

A produção poética de Ana Cristina Cesar: além dos estereótipos de gênero e da poesia marginal

Lisiane Andriolli Danieli¹

Resumo

Este artigo visa a analisar a poesia de Ana Cristina Cesar. Para tanto, será refletido, na primeira parte, sobre a produção literária de autoria feminina, problematizando o uso disseminado do termo “literatura feminina”, o qual limita a escrita a estereótipos não reais; a seguir, um panorama sobre a vida e as opiniões de Ana Cristina Cesar irá nos levar a conhecer quem é a autora estudada. Na segunda parte, a poesia, inclusive a marginal – geração de 1970-1980, da qual a poeta estudada faz parte – será caracterizada. Assim, como referenciais serão utilizadas as teorizações de Robert Ponge, Carlos Reis e Heloísa Buarque de Hollanda. Ao fim, será feita a análise dos poemas “16 de junho”, “Cabeceira” e “Samba-canção”, os quais são marcantes pela diferença e força que exercem na produção de Ana C.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar. Poesia Marginal. Literatura de autoria feminina. Teoria crítica feminista.

THE POETIC PRODUCTION OF ANA CRISTINA CESAR: BEYOND GENDER STEREOTYPES AND MARGINAL POETRY

Abstract

This article aims to analyze the poetry of Ana Cristina Cesar. To do so, it will be reflected, in the first part, about the literary production of female authorship, problematizing the widespread use of the term “female literature”, which limits writing to non-real stereotypes; then a panorama about the life and opinions of Ana Cristina Cesar will lead us to know who is the author studied. In the second part, the poetry, including the marginal – generation of 1970-1980, of which the poet studied is – will be characterized. As reference will be used Robert Ponge, Carlos Reis and Heloísa Buarque de Hollanda. At the end, the poems “16 de junho”, “Cabeceira” and “Samba-canção” will be analyzed, which are marked by the difference and force they exert in the production of Ana C.

Keywords: Ana Cristina Cesar. Marginal Poetry. Female authorship. Feminist critical theory.

¹ Graduada em Letras pela Faculdade Porto-Alegrense (FAPA); pós-graduada em Produção e Revisão Textual pelo Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter); mestranda em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG); bolsista pela CAPES. E-mail: lisiad@gmail.com

1 Escrita das Mulheres

A teoria crítica feminista voltada para a literatura surgiu na década de 1970. Por meio dela, surgiram duas formas de refletir sobre literatura: a primeira acerca da representação das personagens mulheres em obras de autoria tanto feminina quanto masculina; a segunda sobre a produção de autoria feminina. Assim, essa modalidade crítica será enfatizada neste artigo a fim de tentar se obter uma leitura abrangente da produção literária de autoria feminina e da poesia de Ana Cristina Cesar, especificamente. Cabe enfatizar aqui que a autora estudada surge em um momento histórico propício para a eclosão de novas escritas e escritoras, como será debatido adiante.

Em seu livro lançado em 1993, *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, Nelly Novaes Coelho reuniu uma série de reflexões sobre a presença das mulheres na literatura. Segundo a teórica, desde os anos 1970 vozes antes ignoradas – de mulheres, da literatura infantojuvenil e da negritude – começaram a emergir na produção literária. Isso tem a ver com a mudança de noção de “inferioridade” sobre esses segmentos. Nesse sentido, fica evidenciado que o objetivo de estudar escritoras não é definir qual literatura (“feminina” ou “masculina”) é melhor, mas descobrir, sobre a primeira, “o *que* ela é, *como* se constrói e *por que* trilha determinados caminhos.” (COELHO, 1993, p. 12, grifo da autora). Essa proposição segue atual, visto que ainda hoje mulheres são ignoradas e subjugadas artisticamente.

Ao pensar sobre a possibilidade de existir uma literatura evidentemente feminina, deve-se estabelecer que o contexto sócio-histórico influencia qualquer pessoa, independente de gênero – raça, cor, orientação sexual, posição econômica. Conforme a teoria sobre cronotopo, de Mikhail Bakhtin (tratada adiante), é impossível dissociar a cultura de quem produz do que é produzido

literariamente, então as mulheres que podem escrever e publicar diferem-se entre si e de todas as pessoas.

Assim, é evidente que a produção de mulheres e homens é distinta, mas principalmente porque “há uma enorme e óbvia diferença de experiências; mas a diferença essencial não é que os homens descrevem batalhas e as mulheres o nascimento dos filhos, e sim que cada sexo descreve a si mesmo.” (WOOLF, 2013, p. 30). Nesse sentido, talvez por isso pareçam tão superficiais personagens mulheres descritas por homens, pelo reducionismo das mulheres a características e papéis específicos na sociedade. Márcia Hoppe Navarro (1995) explica que

[...] quando as obras ficcionais incluem a mulher como sujeito e não como mero objeto de foco narrativo, elas não apenas desafiam ou tentam subverter a cultura patriarcal dominante mas também fornecem à mulher a voz adequada para falar por si mesma. (NAVARRO, 1995, p. 14).

Nesse sentido, a mulher escritora pode demonstrar as diversas facetas de suas experiências como pessoa atuante e existente.

Woolf (2013) problematiza a definição da escrita das mulheres como “feminina”, pois, o que seria, afinal, feminino? Essas delimitações acabariam por ignorar que mulheres podem variar. Coelho (1993), entretanto, adota o termo “literatura feminina” devido ao sistema sociocultural que ainda diferencia profundamente ser homem e ser mulher, havendo peculiaridades demarcadas em cada literatura.

Ainda há a possibilidade, na escrita de autoria feminina, de usar da ambivalência humana, de ser lírica-sentimental e também ética-existencial, deixando de lado a ideia de escrita sempre amorosa, doméstica e limitada a ser lida apenas por mulheres. Portanto, o que parece ocorrer é o seguinte: “a crítica em função do sexo do autor apenas reitera com um azedume quase invariável preconceitos derivados do sexo, masculino ou feminino, de quem redige a crítica.” (WOOLF, 2013, p. 25).

Para Rita Terezinha Schmidt (1995), o termo “literatura feminina” não é mais usado como no século XIX, quando definia uma escrita de menor qualidade e estereotipada. Hoje, a expressão caberia como um reforço ao que é escrito do ponto de vista de uma mulher e suas diferenças. Ainda segundo Rita Terezinha Schmidt (1995), na década de 1970 começaram os estudos sobre mulher e literatura, havendo, posteriormente, uma expressão maior dessas pesquisas, questionando a produção hegemônica masculina. A teórica explica que a ideia de homem criar-mulher procriar limita o gênero a determinações imutáveis. Assim, o artista seria o homem, não podendo ser mulher. Além disso, mulheres não conseguiriam fazer representações universais em suas obras, uma característica indispensável à arte. Evidentemente, a produção feminina demorou a ser valorizada (se for) pela dificuldade de se aceitar a possibilidade de mulheres criarem algo aproveitável, no sentido de que fosse possível que todas as pessoas lessem e se identificassem. Isto é: “Se o masculino está para a norma, o transcendente, o universal, o feminino está para o desvio, o imanente, o particular, ou então, o inessencial [...]” (SCHMIDT, 1995, p. 185). A construção sociocultural dos indivíduos acaba por definir quem somos e o que poderemos ser conforme nosso gênero, assim,

[...] as representações de gênero, imbricadas na organização de desigualdade social entre os sexos configura-se como instância primária de produção e reprodução da ideologia patriarcal, pois operando na qualidade de uma tecnologia de controle em termos de limites, modelos e significados socialmente desejáveis, gerou um processo disseminado de repressão do feminino. (SCHMIDT, 1995, 185-186)

Das mulheres, culturalmente são esperadas atitudes maternas e domésticas, então o uso da palavra e sua imposição como sujeito ativo e questionador foi – é – visto de forma negativa, ou histórica. É preciso desconstruir os papéis definidos ao feminino, fazendo-se sujeito da

produção escrita, demonstrando todas as nossas particularidades e universalidades, não sendo mais avaliadas em comparação ao padrão masculino, dado como de excelência e universal.

Acredito, portanto, que o uso do termo “literatura feminina” acaba por submeter a literatura produzida por mulheres a um padrão, além do que, a literatura é uma só, e a diversidade faz – ou deveria fazer – parte dela. Nesse sentido, a relevância de tratar da literatura de *autoria feminina* ainda hoje diz respeito ao fato de ainda sermos ignoradas pelo mercado editorial e restritas a modelos, mas o objetivo é, em algum momento, não haver mais a necessidade de enfatizar a produção literária diversa do padrão homem, branco, heterossexual e ocidental.

Considerando a literatura brasileira, Ana Cristina Cesar tem um papel importante histórica e socialmente. Ela nasceu no Rio de Janeiro em 2 de junho de 1952, filha de uma família culta de classe média – o pai era intelectual, a mãe, professora de literatura morreu, por suicídio, em 29 de outubro de 1983, com 31 anos de idade. Era uma pessoa muito crítica e inquieta, expressando isso em seus textos, escritos em forma de correspondência, diário ou poesia. Ela foi formada em Letras e mestre em Comunicação e Prática de tradução literária pela PUC-Rio, tendo várias viagens ao exterior em sua biografia.

Toda essa desenvoltura no mundo e com as palavras tornou sua produção muito diferente entre si e extensa, tendo começado a poetizar ainda antes de aprender a escrever, ditando versos para a mãe, e, na adolescência, com poemas de forte expressão. Então, em 1976, a autora foi consagrada muito em função da publicação de seus poemas na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, a qual viria a ser orientadora de Ana no mestrado. Além de poeta, Ana era tradutora e crítica. Ela não gostava de ser chamada de poeta, achando ridículo ser denominada assim: “Inclusive

eu sou muito menos poeta do que todas as outras coisas. Sou professora de português... Escrevo para um jornal... Gosto de escrever artigo... Faço mil outras coisas e não me identifico como escritora.” (CESAR apud CAMARGO, 2003, p. 17).

Ana Cristina Cesar exerce sua marginalidade publicando seus livros de forma independente, entre eles *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvras de pelica* (1980); *Aos teus pés* (1982), último livro editado em vida, foi o primeiro publicado por editora, a Brasiliense. Segundo a autora, esse seria um livro alegre, que serviria para dizer o que se podia no momento, tendo em vista que “na literatura sempre há uma coisa que não é dita... e a gente tenta dizer no próximo livro” (CESAR, 1983, s/p). Esse próximo livro não veio e toda sua obra (publicada e inédita) foi reunida, em 2013, no *Poética* (Companhia das Letras).

A poeta nega estereótipos de gênero, não escrevendo apenas textos tidos como leves e superficiais. O momento pós-tropicalista no qual a autora viveu foi, como ela mesma demonstra, de “radicalização do uso de tóxicos e da exacerbação das experiências sensoriais e emocionais”, assim, “surge um grande número de casos de internamento, desintegrações e até suicídios.” (CESAR, 1999, p. 218), estando ela um dia nessa situação.

Como escritora, Ana também tem uma larga produção de ensaios, inclusive refletindo sobre a mulher e a poesia, em um ensaio (meio ficção) chamado “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, o qual é construído em recortes de textos de outras pessoas – ou *alter-egos* da poeta. O motivador do ensaio foram os livros de poesia de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. A crítica poderia adotar duas vertentes ao analisar livros escritos por mulheres: “uns veem na delicadeza e na nobreza de sua poesia algo feminino; outros silenciam qualquer referência ao fato de que se trata de mulheres, como se falar nisso fosse irrelevante ante a realidade maior da Poesia.” (CESAR, 1999, p. 225). Isso poderia ser

superado, de modo a deixar de se considerar o “suave” como naturalmente feminino?

Como tratado anteriormente, o que é feminino e masculino é puramente construção social, podendo ser encontrados determinados temas e sentimentos idênticos tanto em produções de mulher quanto de homens.

[...] o feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época. [...] No fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças físicas. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemos ao prazer. (CESAR, 1999, p. 227)

Contudo, é impossível esquecer o gênero de quem escreve, seria, até mesmo para Ana, “Condescendente. Não adianta, as mulheres escritoras são raras e o fato de serem mulheres conta.” (CESAR, 1999, 227). No contexto do ensaio, é demonstrado que o estilo de Cecília Meireles acaba sendo lembrado como um padrão feminino, por ela não ter sido atingida pela modernidade, e isso ficou como marca de sua poesia e das poetisas. É errado, no entanto, tornar universal o estilo particular da autora, mas, por ser mulher, isso ocorre. Ana, como poeta, transpassou barreiras, sem puderes, nobreza e lirismo necessariamente caracterizados como “femininos”. Ao final do ensaio, há uma contradição, reconhecendo que uma “nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linhagem feminina e fez da inversão sua bandeira.” (CESAR, 1999, p. 231).

Esse texto é retomado em outro ensaio, “Riocorrente, depois de Eva e Adão”, no qual Ana fala sobre Angela Melin, escritora e sua contemporânea, questionando se ela “virou homem”, pela forma que vem escrevendo. De forma irônica, com o mesmo *alter-ego* do outro ensaio, Ana diz ser preconceito “falar de mulheres

se estamos lidando com texto, e não com a pessoa do autor.” (CESAR,1999, p. 245). É irreverente o modo como a poeta se coloca em seus textos teoricamente não ficcionais, demonstrando uma desenvoltura generalizada.

Em 6 de abril de 1983, seis meses antes de morrer, Ana Cristina Cesar deu uma conferência para alunos do curso “Literatura de mulheres no Brasil”, realizado pela professora Beatriz Resende na então Faculdade da Cidade, no Rio de Janeiro. Nessa conferência, a poeta se apresenta e fala sobre a forma íntima que escreve. Em relação à “escrita de mulher”, Ana reconhece a carta e o diário como a forma que, historicamente, a mulher começa a escrever, pois é como “pode”, no âmbito do particular, do íntimo, do familiar, não havendo, inicialmente, a possibilidade de publicar em jornal, por exemplo. Nesse sentido, a autora fala que a preocupação com o interlocutor – presente em textos como carta e diário – é um traço da literatura feminina, mas “feminina não é necessariamente escrita por mulher. [...] Uma escrita obcecada.” (CESAR, 1999, 258). Para Ana, os traços femininos, portanto, poderiam estar presentes em textos escritos por mulheres e homens. Isso tudo é, evidente, determinado pelo senso comum:

O feminino é o etéreo, é o leve, é o cristalino, é o diáfano, é o que fala de coisas muito leves da natureza, nuvens e riachos, alguma coisa que não ‘toca’ direto. Eu acho que a Cecília Meireles exemplifica um senso comum que a gente tem em relação ao feminino. Talvez o feminino seja alguma coisa mais violenta que isso. Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra. (CESAR, 1999, p. 269).

A poeta também reconhece a posição marginal que a mulher tem, necessitando, então, impor-se e falar. É muito complicado, até hoje, não privilegiar alguns modelos determinados ao que é feminino. Ao dizer que o “feminino” pode ser escrito por homens, Ana contradiz o padrão, e isso é muito relevante de se demarcar ao estudá-la ao viés da crítica feminista. Ainda que se debata o que

é próprio da mulher ou não, é visível, na produção poética da autora, que os estereótipos não são determinantes e seus poemas têm uma voz muito própria e inovadora.

Um fato importante para o momento é Ana Cristina Cesar ser a homenageada, no ano de 2016, da Festa Literária de Paraty (Flip). Ela é a segunda mulher nessa posição em 13 anos de evento. Além disso, tem havido um interesse em geral crescente pela obra da autora, com encontros de leitura dedicados à sua obra. O aumento do interesse por obras de autoria feminina tem demonstrado a necessidade de se conhecer mais o que é produzido e muitas vezes fica fora do radar mercadológico.

2 Poesia

Segundo Carlos Reis (2008), a poesia pode referir-se, de modo geral, aos textos versificados, sejam eles líricos, narrativos ou dramáticos. O trabalho com as palavras, nesse sentido, torna-se central, com a poesia sendo “muitas vezes activamente *subversivo*, [...] em que procura, nalguns casos chegando a extremos de radicalização inovadora, surpreender formas e sentidos inusitados” (REIS, 2008, p. 307, grifo do autor). Como representante oficial do texto poético, temos o modo lírico, o qual, para o autor, é caracterizado com três propriedades principais: a interiorização – “centrada num sujeito poético eminentemente egocêntrico” (p. 314); a subjetividade; e a motivação.

O sujeito poético é individual e egocêntrico, tratando de temas de determinado universo. Isso não significa que a poesia não possa subverter esta característica. Esse sujeito poético pode ou não referir-se a quem escreve propriamente, mas é importante lembrar que estes são sujeitos distintos. A criação ficcional distingue autor-pessoa do autor-criador (exceto em casos como a autoficção). Conforme teorias de Bakhtin, o segundo é um “constituente do objeto estético” (FARACO, 2005,

p. 37), dando forma ao enunciado literário. De alguma forma, o criador materializa sua posição axiológica (constituída por ideologias, valores morais, etc.) na obra. As escolhas que definem o enunciado não são isentas do autor-pessoa, e disso advém o estilo próprio e individual de cada um, mas é o autor-criador que compõe a obra de arte. Assim, “em todo ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas” (FARACO, 2005, p. 38), e isso acaba por guiar a feitura do objeto estético e sua leitura.

A subjetividade está relacionada à presença do “eu”, ou seja, o uso predominante da primeira pessoa verbal. Há, nisso, a existência de interação entre o eu e o tu. Essa propriedade também se refere ao uso de

[...] registros *simbólicos, imagísticos e metafóricos*, essas formulações tornam a leitura do texto lírico especialmente complexa, na medida em que os sentidos assim expressos [...] decorrem de correspondências e associações que só tem validade no contexto de um determinado universo poético, com uma lógica interna própria. (REIS, 2008, p. 322, grifos do autor).

A motivação (poética), portanto, deve ser entendida como um “processo de evocação de sentidos” (REIS, 2008, p. 323) totalmente diferente da narrativa em prosa. A rima e sonoridade privilegiada pela poesia lírica refere-se à relação primordial com a música e o canto. A poesia, no entanto, supera a formalidade da linguagem, dando novos significados às palavras. Além disso, pode utilizar recursos fonéticos, como aliteração, rima, ritmo e metro, os quais foram usados de maneira peculiar na poesia marginal.

O gênero poético tem características próprias quanto à linguagem, estrutura e conforme seu cronotopo – tempo e espaço. Para Mikhail Bakhtin, existem dois tipos de gêneros do discurso, os quais são “relativamente estáveis”: o primário, que corresponde aos enunciados simples, como a oralidade; e o secundário, que é definido como

complexo e se apresenta em comunicação cultural elaborada, como na literatura, e esses gêneros se utilizam dos primários em sua constituição.

Essa mistura de usos dos enunciados confere aos gêneros a característica de heterogeneidade, pois a língua – oral ou escrita – é utilizada de maneira múltipla. Nesse sentido, diz-se que os gêneros do discurso não são totalmente estáveis porque podem mudar conforme o estilo de quem escreve e seu cronotopo, além do indivíduo que o lê, o que forma os “outros do discurso”, que dizem respeito também à cultura e à formação axiológica (constituída por ideologias, valores morais, etc.) do leitor e do escritor. A poesia, principalmente a mais atual, que foge aos padrões anteriores, é muito afetada por essa mistura de linguagens e usa-se dela na constituição do estilo individual.

O cronotopo tem a função de relatar e informar algum fato, além de dar informações precisas de tempo e espaço, fornecendo imagens dos acontecimentos. É, portanto, um dos pontos centrais a obra literária, sendo que as ações e generalidades filosóficas e sociais são construídas a partir dele. O tempo e o espaço revelam os costumes do ser humano, suas ideias, as cidades, as ruas, a estrutura social, entre outros. **É importante reconhecer que quem** escreve, como parte de um mundo sócio-histórico, tendo um lugar e uma condição na sociedade, cria sua obra, não importando o conteúdo, com uma forma estética determinada pela sua época e seu estilo individual. A forma de expressão do escritor tem relação direta com o modo de lidar com o mundo exterior. Assim, o contexto histórico-social no qual quem escreve está inserido é refletido na produção, pois não se está livre do momento literário em que se vive, então, é evidente que hoje a poesia não irá ser a mesma que a lírica tradicional, quando eram obrigatórias rimas e métricas, como no caso de Ana C.

O estilo é indissolúvel do enunciado, sendo o gênero literário propício para que quem escreve/

fala dar-lhe um estilo individual. É evidente que cada enunciado tem uma estrutura temática, composicional e estilística definida – tanto pelo gênero quanto pelo cronotopo, como já dito –, mas a forma como esta será utilizada parte da vontade de quem escreve, por isso, “quando há estilo, há gênero” (BAKTIN, 1997, p. 286) e, assim, o estilo é individual e coletivo ao mesmo tempo.

Bakhtin também explica que o gênero é pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Então, ele é “uma diversidade social de linguagens, organizadas artisticamente” (1988, p. 74). Há, assim, o plurilinguismo social, em que muitos temas e muitas vozes, línguas e linguagens são objetos da obra. A literatura abarca gêneros de estudo contínuo e inacabado, pois ela existirá enquanto existir história. Além disso, esse inacabamento é definido por Machado (1997) como a “focalização de uma ideia ou fenômeno à luz de diferentes pontos de vista” (p. 145), de forma que determinada escritura, conforme o querer dizer do locutor, tem resultados relativamente previsíveis.

A escrita, então, participa das transformações sociais e históricas do mundo, pois é uma maneira viva de expressão, que vai modificando-se com o tempo e, ainda, continua perene como registro histórico, de entendimento da sociedade ou como objeto de entretenimento. Os gêneros do discurso se renovam em cada obra e em cada momento histórico, acompanhando as mudanças da língua e da coletividade.

Em meio a tantos padrões de escrita poética, destaca-se a possibilidade do verso livre e da poesia experimental. O primeiro “acentua a libertação do ritmo e mostra que este não depende de um metro fixo.” (REIS, 2008, p. 331). A poesia pode ser adequada conforme o texto e a escrita. Nesse sentido, a poesia marginal surge experimentando novos formatos técnico-formais. A poesia experimental recebe influências culturais diversas,

utilizando-as na produção; isto é, a palavra é perpassada também por imagens, sons, dimensão.

No Brasil, entre as décadas de 1960 e 1980, época politicamente turbulenta, ficou conhecida como marginal uma geração de poetas, como Waly Sailormoon, Chacal, Paulo Leminski, Cacaso e a própria Ana Cristina Cesar. A partir de 1964, quando a ditadura militar foi instituída, uma série de medidas de censura e repressão foram implantadas, gerando não só violência física como também limitando a produção artística do País. Nos anos 1970, após o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5),² que instaurava a censura e a tortura, a literatura surge como uma forma de reclamar a liberdade. Conforme Samira Youssef Campedelli (1995), jovens poetas disseram-se marginais, não havendo, assim, um movimento unificado. A produção poética acabou por ser a denúncia do momento histórico, sendo irônica, coloquial, zombeteira.

O “marginal” (ou “mimeógrafo”, outro termo usado) do nome da geração diz respeito principalmente à forma como a poesia foi difundida, por meio de impressões em folheto e pichações de muros, fora do circuito comercial dos livros. Robert Ponge (1981) questiona a definição de literatura marginal, a qual seria “à margem da literatura oficial, isto é, da literatura da classe dominante.” (PONGE, 1981, p. 137, grifo do autor). Essa definição leva à pergunta sobre o que seria oficial. Aqui, creio que o fato das publicações serem independentes (fora de editoras) e a temática (p. ex., anticensura/antiditadura) favoreça o título de “marginal”. Como o mesmo teórico ainda coloca, ser “outro”, aparecendo como não pertencendo à classe dominante, pode favorecer a caracterização. Nesse sentido, mulheres, geralmente oprimidas na sociedade, também são marginais, por serem menos respeitadas e desprezadas como humanas.

2 Tal lei, instaurada em 13 de dezembro de 1968, cerceava a liberdade, tendo a Presidência da República o poder de vigiar e cassar privilégios de cidadãos acusados de transgressão às ideologias do governo militar.

É possível pensar, assim, que Ana Cristina Cesar é duplamente marginal. É importante estabelecer que a literatura marginal produzida atualmente nada tem a ver com a do final do século XX, tendo uma teoria completamente nova que a conceitua.

Conforme Sérgio Gonzaga (1981), a partir da década de 1950, com o progresso econômico do Brasil rumo ao capitalismo, a condição periférica de alguns grupos acabou sendo acentuada. A marginalização poderia ter três vertentes distintas: a da editoração; a da linguagem; e a que buscava retratar grupos excluídos do sistema capitalista. A primeira vertente seria a do Rio de Janeiro, por exemplo, com a geração mimeógrafo. A segunda vertente diz mais respeito à forma, como a indefinição de gênero (prosa ou poesia). A terceira vertente está ligada ao tema, por assumir um discurso populista (cotidiano de setores oprimidos). Para o autor, “essa vanguarda cai no anacronismo histórico, pois reduplica os valores (ou antivalores) das revoltas modernistas geradas em contextos absolutamente distintos.” (GONZAGA, 1981, p. 150). Porém, não se pode tirar o valor dessas escritas por causa disso. A literatura social, naquele momento, mesmo escrita por pessoas que não vivenciavam as dificuldades retratadas em seus textos, não perde o sentido de denúncia e luta.

Ana Cristina Cesar, ao dissertar sobre a escolha de ser marginal, explica o significado disso, que “parece se concentrar não só na intervenção direta do escritor no processo global de produção da obra (tornando claro que a produção literária não se restringe à escritura), mas também num descompromisso com o sistema de consagração no campo cultural.” (CESAR, 1999, p. 201). Isto é, pela dificuldade de entrar no mercado editorial, pela desvalorização de quem escreve pelas editoras, quem escreve se vê ativo no processo de publicação e precisa se impor nesse sentido.

A autora reconhece o movimento tropicalista (1967-1968) como antecedente da cultura

“desviante” (CESAR, 1999, p. 213). O tropicalismo musical de certa forma insere ideais político-sociais de denúncia e crítica na literatura posterior, a qual é considerada “pós-tropicalista”. Nessa época, os “valores arcaicos da direita” assumiam o poder e era necessário o engajamento político artístico contra isso. Para a autora, o movimento é, então,

[...] a expressão de uma crise, uma opção estética que inclui um projeto de vida, em que o comportamento passa a ser elemento crítico, subvertendo a ordem mesma do cotidiano e *marcando os traços que vão influenciar de maneira decisiva as tendências literárias marginais*. [...] a subversão de valores apareciam como demonstração da insatisfação com um momento em que a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade. (CESAR, 1999, p. 214, grifo meu).

É relevante demonstrar a influência do tropicalismo para a literatura marginal e a importância da escolha pela marginalidade, que é feita conscientemente: “O uso de tóxicos, a bissexualidade e o comportamento exótico são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.” (CESAR, 1999, p. 217). Além disso, a autora também demarca o momento do político vivido como uma razão para a escolha da “contracultura”. Instala-se, assim, uma desconfiança geral.

Ao descrever a revista *Navilouca*, organizada por Torquato Neto e Wally Sailormoon – também poetas –, Ana Cristina Cesar caracteriza a escrita marginal como uma “experimentação radical de linguagens inovadoras como ‘estratégia de vida’, e na recusa das formas acadêmicas e institucionais da racionalidade. Era preciso mudar a linguagem e o comportamento, recusar as relações dadas como prontas, ‘viajar’, tornar-se ‘mutante’.” (CESAR, 1999, p. 219). Quem escreve tem a dupla função de desviar-se tecnicamente e, ao mesmo tempo, tematicamente, investindo contra o cotidiano. A fragmentação aparece não apenas como um procedi-

mento literário, mas também como um sentimento do mundo, o qual está sofrendo a época.

A estética da poesia marginal é livre e muito particular, mas é possível compará-la com vanguardas anteriores: “Os poetas jovens foram, principalmente, contra. Contra as portas fechadas da ditadura, contra o discurso organizado, contra o discurso culto, contra a poesia tradicional e/ou universal.” (CAMPADDELLI, 1995, p. 27). Assim, a linguagem passa a ser alegórica, desconstruindo padrões pressupostos; as normas poéticas anteriores passaram a ser antiquadas, preferindo-se o verso livre, a coloquialidade. É possível simplesmente constituir uma cena com poucas palavras, ou usá-las a fim de construir estruturalmente uma imagem, como se a folha em branco fosse um quadro a ser pintado. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2007), ao escrever sobre poesia marginal na época em que ela estava sendo produzida, a linguagem preza pela

[...] subversão dos padrões literários atualmente dominantes [...] faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário. (HOLLANDA, 2007, p. 10-11).

Assim, a forma coloquial e espontânea aproxima a poesia de quem a lê, além de o tema, muito próximo à vida comum, ser mais um fator de identificação na leitura. Obviamente, nem todas as pessoas poderiam identificar os textos e subtextos das produções, pois mesmo que aparentemente simples, tinham grande carga pensante e reflexiva. A poesia passa a retratar o cotidiano e criticar o real, sendo retratada “na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político.” (HOLLANDA, 2007, 11). Contudo, é importante evidenciar como uma poesia aparente bem-humorada estava entremeada a um contexto muito mais complexo do que aparentava,

em um momento político conturbado, de censura e cerceamento, como é possível reconhecer na produção poética de Ana Cristina Cesar.

3 Poemas de Ana Cristina Cesar

Os poemas de Ana Cristina Cesar tornaram-se **célebres** pela singularidade que apresentavam em relação aos seus contemporâneos, tendo em vista que a autora teve uma educação formal e privilegiada, usando de referências pessoais e drummondianas. Como demonstração da poética da autora, vamos analisar, de forma metonímica, os poemas “16 de junho”, “Cabeceira” e “Samba-canção”. Eles foram escolhidos porque representam, de formas diferentes, a produção de Ana C. O primeiro é em forma de prosa/diário e está no seu primeiro livro, *Cenas de Abril*; o segundo e o terceiro são em versos, mais ou menos longos, do livro *Aos teus pés*.

Na já citada conferência que deu em abril de 1983, Ana Cristina Cesar explica que a escrita de diário e correspondência tinha como foco uma pessoa mais ou menos definida (o “querido diário” ou o destinatário da carta), de maneira íntima e centrada, enquanto na escrita literária, existe “o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro” (CESAR, 1999, p. 258), ainda que não se saiba quem. A primeira escrita que temos, ainda crianças, é por meio dos diários e da correspondência. Isso dá a ideia de naturalidade na escrita e também pessoalidade. Assim, a questão do interlocutor fica marcada na poesia porque se espera que seja lida e ocorra diálogo como troca de sensações.

Nesse caso, é relevante ressaltar o dialogismo, da teoria de Mikhail Bakhtin, como interação entre quem lê e a obra lida. O diálogo não é só o movimento de interrogação e resposta, ocorrendo também entre pessoa e texto, pois quem lê é ativo e sucedem-se pensamentos e sensações consequentes da leitura. Isso está relacionado ao gênero textual e

ao tipo de pessoa que lê, além de todos os outros fatores (cronotopo, formação axiológica, outros do discurso) que constituem a leitura e o dialogismo. Nessa perspectiva, é importante ressaltar que “ninguém se situa imunemente no processo da leitura” (MACHADO, 1997, p. 148).

Como disse a própria autora, “cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade” (CESAR, 1999, p. 267). Além disso, conforme Bakhtin, “a seleção que o locutor efetua de uma forma gramatical já é um ato estilístico” (1997, p. 286), então todas as escolhas feitas não são à toa e constituem o estilo e a expressividade da Ana, conferindo musicalidade ao texto. Sabendo-se que, na época da Ana Cristina Cesar, a poesia já não carregava limitações como em momentos anteriores, isso acaba por ser uma característica de sua escrita.

16 de junho

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A bênção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho a verdade a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe.
(CESAR, 2013, p. 32)

Em “16 de junho”, uma série de outros discursos podem ser retomados, inclusive a questão dos estereótipos de gênero. Ao retratar um dia, como demonstrado no título, o poema (assim chamado porque a estrutura não o altera) tenta agarrar instantes. É importante perceber, então, como as frases vão se encaixando para criar uma imagem muito simbólica durante a leitura.

Logo na primeira frase, surge algo inusitado, uma voz feminina que diz: “estou cansada de ser homem.” Pode-se dizer que existe aí a ideia de transexualidade, pois o sujeito pode ter sido designado ao nascer como do gênero masculino, mas não é essa a sensação que tem, visto que sua voz é feminina – o que, de certa forma, caracteriza uma mulher trans. A transexualidade pode ser definida como a não identificação entre o sexo (biológico) designado a uma pessoa ao nascimento e seu gênero (construto social) durante a vida.

Ângela aparece como alguém que o sujeito lírico vê, fala pelos olhos “a woman left lonely” (uma mulher solitária), que é o nome de uma música de Janis Joplin, uma cantora texana, conhecida como “Rainha do Rock and Roll” na década de 1960 e muito revolucionária em sua época. Nisso, o dia termina, e as referências às músicas continuam no texto. “Vinde meninos, vinde a Jesus” faz parte de uma canção religiosa, provavelmente conhecida pela poeta, tendo sido criada em uma família cristã. Nesse sentido, dois livros aparecem: a Bíblia e o Hinário. O primeiro como símbolo mundial da religião católica, o segundo sendo um livro que contém uma coleção de canções e hinos religiosos.

“Meia branca. Órgão que papai tocava. A bênção final amém” traz referências ao instrumento musical, possivelmente tocado em uma celebração ou missa, a qual é terminada com “amém”. Outra interpretação pode surgir da palavra órgão e de bênção final: o órgão como referência à genitália e a bênção final como o gozo. Isso se dá em conformação ao que vem a seguir, com a imagem do sujeito lírico “reviradíssima”, talvez extasiada. Ao que aparece a mamãe, cheira e percebe tudo. O cheiro que ela percebe pode ser relacionado a algo característico da masturbação. E a ideia de estar cansada de ser homem é retomada.

Ângela é novamente citada, a qual estava presente desde o início do ato, tornando, talvez, o sujeito lírico lésbica, por se caracterizar como “can-

sada de ser homem”. Assim, Ângela pode ser determinada como uma pessoa “feminina”, pois tem os olhos pintados, e a dá “trancos”, provavelmente reprimendas. “Os peitos empedrados” fazem lembrar a lactação, quando há leite em excesso não retirado, talvez por isso as disfunções relatadas a seguir.

“Eu sou o caminho a verdade a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para meu caminho” novamente marca a intertextualidade do poema e refere-se a duas passagens bíblicas: João 14 e Salmo 119. A voz ouvida provavelmente seria da mãe, pois, ao final, é respondido “amém, mamãe”, como que abençoando ou rezando pelo sujeito lírico.

De forma ampla, a construção do poema mostra o inconsciente do sujeito lírico, quem está com ele, o que ele pensa e onde ele está. É um quarto, com um beliche, Ângela está com ele, a religiosidade e as músicas são transformadas em subtextos, há uma interação sexual e a mãe aparece e acaba nos revelando o que está acontecendo efetivamente. É notória a perspicácia necessária para fazer tantas relações em poucas linhas. Ana instiga e faz pensar sobre o que é ser mulher ou homem, sendo que as pessoas têm dificuldade de escolher o que ser e o mundo, de alguma forma, limita essa escolha.

cabeceira

Intratável.
Não quero mais pôr poemas no papel
nem dar a conhecer minha ternura.
Faço ar de dura,
muito sóbria e dura,
não pergunto
“da sombra daquele beijo
que farei?”
É inútil
ficar à escuta
ou manobrar a lupa
da adivinhação.
Dito isto
o livro de cabeceira cai no chão.
Tua mão que desliza
distradamente?
sobre a minha mão
(CESAR, 2013, p. 106)

O segundo poema analisado, “Cabeceira”, também retrata alguns momentos de reflexão, distração e, por que não, paixão. Inicia, assim, com o sujeito lírico possivelmente sozinho, com um problema sem solução. É demonstrada a vontade de desistir da escrita, da expressão de sentimentos como a ternura. “Faço ar de dura,/muito sóbria e dura” expressa fingimento sobre a personalidade, ao mesmo tempo que contradiz estereótipos femininos de sensibilidade e delicadeza.

As aspas do poema são versos de Manuel Bandeira e, com isso, a intertextualidade serve como um questionamento que o eu lírico não faz a outra pessoa, ou seja, não busca saber o que fazer daquela interação amorosa. Além disso, de alguma forma retoma o título do poema, podendo-se entender que o sujeito poético está deitado na cama, pensando sobre os seus sentimentos e, também, lendo o poeta. Nesse sentido, tentar adivinhar o que está acontecendo é inútil.

O poema é finalizado com a percepção do livro de cabeceira caindo e a imagem: “Tua mão que desliza/distradamente?/sobre a minha mão”, a qual poderia demonstrar a concretude do amor, com as mãos se tocando, mas, também, será que está efetivamente acontecendo? Ou é só por distração?

samba-canção

Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone – tá,
eu fiz tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhado na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica,
e um dia emburrei-me,
vali-me de medidas
(era uma estratégia)
fiz comércio, avara,
embora um pouco burra,
porque inteligente me punha
logo rubra, ou ao contrário, cara
pálida que desconhece
o próprio cor-de-rosa,
e tantas fiz, talvez

querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...
(CESAR, 2013, p. 113)

O poema “Samba-canção”, de *Aos teus pés*, chama a atenção pelos seus 25 versos livres, em linguagem coloquial, e com algumas intertextualidades a mostra. O texto começa, já pelo título, como a possível marcação de sua origem, visto que esse subgênero do samba foi criado no Rio de Janeiro, assim como a autora. Mas também pode ser entendido como uma metáfora ao fato de o poema ser muito sonoro e ritmado. O eu-lírico feminino dialoga com outro não definido, e o dialogismo sempre existe, mesmo que não se saiba quem lerá, quem será o destino.

Ao iniciar o poema com a noção de perda (“Tantos poemas que perdi.”), entende-se que ocorre metalinguagem; é possível interpretar o verso como a autora-criadora reclamando dos poemas que não escreveu, ou dos que ouviu “de graça,/ pelo telefone”, mas que igualmente não estão eternizados em lugar algum além da memória. A intertextualidade é notada no terceiro e no quarto versos: “taí, eu fiz tudo pra você gostar” é um verso da música “Pra você gostar”, cantada em versão conhecida por Carmen Miranda, mulher e símbolo, que demonstra a sofreguidão do amor não correspondido, e o poema pode ser considerado nesse sentido também.

O texto de Ana mostra alguns estereótipos que a mulher tem ou impõe a si por vontade própria, como “mulher vulgar,/ meia-bruxa, meia-fera”, demonstrando a força e o desejo do eu-lírico em seduzir o outro a quem o enunciado se refere. Ademais, não se sabe exatamente o que se é, há indefinições. Ao usar “bicha” e “viada” para se caracterizar, os quais são termos que faziam referência principalmente à homossexualidade masculina, e sendo o eu-lírico feminino, pode

ser entendida como uma demonstração de homossexualidade feminina. A apropriação de tais termos por uma mulher demonstra seu poder em relação à linguagem, sendo ela flexível para que qualquer pessoa sintasse à vontade e com poder para usá-la.

A locutora, depois das tentativas para que a outra pessoa gostasse visivelmente malsucedidas, coloca-se novamente com contraditórios identitários, porque se antes foi “maquiavélica”, agora “vali-me de medidas”, ainda que “(era uma estratégia)”. É evidente que não se era delicada de verdade, que foi apenas uma tentativa de sedução. Também é importante perceber o papel feito pela mulher para conquistar o destinatário, tendo em vista que “embora um pouco burra,/ porque inteligente me punha” demonstra contradição e estabelece que melhor seria ser burra a fim de conquistar, ironizando um padrão posto de que mulheres devem ser inteligentes ou bonitas, dificilmente ambas, uma vez que isso dificultaria a sedução. Tem-se a possibilidade de entender que o desconhecimento sobre “o próprio cor-de-rosa” seja uma dúvida sobre si, sobre não saber exatamente quem é; o desconhecer esse cor-de-rosa pode ser o mesmo das medidas, que não se tem. O cor-de-rosa e as medidas podem ser características ditas femininas que talvez não se tenha ou que não se saiba que tem. Para além disso, é possível romper com o cor-de-rosa, em uma transgressão estética ao esperado socialmente.

Ao final, o poema resume bem toda a elucubração sobre si que o eu-lírico faz, considerando que todos os papéis adotados podem ter sido para conseguir a glória ou apenas o carinho – e atenção, afinal – do outro. Ana Cristina Cesar tem imensas possibilidades de escrita e, dentro da estética do gênero, inova na linguagem e nas escolhas vocabulares, propondo muitas interpretações em cada texto.

Considerando a teorias abordadas ao longo do texto, a poética de Ana C. surpreende em termos temáticos, uma vez que não se limita ao seu cronotopo, podendo ser lida e analisada hoje como uma autora que subverteu a lógica de publicação com impressões independentes e transgrediu ideais de feminilidade ao escrever e questionar os papéis de gênero. Em termos formais, os poemas analisados contrapõem-se a uma estrutura estática e definida, não tendo rimas marcadas nem contagens silábicas, aproximando-se muito do contexto literário em que foram produzidos.

É relevante destacar que a literatura marginal discutida neste artigo difere-se da que, a partir de 2000, com a publicação de “Terrorismo literário”, de Ferréz, se reconhece em ascensão no Brasil, na qual se tem uma recorrência maior de vozes anteriormente ignoradas socialmente. No entanto, ainda há a necessidade de reflexões em torno do que é ser mulher e escritora, sendo possível trazer Ana C. para a atualidade, com textos que evocam questões em torno disso também, como visto nos poemas apresentados, levando-se em consideração que uma produção não substitui a outra.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail M. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 278-326.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1988.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CASTRO, Felipe Di. *Ana Cristina Cesar*. Gravações de 6 abr. 1983. Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/482>>. Acesso em 13 mar. 2016.
- CESAR, Ana Cristina. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso “Literatura de mulheres no Brasil”. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 256-273.
- _____. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 224-232.
- _____. Riocorrente, depois de Eva e Adão. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 241-248.
- _____. 16 de junho. In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 32.
- _____. Cabeceira. In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 106.
- _____. Samba-canção. In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 113.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 37-58.
- FERRÉZ. Terrorismo literário. In: _____. (Org.) *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-14.
- GONZAGA, Sérgio. Literatura Marginal. In: FERREIRA, João-Francisco (org.) *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: UFRGS, 1981. p. 143-153.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- MACHADO, Irene A. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 141-158.

- NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 11-55.
- PONGE, Robert. Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses. In: FERREIRA, João-Francisco (org.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: UFRGS, 1981. p. 137-142.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Porto: Almedina, 2008.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 182-189.
- SCHÜLER, Donaldo; MARTINS, Cyro; CARVALHAL, Tania Franco. *Mulher em prosa e verso*. Porto Alegre: Movimento, 1988.
- SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. *A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar: autobiografismo e montagem*. São Paulo: EDUC, 2010.
- WOOLF, Virginia. Mulheres romancistas. In: _____. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 25-31.

Submissão: 06 de junho de 2017.

Aceite: 16 de janeiro de 2018.