlos. *José Olympio: o descobridor de escritores*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2001.

WILLER, Cláudio. Teve a ousadia de criar uma geração literária. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 2010.

WILLER, Cláudio. Antônio Fernando De Franceschi: o poeta e o divulgador de poesia. *Agulha: Revista de cultura*, São Paulo, mar. 2005.

WILLER, Cláudio. In: *Homenagem a Massao Ohno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, dez. 2004.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. Confissões de Aninha e memória dos becos. *In*: BRITTO, Clovis Carvalho; CURADO, Maria Eugênia; VELLASCO, Marlene (Orgs.). *Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina*. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.

YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. Confissões de Aninha e memória dos becos: a reinvenção poética da memória em Cora Coralina. *Anais do Terceiro Encontro de Professores de Letras do Brasil Central*. Brasília: Universidade de Brasília, out. 2002. CD-ROM.

ZENI, Bruno. Hilda Hilst. *Cult*, São Paulo, n.º 12, jul. 1998.