

Ana Cristina Cesar, crítica de cinema¹

Ana Cristina Cesar, a film critic

Elaine Cristina Cintra²
Universidade Federal da Paraíba
João Pessoa, Paraíba, Brasil

Brenda Maria Pereira de Pontes³
Universidade Federal da Paraíba
João Pessoa, Paraíba, Brasil

Resumo: No estudo que aqui propomos, objetivamos discutir as ponderações críticas de Ana Cristina Cesar sobre as relações conflitantes entre a ficção e a realidade no que se refere ao cinema, mais especificamente, o documentário. Para isso, iremos analisar o texto “Literatura não é documento” (1980), fruto de sua pesquisa de mestrado em Comunicação Social pela UFRJ, na qual a autora debate a produção de documentários de cunho pedagógico sobre escritores nacionais, e percorre temas como cultura e literatura, o fazer documental, a ficção e a realidade, além de tangenciar questões das políticas culturais da época.

Palavras-chave: Crítica. Literatura brasileira. Ana Cristina Cesar. Documentário.

Abstract: In the proposed study here, we aim to discuss Ana Cristina Cesar's critical considerations regarding the conflicting relationships between fiction and reality concerning cinema, specifically documentary film. To achieve this, we will address the work "Literatura não é documento" (1980), stemming from her master's research in Social Communication at UFRJ, in which the author discusses the production of educational documentaries about national writers. She covers themes such as culture and literature, documentary filmmaking, fiction, and reality, as well as touching on issues of cultural policies of the time.

Keywords: Criticism. Brazilian literature. Ana Cristina Cesar. Documentary.

1 INTRODUÇÃO

Quando se menciona o nome de Ana Cristina Cesar, pensa-se mais comumente em sua poesia, gênero pelo qual se deve a atenção que suas outras produções autorais, como seus textos críticos, puderam receber somente na década posterior à sua morte. No entanto, hoje já se sabe muito dessa artista multifacetada que em vida fora poeta, tradutora, crítica literária e professora. De fato, a produção crítica de Ana Cristina Cesar, publicada principalmente em jornais alternativos da década de 1970, e que hoje tem interessado aos leitores pela riqueza de informações que podem levar a um entendimento mais amplo da autora, deu-se em concomitância à sua produção poética, o que demonstra sua forte atuação na cena cultural do Rio de Janeiro naquele momento, e expõe um perfil de intelectual bastante atualizado e combativo em suas escolhas teóricas.

¹ Artigo derivado da dissertação “A crítica literária de Ana Cristina Cesar: verdade e máscara”, defendida em 2020 no PPGL, Universidade Federal da Paraíba.

² Doutora em Teoria Literária e professora da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: elcintra@gmail.com.

³ Estudante de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

Dentro dessas inserções, cabe destacar, da mesma forma, que Cesar também se inseriu na escrita acadêmica e publicou por meios institucionais o texto “Literatura não é documento” (1980), obra fruto de sua pesquisa de mestrado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, na qual a autora debate a produção de documentários de cunho pedagógica sobre escritores nacionais, e percorre temas como cultura e literatura, o fazer documental, a ficção e a realidade, além de tangenciar questões das políticas culturais da época, com um olhar arguto e ponderado. A obra supracitada é composta por seis ensaios ao todo, intitulados “Cromo do país”, “Bárbaro, nosso”, “A parte dos cabelos brancos”, “Heróis póstumos da província”, “Desafinar o coro” e “Sete depoimentos”, sendo que neste último a ensaísta recolhe depoimentos dos realizadores de alguns dos documentários que integraram sua pesquisa, como Heloísa Buarque de Hollanda, Ana Carolina Soares e João Carlos Horta, que desenvolveram documentários sobre os escritores Joaquim Cardozo, Monteiro Lobato e Jorge de Lima, respectivamente.

Nesses estudos, nota-se que a autora contempla a tensão entre ficção e realidade – mote, aliás, imprescindível em seu fazer poético, e que nos propicia afirmar que há para Ana Cristina Cesar crítica de cinema algo de mentiroso no documentário, bem como algo de verdadeiro na ficção, tensão essa que, como se sabe, também ecoa em outros de seus escritos críticos. No estudo que aqui propomos, decidimos nos voltar, em maior ou menor grau, a todos os textos que compõem a obra supramencionada, para discutir especialmente as relações conflitantes e dúbias entre a ficção e a realidade na atividade crítica de Cesar no que se refere a suas intervenções sobre o cinema. Além da premente necessidade de um recorte que um texto como esse exige, optar por esse ponto de partida se justificaria pelo fato de que esta questão, os trânsitos entre realidade e ficção, além de percorrer toda a atividade crítica da autora, e é tida como diretrizes de sua poesia, e, em sua escrita acadêmica, encontra outras diretrizes que podem alargar a questão em seus outros textos.

2 OS “OLHARES ESTETIZANTES”

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

A primeira metade de “Literatura não é documento”, “Cromos do país”, “Bárbaro, nosso” e “A parte dos cabelos brancos”, aborda o documentário como recurso pedagógico e veículo de valores oficiais, bem como a reiteração de uma identidade cultural nacional. No primeiro ensaio, Cesar destaca a justificativa tomada como suporte à produção dos documentários sobre literatura por ela estudados com um argumento pedagógico: “a literatura é a única produção cultural que constitui matéria obrigatória” (Cesar, 2016, p. 23), por isso haveria a necessidade de atualização do ensino e os incentivos à produção de documentários sobre escritores. Para a autora, os filmes poderiam ser uma ferramenta a mais para o ensino, bem como outro veículo para a transmissão de valores

ideológicos oficiais. Assim, a frase de abertura supracitada é o ponto de partida de toda a discussão que permeia o ensaio: o documentário sobre literatura também seria pautado por uma representação de valores, especialmente quando produzidos com o fomento governamental.

A pesquisadora identifica dois momentos na produção fílmica brasileira sobre escritores, aos quais ela chama de “surto”, sendo que “o primeiro surto é mais ‘educativo’, o segundo, mais ‘cultural’” (Cesar, 2016, p. 24). No primeiro grupo, estão os filmes produzidos pelo INCE, Instituto Nacional do Cinema Educativo, órgão governamental que, entre as décadas de 1936 e 1966, realizou “uma ofensiva oficial no campo da educação escolar e da cultura” (Cesar, 2016, p. 24); no segundo, a autora se refere aos filmes pós-1970, que “configuram mais um surto e menos um bloco patrocinado” (Cesar, 2016, p. 24). Em um vislumbre amplo, pode-se adiantar que, para a estudiosa, os documentários refletiriam também as visões de cultura do período em que foram produzidos. Além desses tópicos, a ensaísta discute particulares diferenças da produção documental ao longo do tempo, e argumenta em favor do teor inevitável de manipulação do documentário em contraponto ao seu aparente teor de realidade e verdade, questão essa que analisaremos adiante mais demoradamente.

Também em “A parte dos cabelos brancos” (Cesar, 2016, p. 40), Cesar aborda o cinema como ferramenta pedagógica, tópico que se constitui como principal marca do momento mais “educativo” da produção fílmica brasileira. Conforme pontua no texto, à época em que o INCE surgira, o cinema brasileiro não se configurava nem como indústria nem como intervenção oficial, e sequer como manifestação cultural; quanto ao documentário, “era quase impossível produzi-lo fora do parco circuito subvenção estatal/cinema educativo, restrito ao INCE” (Cesar, 2016, p. 40).

Todavia, nas décadas de 1960 e 1970 surge o Cinema Novo⁴, movimento cinematográfico brasileiro que se formou em resposta às instabilidades sociais brasileiras, tendo como um de seus principais representantes o cineasta Glauber Rocha. Para a autora, no advento do Cinema Novo: “abrem perspectivas para o documentário não oficial, exatamente por incidir sobre duas questões primordiais para o documentário: a produção independente e a missão educativa/esclarecedora (melhor dizendo: conscientizadora) do cinema” (Cesar, 2016, p. 40, grifo da autora).

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

⁴ Para Ana C., apesar da aparente dissonância entre as propostas cinemanovistas e a literatura, “o Cinema Novo quer desempenhar função semelhante à da literatura de 1930 e busca na literatura ideias para o clima de ficção, mas a literatura como matéria de documentário seria luxo burguês ou objeto mumificado pela cultura oficial” (Cesar, 2016, p. 41). A função à qual se refere Cesar seria, portanto, a denúncia social, destacando que “falar de Lima Barreto ou de Monteiro Lobato, mesmo mantendo os inevitáveis dados biográficos ou a iconografia familiar, será forma de veiculação de conteúdos de esquerda: o anti-imperialismo, as alfinetadas na burguesia, a solidariedade explícita à vítima do poder” (Ibidem).

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

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

Outra instituição criada pelo Estado citada por Cesar é a Embrafilme, “órgão vinculado ao MEC, que incorpora as atividades executivas do INCE e do Centrocine (Fundação Centro Modelo de Cinema)” (Cesar, 2016, p. 49), e cuja função foi financiar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Ana Cristina Cesar também destaca como os subsídios estatais para as produções culturais se tornam na ocasião uma maneira de vigiar o material desenvolvido e os seus produtores.⁵ Por isso, o governo desenvolve formas de controle da produção cultural para cercear “esse possível ‘quisto rebelde da produção simbólica nacional’, essa ‘ponta de lança da cultura brasileira dos idos de 1960’ que fora o Cinema Novo” (Cesar, 2016, p. 44). Assim, passa-se a investir na cultura como elemento fundamental do cidadão brasileiro, a fim de evitar eventuais desvios aos valores propostos pela ideologia no poder.

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

Em outras palavras, o primeiro grupo de documentários pretende-se neutro e objetivo; o segundo grupo, por sua vez, embora também possa ter essas pretensões, já se atenta ao fato de que isso esteja fora de alcance. É esse viés, como veremos, que a autora assumirá, pois Cesar aponta para a proposição teórica que aqui estamos discutindo e que consideramos central em sua reflexão crítica, ao sugerir que não se sustenta a objetividade pretendida em obras que se dizem expressões do real, da mesma forma que as obras ficcionais não são de todo isentas de dados da realidade.

⁵Situação semelhante ocorreria com a literatura, conforme pontua Flora Süssekind, pois, “o governo lançava editais, concursos e premiações a fim de controlar a produção cultural” (Süssekind, 2004, p. 121).

De fato, ao comentar a função desse texto audiovisual, Cesar dialoga diretamente com dois elementos comuns acerca do documentário, conforme Nichols (2005)⁶, estudioso do gênero referido. Na fala acima destacada, Cesar pontua com ressalvas o caráter de realidade que se identifica no documentário que, para Nichols, se deve à popular interpretação de que esse gênero fílmico abordaria “o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta” (Nichols, 2005, p. 17). Ao comentar o papel pedagógico dos documentários, Cesar remete ao teórico, que identifica como uma marca desse texto audiovisual a função de falar algo para alguém. No entanto, para o teórico, tomar a narrativa audiovisual discutida como não-ficção, como realidade, seria ingênuo. Não basta compreender o filme como pura ficção e o documentário como realidade para distingui-los, pois, de acordo com suas palavras:

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

Para Nichols, entretanto, não seria somente o uso dos recursos de um no outro o que possibilitaria a tomada do documentário como excerto do real, pois, os recursos tecnológicos poderiam diluir a mistura entre as marcas da ficção e da não-ficção, para dar uma “impressão de autenticidade” (Nichols, 2005, p. 19-20), assim como as tecnologias utilizadas nesse gênero somente levam a acreditar que há autenticidade e veracidade na narrativa audiovisual.

Os aspectos elencados por Nichols, “efeitos de lente, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução (filmes de grão muito fino, monitores de vídeo com muito *pixels*)” (Nichols, 2005, p. 19-20), reiteram a falta de “inocência” do documentário, o que também é discutido por Cesar. Para a ensaísta brasileira, a não-ingenuidade da narrativa audiovisual rasga-a desde o início, posto que a obra parte do olhar de seu realizador para algo ou alguém:

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

Percebe-se que Cesar, em concordância com Nichols, entende que o documentário de cunho biográfico não é tão real quanto parece ser, haja vista que nem mesmo aquilo que sustentaria sua autenticidade, a imagem, o ausenta de intervenções. Há no filme, conforme destacado pela ensaísta, um “mito de objetividade” (Cesar, 2016, p. 28), que

⁶ Bill Nichols é um crítico e professor de cinema, também considerado como um dos principais pensadores em estudos de cinema nos Estados Unidos. Seus vieses teóricos vão da teoria do cinema e abordagens da Pragmática à semiologia metziana, que, conforme pontua Almeida (2014, p. 22), foi o gancho de seu *Introdução ao documentário* (2005).

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

Para que se mantenham os atributos do real e do autêntico na narrativa audiovisual, como vimos, esse texto conta com imagens (fotografias e outros acervos visuais do objeto retratado e a própria construção das cenas da obra), haja vista a pressuposta necessidade de sustentar o documental que existe nessa obra fílmica, uma vez que o gênero é sempre marcado pela busca de uma inalcançável e incompleta objetividade. Desse modo, conforme elucida Cesar em “Bárbaro, nosso”, a fim de que a obra de cunho biográfico e histórico fascine e convença seu espectador, o autor/produtor do filme se volta aos refúgios da cultura e da memória, como “o arquivo, o museu, a documentação (o documentário) são lugares onde se preservam, se defendem, se esquadrinham as manifestações autênticas da cultura, onde se guarda essa memória nacional ameaçada” (Cesar, 2016, p. 48).

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

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

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

grupo que tanto reflete como se aproveita da falta de neutralidade do gênero documental, a politização em sua construção ficaria justificada.

A ensaísta percorre as estratégias presentes nos documentários estudados para a construção da aproximação entre a figura do escritor e o seu público-alvo, e argumenta em favor de uma “não inocência” da narrativa audiovisual, assunto defendido já na primeira metade de sua pesquisa. O tema da falta de inocência do registro, observado primeiramente no que tange aos aspectos estruturais inerentes ao gênero do filme documental, é discutido também na seção “Heróis póstumos da província”, todavia, a partir da ideia de uma contaminada relação entre o cineasta e o objeto do documentário. No referido texto, Cesar destaca que como o objeto do documentário (o escritor retratado) supostamente não pode se imprimir no registro cinematográfico nem em sua obra, e fica a cargo do realizador a “construção, invenção do objeto”, sendo “preciso indagar do filme ‘sobre autor literário’ qual é afinal o seu assunto: a fixação de um rosto antes que desapareça? A narrativa de uns grandes passos? A conservação de um monumento? O resíduo visual de uma literatura?” (Cesar, 2016, p. 55). Portanto, o texto audiovisual biográfico objetivaria fixar a existência do escritor, narrar os feitos do mesmo e conservá-lo em sua importância para a própria literatura e até mesmo para o autor/produtor do documentário; além disso, a narrativa audiovisual ainda daria forma aos vestígios da literatura produzida pelo escritor ou mesmo pela sua figura como autor.

Podemos notar que as indagações da estudiosa se voltam a um determinado objeto: a memória. Tal aceção se demonstra mesmo nas propostas do texto audiovisual analisado por Cesar: para que se possa fixar a existência do outro, o escritor, recorre-se a documentos e acervos que gravem essa vida. No entanto, conforme Cesar, tal memorialismo presente na obra audiovisual seria contaminado por inevitáveis recortes que marcam a criteriosa seleção daquilo que o documentário pode contar. Desse modo, haveria uma ambiguidade nessa narrativa fílmica, uma vez que o cunho memorialista estaria localizado na obra como ferramenta a assegurar seu atributo de real, mas seria ainda dependente do olhar do cineasta, que o elaboraria de modo coerente e coeso.

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

Ainda em “Heróis póstumos da província”, Cesar trata da importância da fotografia do autor-objeto do filme, ironizando seu pressuposto papel em relação à atribuição de um

caráter verdadeiro e autêntico ao documentário: “A fotografia garante a prova documental: estamos diante de um autor, em carne e osso, em casa e no ofício, ou do rastro de documentos que preenchem seu vazio” (Cesar, 2016, p. 59). Com esse tom, Cesar afirma que em uma narrativa audiovisual de cunho biográfico a imagem é fundamental a fim de que o texto fílmico possa ser aceito como não-ficção, conforme já vimos em Nichols. A imagem seria um dado biográfico em sua manifestação visual, por isso sustentaria a realidade que se quer passar no documentário, também necessária para que o documentário transmita veracidade (Machado, 2011, p. 9).

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

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

Os atributos do biográfico e do autêntico no documentário, se tomado o ponto de vista de Cesar, passariam supostamente pela tentativa de distanciá-los da contaminação do artifício. No entanto, mesmo essa tentativa seria sujeita à tal interferência sugerida, haja vista que o registro fílmico documental é representado por entre névoas de acordo com Cesar: “A biografia não comparece como suplemento explicativo. O que entra é uma alusão, uma representação de gestos cotidianos que se contrapõem à tematização poética da falta, instaurando a presença de desencaixes entre o signo do vivido e a produção do literário” (Cesar, 2016, p. 71). Assim, a biografia presente no documentário seria apenas um contorno do real, pois, como dito anteriormente, não se conta uma vida, se contam os recortes dela a partir de um certo ponto de vista.

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

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

O comentário demonstra, em tom reprobativo, que uma das vias possíveis do documentário sobre escritores literários seria estetizar também a própria literatura e tratá-la somente como estetização. Desse modo, é possível pensar que diferentes “olhares estetizantes”⁷ cruzam a obra audiovisual: o do escritor, cuja literatura já teria em si uma estetização, e o do autor/produtor do documentário que, ao tentar transpor em imagens a literatura e a vida do escritor, objeto de seu texto fílmico, estetiza a realidade que pretende retratar em seu filme, bem como o escritor e sua literatura, a qual já foi estetizada. Desse modo, nem o documentário nem a literatura apreendem o real, mas mimetizam-no e, a partir disso, dão forma às suas próprias realidades. E, assim, nos textos literário e audiovisual, o real seria o efeito advindo de uma construção marcada em vários aspectos pela estetização, tema proeminente nas discussões promovidas por Cesar. Em síntese, a literatura e o documentário voltado a esse discurso promoveriam um deslocamento da realidade do objeto inicial, à construção ou estetização, o que, desse modo, os definiria como simulacros e não como documentos do real propriamente dito.

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

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

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

De acordo com o que observamos, nota-se que Cesar opta por defender que não há neutralidade na narrativa audiovisual, e ainda a considera inalcançável. Além disso, a

⁷ Aqui fazemos referência a uma expressão aparece tanto na poesia (Cesar, 2013, p. 68-69) quanto na crítica de Cesar. Em depoimento ao curso de Literatura para Mulheres no Brasil, no Rio de Janeiro, a estudiosa comenta sua visão acerca da expressão, que já havia aparecido em sua poesia: “O que quer dizer ‘olhar estetizante’? Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa” (Cesar, 2016, p. 312).

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

De maneira geral, nota-se que Ana Cristina Cesar aponta para o fato de que mesmo a produção que se pretende objetiva será marcada pela fuga da objetividade. O documentário é construído sobre efeitos e impressões de autenticidade e veracidade que se sustentam em recursos que remetam à existência do sujeito retratado. Observa-se que o caminho é semelhante àquele observado nos capítulos anteriores: a estetização é uma presença a deslocar, em maiores ou menores graus, gêneros tradicionalmente conhecidos como portadores de uma suposta ligação ao real para o espaço do ficcional.

3 TRÂNSITOS DA AUTORIA: O AUTOR/PRODUTOR DO DOCUMENTÁRIO

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

Assim, é importante elucidar que as discussões de autoria em *Literatura não é documento* se desenrolam em dois níveis, um mais explícito do que o outro, pois, são debatidas questões sobre a figura-autor que se apresentam no documentário, bem como a própria autoria do documentário, a qual seria pautada por uma inapreensível e inalcançável objetividade. Dentro dessa questão, podemos observar que tais reflexões de Cesar são em certa medida influenciadas pelas problemáticas de autoria discutidas por estudiosos divulgados na cena intelectual da época. É válido pontuar que, apesar dos pontos de vista distintos, pois Barthes voltava-se mais ao autor literário, e Foucault, ao autor do discurso, ambos os teóricos rejeitavam um posicionamento em que o autor seria uma figura suprema na qual se localizariam todas as respostas acerca de um texto. Em se tratando do que Cesar discorre acerca do documentário, nota-se tais perspectivas em suas reflexões, que buscam desfazer o senso comum de que esse gênero fílmico se distanciaria de seu produtor a fim de que o assunto se sobressaia, enfatizando a íntima relação entre cineasta e obra, bem como reiterando a posição do cineasta como autor de um discurso audiovisual.

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

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

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

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

Para Hollanda, por mais que o produtor do documentário desejasse neutralidade, ele não a alcançaria, e, por isso, finge. Enquanto o cineasta pensa fingir e se alhear, na verdade, ele continua presente, a se registrar na obra e explicá-la. Sua fala aborda ainda a questão ideológica da produção dos documentários, se estes recebem incentivos do governo, reafirmarão os valores desejados. Os documentários independentes, por sua vez, delinearão a visão cultural de seu realizador sem que se tente se encaixar nos moldes alheios. Em ambos os casos, o filme documentário seria consideravelmente marcado pela

relação entre realizador e objeto, com a diferença de que, no segundo caso, o olhar do cineasta estaria mais acentuado.

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

4 OS DESDOBRAMENTOS DA AUTORIA NO SUJEITO-OBJETO DO DOCUMENTÁRIO

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

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

Leia-se ‘Belo belo’, ‘Testamento’ e ‘Vou-me embora pra Pasárgada’, ali sobre as imagens ensaiadas pelo **ator** Bandeira a representar um personagem solitário mas não depressivo; o que se configura são as margens de uma leitura que insiste em certos signos: o não ter, a falta, o obstáculo, o jogo da falta e do desejo, a consciência de inacessibilidade, sem que esses

signos precisem ser ‘ensinados’ a um branco espectador. Um certo Bandeira: uma certa apreensão de certa marca de sua poesia (Cesar, 2016, p. 71, grifo nosso).

Como podemos observar, o fragmento coaduna com o que a ensaísta expressa sobre alguns dos pontos que defende em sua pesquisa: “literatura é leitura, é sempre transformação de outros textos [...]; desencajar o mundo organizado do documentário” (Cesar, 2016, p. 81). Dentro dessa concepção, observa-se primariamente no trecho acima que as cenas são leituras de literatura, leituras de seu realizador que, na tela, tornam-se públicas e ganham autoridade diante de seus espectadores. Todavia, considerando que a cena conta ainda com um “ator Bandeira a representar um personagem solitário mas não depressivo” enquanto os versos dos poemas mencionados por Cesar se sobrepõem, revelam como o documentário polemiza o conceito de autoria, ao propor a associação entre as figuras do autor Bandeira e do encenado sujeito empírico Bandeira.

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

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

Se Cesar constrói uma argumentação a nos lembrar de que seria ingênuo tomarmos tudo como verdade, podemos aplicá-la à cena por ela comentada acima: podemos aceitar esse “ator” Bandeira “solitário, mas não depressivo” como chave para a leitura dos poemas de Bandeira? O século XX explica-nos que há mais coisas entre o sujeito do poema e o poeta do que se imagina, a começar pela cisão entre os dois: o sujeito lírico poderia ser, sim, “solitário, mas não depressivo”, mas, e quanto a Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho, que o documentário supostamente representa?

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

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

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

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

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

Os objetos acima mencionados podem transparecer um pouco do escritor, mas não a sua complexidade como sujeito empírico. Desse modo, no documentário, é responsabilidade de seu realizador construir uma visão, uma figura sobre o escritor e, para tanto, é possível recorrer ao autor tal qual a figura que Barthes desconstruía, e que se pensara poder explicar a obra (Barthes, 2004, p. 58), como se ela pudesse conter algo mais do escritor para que assim se erga o cunho biográfico, autêntico e verídico do texto audiovisual. Desse modo, Cesar demonstra que, por vezes, para falar da literatura

produzida por um escritor, o documentário apresenta uma associação entre o constructo do autor e o sujeito civil, empírico, leitura essa que Cesar busca desconstruir. Ademais, a ensaísta destaca que o cunho biográfico tampouco se dá por completo, enfatizando que, nas narrativas audiovisuais por ela estudadas, não há uma biografia, mas alusões biográficas.

Também partindo do documentário sobre Bandeira já referido, Cesar pontua: “a biografia não aparece como suplemento explicativo. O que entra é uma alusão, uma representação de gestos cotidianos [...]” (Cesar, 2016, p. 71). A alusão, todavia, é também de pouca inocência. Lembremo-nos de que, como já dito, fica a cargo do realizador a “construção, invenção do objeto” (Cesar, 2016, p. 55). No caso, a invenção também se dá no modo com que se busca retratar o escritor. Desse modo, o cineasta passa a elaborar ficcionalmente um perfil biográfico que tenta abarcar um pouco da realidade de seu objeto (o sujeito escritor). Mais uma vez, diluição, perda da inocência: o perfil é construído a partir do “olhar estetizante” e da leitura do cineasta, que pode elaborá-lo a partir da relação, por vezes, afetiva que o autor/produtor tem para com o escritor e sua obra, bem como a própria intenção do documentário em retratar alguns valores, a exemplo das obras patrocinadas pelo INCE, que almejavam a aula cinematográfica.

Voltemo-nos ao que Cesar diz a respeito do documentário *Lima Barreto* (1970), de David Neves e Júlio Bressane, brevemente comentado na seção anterior: “A iconografia familiar, a cronologia, as imagens de localização geográfica, as capas de livros, os manuscritos autênticos, os enquadramentos do túmulo são manipulados para enfatizar menos o escritor Lima Barreto do que a figura do oprimido e marginal, louco e perseguido” (Cesar, 2016, p. 64).

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

A “construção” comentada por Cesar remete ao que Souza (2008), estudiosa da biografia e autobiografia na literatura, no artigo “A biografia, um bem de arquivo”, trata acerca da elaboração do perfil biográfico de um escritor. Conforme Souza destaca, o perfil deve ser bem desenvolvido e contemplar o que mais caracteriza o sujeito representado, a escrita, mas não apenas isso, pois: “A elaboração de perfis biográficos deve contemplar não só o que se refere à obra publicada do autor, mas também os objetos pessoais, imprescindíveis para a recomposição de ambientes de trabalho, de hábitos cotidianos e processos particulares de escrita” (Souza, 2008, p. 123).

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

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

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

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

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

Por outro lado, ainda se percebe, a partir da fala de Cesar exposta acima, o modo com que os elementos biográficos podem ser deslocados para uma esfera ficcional, uma vez que falar e representar o outro, como ocorre nos documentários sobre escritores, pressupõe a elaboração de uma personagem, da qual adotaremos certos vieses e excluiríamos outros. Desse modo, de acordo com Cesar no tocante aos documentários por ela estudados, é observável que “falar de um determinado autor é passar certos conteúdos, veicular uma luta, é dirigir um aprendizado político, ou conquistar narcisisticamente uma plateia ‘já conscientizada’” (Cesar, 2016, p. 64). Em outras palavras, esse discurso sobre autores é deslocado da neutralidade, uma vez que ele derivaria do olhar de seu realizador ou dos objetivos daqueles que comandariam a divulgação da

produção cultural, como brevemente elucidado na seção anterior. Desse modo, evidencia-se o dilema em documentar um autor, pois, se ele é por si só um constructo, uma *persona*, tomá-lo como assunto poderia delinear ainda uma nova *persona*, que adquire forma diante do olhar e dos objetivos alheios.

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

Diante disso, observa-se também como o deslizamento proporcionado pela construção do documentário ao transformar inevitavelmente a *persona* do sujeito (o autor) em *persona* na narrativa audiovisual remete à ideia de simulacro. Nesse sentido, haveria no filme uma *persona* difundida na película, por sua vez motivada pela *persona* de sua figura de escritor, relacionada ainda à *persona* do sujeito empírico escritor. Assim, a partir de tais desdobramentos do pensamento crítico de Cesar acerca das ambiguidades do documentário, percebe-se que essa narrativa fílmica, além de ser uma estetização da realidade e de uma *persona*, fragilizaria também a ideia de que o real exista de fato. A propósito desses direcionamentos, percebe-se claramente um sutil deslocamento de Cesar do estruturalismo para o pós-estruturalismo, uma vez que, como pudemos notar nas observações de Cesar, para essa autora, o que sustentaria a credibilidade do sujeito retratado seria o documento, o qual, por sua vez, trata-se de um recorte do biográfico. No entanto, a credibilidade, conforme o tom irônico de Cesar, seria um efeito de aparência alicerçado pelo documento biográfico.

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

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

Desse modo, constrói-se a figura a partir de certas imagens que busquem contar a narrativa da realidade daquele sujeito. A ensaísta também menciona a figura de um narrador, esta voz que, para ela, “reautentica a figura do autor (já autenticada socialmente) e revalida a verdade do filme (já validada pelo processo do documental)” (Cesar, 2016, p. 56). Vejamos: o narrador, por ser voz, é um dos elementos que conferem presença à ausência do sujeito, e é ainda ferramenta para a sustentação de que é documentário é real, bem como reitera a importância de falar sobre esse sujeito. O narrador, no entanto, não é a única voz que sustenta a verdade do filme e trata do sujeito escritor, como listado por Cesar,

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

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

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

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

5 DOCUMENTÁRIO É DOCUMENTO?

Como vimos, para Cesar, a elaboração estética permeia todo o universo do documentário, que passa a cruzar continuamente a linha que, em tese, separaria ficção e realidade. O lugar do sujeito empírico nessa narrativa audiovisual é, portanto, um ponto de criação: a partir do olhar do cineasta da obra fílmica e de sua intenção, a realidade dessa figura é constantemente deslocada de sua posição iniciante diante desse encontro com o olhar do cineasta e a própria tentativa de ser representada numa tela. Por vezes, como vimos, há estetizações sobre estetizações, principalmente quando o documentário busca retratar a própria estetização literária. De fato, essas sobreposições de estetização constituiriam, na visão da autora, a realidade do documentário, que, embora distinta da realidade do sujeito empírico escritor, está pautada por um desejo impossível de transmitir os fatos empíricos objetivamente e por completo. Assim, desacredita-se ou faz desacreditar que a obra audiovisual é uma estetização, em vez de um suposto recorte do real. Essa questão foi bem colocada por Boaventura (2005) em sua dissertação *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos do Rio*:

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

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

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Juliano. Isto não é um filme de ficção: Bill Nichols e a introdução ao documentário. *ArtSensorium* - Revista internacional interdisciplinar de Artes Visuais da Unespar/Embap, Curitiba, vol. 01, n. 02, p. 21-29, dez. 2014.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010.

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

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

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

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *O que é um autor?* – duas traduções para o português. Belo Horizonte: Viva Voz; Editora da UFMG, 2011.

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

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. *Doc On-line*, Covilhã, 2011, n. 11, p. 5-24, dez. 2011.

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

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