

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

EUDS COSME DE FREITAS

**QUALQUER COISA DE INTERMÉDIO: A MARGINALIDADE ANDRÓGINA DE
ANA CRISTINA CESAR**

Campo Grande - MS
Agosto - 2011

EUDS COSME DE FREITAS

**QUALQUER COISA DE INTERMÉDIO: A MARGINALIDADE ANDRÓGINA DE
ANA CRISTINA CESAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS/CCHS, Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados, Linha de pesquisa: Poéticas modernas e contemporâneas.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

Campo Grande - MS
Agosto - 2011

EUDS COSME DE FREITAS

**QUALQUER COISA DE INTERMÉDIO: A MARGINALIDADE ANDRÓGINA DE
ANA CRISTINA CESAR**

APROVADA POR:

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (UFMS)

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO , DOUTORA (UFMS)

JOSÉ ANTONIO DE SOUZA, DOUTOR (UEMS)

Campo Grande, MS, ____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer a professora Rosana pelo desprendimento em orientar um trabalho repleto de questões que ainda permanecem marginalizadas dentro da academia e que urgem por ser debatidas. Quero agradecer ao professor e amigo José Antonio que, um belo dia na graduação, topou orientar um trabalho sobre Ana Cristina Cesar, numa época em que muito pouco se ouvia falar dela. Graças a esse trabalho muitas outras questões ganharam lume, o que terminou por dar origem a presente dissertação. Agradeço também a minha mãe, Sonilda, pela força e incentivo constante. Agradeço a Márcia Leonel que em vários momentos me ajudou com as passagens para Campo Grande e sem o qual dificilmente eu teria concluído as disciplinas do mestrado. Agradeço ao querido Diego que sempre me incentivou e auxiliou em todos os momentos do mestrado, chegando ao ponto de me acompanhar a alguns eventos para que pudesse apresentar partes deste trabalho. É com todas as pessoas aqui mencionadas que eu divido alegremente os louros de minha vitória. Obrigado!

*Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria
Que o mundo masculino tudo me daria
Do que eu quisesse ter
Que nada, minha porção mulher que até então se resguardara
É a porção melhor que trago em mim agora
É o que me faz viver*

(Super-Homem – Gilberto Gil)



RESUMO

A década de 1970, no Brasil, foi marcada por um movimento em torno da poesia que se auto-intitulou marginal. Ao optar por permanecer à margem do sistema editorial e das convenções literárias, os poetas dessa geração buscaram produzir uma poesia anárquica e aparentemente antiliterária, cuja edição e distribuição tinha muitas vezes como mediador o próprio artista, numa produção quase sempre vista com maus olhos pela crítica literária da época. Decorridos pouco mais de trinta anos, percebe-se que, sob alguns aspectos, a poesia marginal de 1970 ainda permanece à margem das discussões críticas literárias. A reduzida crítica que trata sobre o tema, quando não se limita a questões superficiais, apresenta um posicionamento preconceituoso e muitas vezes equivocado acerca dessa produção. Preconceito, aliás, que se verifica na tentativa de “salvar” alguns poetas dessa geração - como é o caso de Ana Cristina Cesar, Paulo Leminski, Francisco Alvim e outros - de qualquer identificação com a estética marginal. Dessa maneira, na tentativa de ampliar as discussões em torno da poesia marginal de setenta, o presente trabalho vislumbrará outras possibilidades de leitura que não somente aquelas, até então, empreendidas pela crítica literária e/ou acadêmica. Buscaremos evidenciar nos textos de Ana Cristina Cesar a presença de uma voz andrógina que se configura como um dado marginal a ser considerado na produção da poeta, bem como, na produção marginal de modo geral.

Palavras-chaves: Poesia Marginal de 1970; Papéis de Gênero; Androginia; Ana Cristina Cesar.



ABSTRACT

The 1970s in Brazil was marked by a movement around the poetry that is self-titled marginal. By choosing to remain outside the system of editorial and literary conventions, the poets of this generation sought to produce a poetry and seemingly anarchic antiliterária, whose production and distribution was often the artist himself as a mediator in a production almost always seen with bad eyes for the critical literature of the time. After little more than thirty years, one realizes that in some ways, poetry is still marginal 1970 on the margins of literary critical discussions. The criticism that is reduced on the subject, when not limited to surface issues, presents a biased position and often mistaken about this production. Prejudice, moreover, that it occurs in an attempt to "save" some poets of this generation - as is the case of Ana Cristina Cesar, Paul Leminski, Francisco Alvim and others - from any identification with the aesthetic marginal. Thus, in order to expand the discussion around the marginal poetry of seventy, the present study other possibilities glimpsed reading not only those so far undertaken by literary criticism and / or academic. We will seek evidence in the writings of Ana Cristina Cesar the presence of an androgynous voice that takes shape as a given marginal to be considered in the production of the poet, as well as in marginal production in general.

Keywords: Poetry Marginal 1970; Roles of Gender, Androgyny, Ana Cristina Cesar.



SUMÁRIO

RESUMO.....	06
ABSTRACT.....	07
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1.....	13
1. Poesia Marginal de 1970.....	13
1.1 Contexto histórico das décadas de 1960/70.....	13
1.2 Contexto cultural: a Arte Revolucionária de Esquerda e as Vanguardas.....	19
1.3 Contracultura e Tropicalismo: a desconstrução de uma identidade nacional...26	
1.4 Conceito de marginal e arte marginal.....	36
1.5 Poesia marginal de 1970: atitudes desviantes.....	44
CAPÍTULO 2.....	66
2. Entre a poeta e a personagem: o corpo literário.....	66
CAPÍTULO 3.....	74
3. O Andrógino Marginal.....	74
3.1 Androginia e contracultura: os papéis sexuais em xeque.....	74
3.2 Androginia: conceito, práticas religiosas e relações tribais.....	82
3.3 O andrógino mítico: o homem duplo e o mito de Tirésias.....	85
3.4 Androginia e hermafroditismo.....	88
3.5 Androginia e arte.....	90
3.6 Os papéis de gênero e androginia como subversão.....	91
CAPÍTULO 4.....	104
4. Análise de Elementos Andróginos em Poemas de Ana Cristina Cesar.....	104



CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS.....	140



INTRODUÇÃO

Há nove anos, muito pouco se ouvia falar de Ana Cristina Cesar. Não havia uma grande quantidade de trabalhos e livros publicados sobre a vida e a obra da autora e os raríssimos manuais que arriscavam falar sobre o assunto apenas limitavam-se a classificá-la como poeta marginal ou pós-moderna sem, no entanto, aprofundarem sobre as especificidades de sua produção. No entanto, com o passar do tempo, uma série de leituras e de trabalhos surgiram sobre a obra da poeta. Atualmente, uma rápida pesquisa na internet nos colocará diante de uma infinidade artigos, dissertações e teses que tem em Ana Cristina seu principal objeto. Contudo, desses trabalhos, raros tocam em questões lacunares como 1º) a relação que a poeta estabelece com a produção poética marginal de 1970 e com o qual os críticos da autora buscam desesperadamente eliminar qualquer tipo de identificação; 2º) a incorporação de Ana Cristina em seus textos dos papéis masculinos e femininos simultaneamente e que Ítalo Moriconi em *Ana Cristina Cesar – O sangue de uma poeta* chamou de “travestismo”¹.

Todavia, é incontestável que num primeiro momento Ana Cristina Cesar tenha produzido artesanalmente os seus textos e os distribuídos pessoalmente entre os seus leitores. Dessa feita, é difícil acreditar que opção pela autora de um circuito alternativo – pelo menos num primeiro momento – tenha sido mera coincidência uma vez que também não se nega a sua relação com os poetas mentores desse tipo de produção, como é o caso de Antônio Carlos de Brito (Cacaso).

1 O “travestismo” diz respeito ao termo empregado por Ítalo Moriconi para a impossibilidade de se analisar a poesia de Ana Cristina Cesar sob a “pauta dos jogos rígidos das identidades fixas e essencializadas” (1996, p. 108). Tal termo, no entanto, sugere apenas uma “máscara” ou um “disfarce” por meio do qual a poeta passaria de uma identidade feminina para uma masculina e vice-versa numa atitude construtora e desconstrutora. Todavia, o “travestimos” ou “crossdressing” (como é atualmente conhecido) traz embutido em seu conceito a ideia de que, ao se disfarçar no sexo oposto, o indivíduo o faz por prazer ou puro fetiche. Dado que, como veremos mais adiante, não se aplica de forma pacífica aos textos da autora.

Outro ponto importante e que diz respeito a incorporação simultânea nos textos de Ana dos papéis masculino e feminino, reside no fato de que o “travestir-se”, neste caso, vai muito além do simples fetichismo de se disfarçar no sexo oposto, o que atualmente é conhecido por *crossdressing*. A ambiguidade sexual presente no texto de Ana Cristina insinua-se muito mais como uma androginia ainda não elaborada criticamente – talvez pela resistência da academia diante de um conceito tão fugidio – do que um simples artifício prazeroso de disfarce. Tal proposição não seria nada absurda se lembrarmos que na década de 1970 a androginia era declaradamente praticada no cenário cultural brasileiro por grupos de artistas como os *Dzi Croquettes* e *Os Secos e Molhados*. Androginia, aliás, que trazia à tona questões marginais e que no texto de Ana Cristina Cesar funciona como uma forma da poeta manter-se à *margem* dos limites construídos pelos papéis sexuais em sociedade e, conseqüentemente, no âmbito literário.

Nesse ponto, porém, podemos nos deparar com outra questão paradoxal: se é possível vislumbrar a presença de uma androginia marginalizante nos textos de Ana, como proceder então diante da leitura desse elemento marginal se parte considerável dos críticos que tratam de sua obra – como é o caso de Flora Süssekind – buscam desesperadamente separar a produção de Ana Cristina de qualquer identificação com a produção dos demais poetas marginais, colegas de geração?

Nada mais afastado da poesia de Ana Cristina do que o desejo auto-expressivo de Ledusha (“minha história/tatuo em meu punho/para viver não faço/rascunho”). Ou entre as palavras que escorrem como sangue (“aqui vim,/ para chamar a sua atenção/para o sangue que corre/no canto da folha/bem no canto/repare.../vermelho.../denso...”) ou se imaginam duplos das sensações (“a palavra é o estágio/imediatamente after da sensação/que faz parte do estágio necessário/do aperfeiçoamento humano/de sentir a melhor maneira/de relacionamento franco”) dos textos de Chacal e aquelas que se separam propositadamente delas por uma cobertura extra, a pelica. (SÜSSEKIND, 2004, p. 132-133)

Assim, na tentativa de elucidar tais questões e de observar se a presença de tal androginia se configuraria de fato como um exemplo de marginalidade ainda não explorada nos textos de Ana Cristina, foi que este trabalho ergueu-se.

A dissertação ficou assim dividida, em três capítulos: no primeiro, apresentaremos um panorama do momento histórico e cultural que precede à década de 1970 e nesse sentido tratamos, entre outros temas, da contracultura, do tropicalismo, das vanguardas concretistas e da arte engajada de esquerda. Apresentamos também o conceito de marginal e de marginalidade na literatura, os pressupostos que marcaram a poesia marginal de 1970 e a tentativa de Ana Cristina Cesar em se desvencilhar das leituras mitificadoras de seus textos.

No segundo capítulo, trataremos do conceito de androginia, da normalização do sexo como forma de controle e de poder, dos papéis de gênero como construtos discursivos, da androginia nas artes e da androginia como forma de crítica e de marginalização diante dos papéis de gênero.

No terceiro capítulo, abordaremos questões relacionadas à autoria, escrita e recepção. Mostraremos como o tom confessional de seus textos e a proximidade entre Ana e seus leitores contribuíram para que se criasse uma “personagem” do qual a poeta tentou se desvencilhar o resto de sua vida.

No quarto capítulo, analisaremos vinte poemas extraídos dos livros *A teus pés* e *Inéditos e Dispersos*, de Ana Cristina Cesar, em que o elemento andrógino será observado como uma possível faceta do marginal, por meio do qual a autora faz a crítica aos papéis de gênero que condicionariam uma estética do feminino.

Assim, expostas as nossas intenções e a estrutura deste trabalho, passemos ao primeiro capítulo.



CAPÍTULO 1

POESIA MARGINAL 1970

Qualquer observador das publicações e dos trabalhos que têm como temática a poesia marginal produzida na década de 1970 no Brasil, perceberá que boa parte deles remete à década 1960, como forma de explicar os pressupostos e principais tendências que marcaram esse período. Entendemos que tal processo se faz de fato necessário, portanto, tomaremos como ponto de partida o contexto histórico e cultural que marcou a década de 1960 até chegarmos à poesia marginal de 1970. Contudo, apesar da importância da contextualização histórica, o presente trabalho não se aprofundará em minúcias, uma vez que o foco não é propriamente o histórico porém as manifestações políticas e culturais que se desenrolaram em seu percurso.

1.1 Contexto histórico das décadas de 1960/70

Com o final da Segunda Grande Guerra, um crescimento econômico e tecnológico acelerado atinge os dois principais blocos políticos e econômicos do mundo – o bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos e o bloco socialista liderado pela União Soviética. Tal crescimento econômico se deve à grande quantidade de energia barata e às invenções na área da eletrônica e da eletroeletrônica sob o comando das chamadas multinacionais.

A expansão das multinacionais, favorecida pelos Estados capitalistas, provocou o que se chamou de *internacionalização da economia*, isto é, as multinacionais, em sua grande maioria norte-americanas, buscavam novos mercados em potencial que oferecessem, entre outras coisas, mão de obra barata e abundante.

O crescente acesso a bens materiais e culturais proporcionou o surgimento da *sociedade de consumo* e, conseqüentemente, de uma cultura de massa. Tal cultura, conforme aponta-nos Paes (1977, p. 12-13), não dependeria simplesmente da presença dos meios de comunicação ou de avanços no campo da eletrônica, mas da maneira como a sociedade de consumo integraria os veículos de comunicação de massa, limitando-os e atrelando-se às suas diretrizes político-econômicas.

O desenvolvimento tecnológico na década de 1960 não se limitou, contudo, à produção de bens de consumo (eletroeletrônicos, automóveis, etc.) para uma classe média cada vez mais ávida por novidades. A ação do Estado em parceria com as multinacionais permitiu que se produzisse armas cada vez mais sofisticadas, dando início a uma corrida armamentista que culminaria com a *Guerra Fria*. As despesas militares crescentes permitiram a sustentação do sistema industrial que ficaria livre, por sua vez, das flutuações de mercado. Ainda segundo Paes (1977, p. 15), o sistema industrial ajudou a forjar a crença na incompatibilidade entre os EUA e a URSS, o que fez com que a disputa armamentista fosse vista como algo natural.

A década de 1960, portanto, será marcada pela Guerra Fria, que dividirá o mundo em dois grandes blocos políticos e econômicos: de um lado teremos o bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos e do outro lado teremos o bloco socialista liderado pela União Soviética. A disputa pelo controle hegemônico do planeta por essas duas grandes potências deu início a uma série de incidentes militares e políticos. Entre eles destacamos a construção do Muro de Berlim (1961), que dividiu a Alemanha em dois blocos políticos; a Revolução Cubana (1959-60), que permitiu a instalação do primeiro governo socialista na América; e, talvez o mais importante de todos, a Guerra do Vietnã que, em 1968, terminou com a derrota do exército norte-americano pelos vietnamitas do norte (os vietcongs), financiados pela União Soviética.

Essa série de disputas deu início, por parte dos Estados Unidos, a uma política de interdependência ou de defesa integrada do continente americano

contra o avanço comunista. Com isso, segundo Paes, “[...] abandona-se os princípios de não-intervenção, de autodeterminação e de soberania das nações” e, em contrapartida, luta-se pela “[...] penetração das multinacionais, afastando 'justificadamente' as resistências a elas oferecidas por governos ou movimentos nacionalistas em muitos países do continente.” (1997, p. 16)

Na América Latina, no entanto, análises que consideravam a situação de subdesenvolvimento como consequência da exploração e da dominação dos países desenvolvidos aos países periféricos, fizeram com que vários segmentos dessas sociedades exploradas entrassem numa luta antiimperialista.

O clima beligerante, no final da década de 1960, provocará reações tanto contra a política capitalista quanto a socialista: governos como o da França contestam a posição dos Estados Unidos e no mundo socialista as diretrizes do Partido Comunista Soviético são questionadas pela China e pelos países do Leste Europeu. Esses incidentes promoverão a desagregação desses dois grandes blocos econômicos e dará início à chamada política de *detente*, ou seja, a uma negociação mais efetiva entre as superpotências.

O Brasil inicia a década de 1960 com a eleição do populista de direita Jânio Quadros para Presidente da República e do populista nacionalista João Goulart para Vice.²

Em seu curto mandato, entre outras medidas, Jânio buscou fazer o que chamou de *política externa independente*, ou seja, procurou manter uma equidistância entre os dois blocos políticos que dividiam o mundo naquele momento. Porém, ao condecorar Che Guevara (então ministro da Cuba de Fidel Castro), termina por acirrar os ânimos das Forças Armadas e da Igreja Católica, o que culminou com seu pedido de renúncia em 25 de agosto de 1961.

Goulart assumiria a presidência logo em seguida, porém sob um parlamentarismo que duraria até janeiro de 1963. Conforme Paes, “João Goulart governou num clima de mobilização e radicalização dos movimentos sociais e sob uma constante ameaça de golpe.” (1997, p. 36)

2 Jânio representava os interesses dos setores burgueses ligados ao capital multinacional e Goulart representava os meios sindicais, a esquerda política e os nacionalistas.

Apesar de uma sustentação política deficiente e das pressões feitas, sobretudo, pelos setores agrário-exportadores e pelos setores burgueses multinacionais e associados, o governo de Goulart consegue efetivar algumas medidas.

Contra o capital estrangeiro, por exemplo, contam -se a revisão das atividades mineradoras, o controle sobre a importação de matérias-primas para a indústria farmacêutica e a Lei de Remessas de Lucros que tentava impedir a saída maciça de capital, obrigando as multinacionais a reinvestir no País. (PAES, 1997, 36-37)

Embora as forças de esquerda considerassem o governo de Goulart vacilante, consideraram-no capaz de levar adiante a luta antiimperialista e manter viva a utopia da construção socialista. Assim, ao mesmo tempo em que apoiavam o governo, envolvendo-se nos movimentos nacionalistas e pelas reformas de base, pressionavam-no para que realizasse efetivamente as promessas anunciadas.

Em 1962 surgiu o FMP (Frente de Mobilização Popular), sob a liderança de Leonel Brizola, com palavras de ordem antiimperialistas e antilatifundiárias, tentando unificar as várias mobilizações de esquerda, que contou com a adesão do PCB (Partido Comunista Brasileiro), da UNE (União Nacional dos Estudantes), do CGT, da Contag, do Movimento dos Sargentos e da Frente Popular Nacionalista. Esse fato, entre outros, revelava como a mobilização nacionalista podia reunir, numa perspectiva comum, forças sociais, em princípio, antagônicas.

De acordo com Paes (1997, p. 41)., desde a posse de Goulart, a liderança da burguesia associada às multinacionais passou à ação golpista. Em 1961 foi fundado o IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) que aparentemente era um movimento de homens de negócio interessados em debater o destino do País, mas que na verdade ocultava uma campanha política, ideológica e militar contra o governo constitucional de Goulart.

O IPES se ligaria mais tarde ao IBAD³ (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), organização que havia sido fundada por empresários e militares no final dos anos 1950. E, em seguida, a junção IPES-IBAD se associaria aos oficiais da ESG, dando origem ao “estado maior” do movimento civil-militar que derrubaria João Goulart.

A estratégia do movimento previa a repressão aos movimentos populares e a todas as forças envolvidas na luta pelas reformas sociais; o apoio à direita atuando no Congresso, na Igreja, no movimento estudantil e sindical e nas Forças Armadas; e ainda uma intensa propaganda anticomunista que levasse as classes médias a temer e a se opor a Goulart. (PAES, 1997, p. 42)

Em meados de março de 1964, ciente da eminência de um golpe de estado, Goulart reuniu no Rio de Janeiro as forças sociais que o apoiavam, contando com ministros, governadores, militares, parlamentares, lideranças sindicais e estudantis. Anunciou dois decretos sobre desapropriação de terras e a nacionalização das refinarias de petróleo, denunciando o “misticismo do anticomunismo” e atacando a “democracia dos monopólios nacionais e internacionais”.

A atitude de Goulart fez com que se intensificasse a ação golpista por meio de manifestações e passeatas realizadas por órgãos financiados pelo IPES como a CAMDE (Campanha da Mulher em Defesa da Democracia) e apoiado por instituições do Estado, como o Governo do Estado de São Paulo, a Igreja Católica, a Fiesp e a Sociedade Rural Brasileira. Em vários outros estados da federação, também ocorreram manifestações e muitas delas pedindo o *impeachment* do presidente Goulart.

Ao perceber que não contava mais com o apoio militar, em 04 de abril de 1964, Goulart vai para o exílio. O Congresso Nacional consuma o golpe ao declarar a vacância da Presidência da República e, logo em seguida, a mesma é

3 O IBAD era uma organização anticomunista ligada à CIA (Agência Central de Informações dos EUA) que se mantinha por meio de contribuições de industriais e de banqueiros nacionais, de proprietários rurais, de grupos internacionais e da própria CIA

ocupada pelo Presidente da Câmara Federal. Imediatamente os Estados Unidos reconhecem o novo governo brasileiro.

Talvez mais do que incompetência, o governo [de Goulart] se debatesse em suas próprias contradições, pois ao mesmo tempo em que agitava propostas de reforma, adia medidas populares, criticava a esquerda e fazia concessões à direita. Quanto à mobilização das classes dominadas, não correspondia à realidade dos fatos enxergá-las como uma guerra revolucionária. (PAES, 1997, p. 43)

O Congresso tenta elaborar um Ato Constitucional, adaptando a Constituição a uma situação considerada inconstitucional. Os militares, então, editam o seu próprio ato, o Primeiro Ato Institucional, que fortaleceria o Executivo, permitindo a ele cassar mandatos políticos, deixando o Congresso e os partidos sem função. Em 11 de abril de 1964, o General Castelo Branco, ex-chefe do estado-maior que derrubou Goulart, é escolhido para assumir a Presidência da República.

Inicia, então, em nome da “paz e da honra nacional”, a “operação limpeza”, com as prisões e torturas daqueles que eram considerados inimigos do País.

O ponto alto da dominação militar se dará, no entanto, em dezembro de 1968, com o Ato Institucional de número 05, o AI-5, que aumentava o poder do Executivo Federal em detrimento do Poder Legislativo e instituía, entre outras coisas, a censura nos diversos órgãos de comunicação.

O nacionalismo, largamente utilizado nos governos anteriores, é retomado, porém, com uma nova roupagem, surge assim o “Nacionalismo Pragmático”. Segundo Paes, esse tipo de nacionalismo “não questionava a dependência econômica nem a hegemonia norte-americana, mas ajustava-se à defesa integrada do continente, proposta pelo OEA.” (1997, p. 48)

Na verdade, a ênfase no nacionalismo não era algo exclusivo ao governo militar. A esquerda política também tinha esse posicionamento, porém, no caso militar, o nacionalismo tinha uma função estratégica de manutenção do poder ao passar a ideia de um Brasil grande e coeso e de que todos os brasileiros seriam responsáveis em manter a segurança nacional. O nacionalismo exagerado, tanto

da direita quanto da esquerda, será fortemente criticado por manifestações artísticas como, por exemplo, o Tropicalismo.

A década de 1970, no Brasil, se iniciará sob a égide da censura e da repressão militar.

1.2 Contexto cultural: a Arte Revolucionária de Esquerda e as Vanguardas

Muitos dos procedimentos estéticos empregados na produção literária brasileira da década de 1970, sobretudo no tocante à poesia marginal, surgiram da identificação ou da recusa de algumas manifestações artísticas que marcaram a década anterior.

É importante observar que, no momento em que o regime militar se instala no Brasil, existem duas principais vertentes artísticas e culturais em ação no País. De um lado temos as Vanguardas, entre elas, o Concretismo, comandado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, e do outro lado temos a arte revolucionária da esquerda, representada, principalmente, pelos artistas filiados ao CPC (Centro Popular da Cultura).

Apesar de trilhar por caminhos divergentes, essas duas vertentes se identificavam em um aspecto: ambas acreditavam no “[...] aspecto revolucionário da palavra poética”, conforme observa Heloisa Buarque de Hollanda em *Impressões de Viagem* (2004, p. 42).

Contudo, se a arte revolucionária de esquerda, reformista e populista, pregava a necessidade de uma revolução nacional e democrática para libertar o povo, os artista de vanguarda distinguem nesse povo a figura do operário.

Essa distinção, se é conceitualmente mais apurada – pois não incorre na dissimulação das contradições e diferenças de classe como ocorre no uso indiscriminado da expressão *povo* –, não deixa, contudo, de ser perigosa : o operário é visto como a expressão mais moderna das sociedades industriais, dele depende e a ele está ligado o que pode haver de novo, o que pode haver de transformação. E é em nome desse

operário moderno, consciente de sua situação na sociedade capitalista, que a vanguarda concretista tenta justificar a pertinência de sua produção. (HOLLANDA, 2004, p. 43)

A insistência na ação revolucionária da palavra poética ainda encontrará eco em boa parte da produção literária da década seguinte. Somente o Tropicalismo e as vertentes literárias que emergirão em sua esteira é que colocarão em questão o aspecto nacionalista e populista da produção sessentista.

Em 1962, o Centro Popular de Cultura (CPC) lança seu projeto, no qual prega o engajamento do artista, afirmando que fora da arte política não há arte popular. Cria-se, dessa forma, o que chamariam de “arte popular revolucionária”, em sintonia com a ideologia comunista:

Na ‘arte popular revolucionária’, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de ‘clareza com seu público’, o que não significa uma ‘negligência formal’. Ao contrário, cabe ao artista realizar ‘o laborioso esforço de adestrar de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais’. (HOLLANDA, 2004, p. 23)

O artista deveria colocar-se lado a lado com o povo e por meio de sua arte promover a revolução das massas camponesas e operárias. No entanto, a descida de tom da linguagem utilizada pelo intelectual assume um aspecto ficcional que muitas vezes pecaria pelo exagero e por regredir esteticamente a formas de expressão provincianas ou arcaicas.

Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. O laborioso esforço de captar a “sintaxe das massas” significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é sua. Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética – seu único engajamento possível –, em favor de um mimetismo que não consegue realizar, não levando, inclusive, em conta o nível de produção do símbolo nessa mesma poética popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática. (HOLLANDA, 2004, p. 30)

Em termos de atuação política, a produção engajada de esquerda não causará nenhuma revolução das massas conforme pretendia. As suas

imprecações contra o sistema e sua autoproclamação de revolucionária nada promoverão em termos de renovação técnica no contexto no qual as obras se encontravam inseridas. Após 1968, com o AI-5, as obras de intenção revolucionária terão seus efeitos ainda mais reduzidos, uma vez que o governo militar proibirá qualquer contato do intelectual de esquerda com o povo.

É importante lembrar, contudo, que a função desempenhada pela 'arte popular revolucionária' correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética., conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje⁴. (HOLLANDA, 2004, p. 32)

A poesia deixará de ser o principal veículo para a propagação da ideologia revolucionária e modalidades artísticas como o teatro, o cinema e a música serão preferencialmente os novos veículos por meio dos quais a linguagem poética circulará. Provavelmente esse seria um dos fatos que levaram as grandes editoras a fecharem suas portas para a produção poética da década seguinte.

Cortada a ligação com o povo, a arte revolucionária ficará restrita a um público seletivo, composto em sua grande maioria por intelectuais e artistas de esquerda. Espetáculos como o musical *Opinião*, de Zé Kéti e João do Vale, e as polêmicas peças do *Teatro de Arena*, de José Celso Martinez, serão oportunidades para que “um simulacro de militância” resista dentro de um contexto de censura e repressão política.

Aos intelectuais ligados à produção ideológica, à cultura de protesto, restava uma espécie de “diálogo de comadres”. Ou falavam com os que já simpatizavam com seu ideário, ou com a própria camada dirigente. Quando se imaginavam em diálogo com a massa operária ou camponesa, seus interlocutores costumavam ser bem outros. Daí a maior parte da arte de protesto de fins dos anos 60 e início de 70 encaminhar-se para um vazio ideológico. (SÜSSEKIND, 2004, p. 23)

4 Lembrando que o “hoje” a que se refere a autora é 1979, momento em que *Impressões de Viagem* foi publicado.

Contudo, mesmo sob os pressupostos dos ideais revolucionários e nacionalistas, a arte engajada de esquerda não deixará de apresentar uma faceta comercial rentável e perfeitamente integrado aos esquemas de produção e de consumo controlados pelo sistema capitalista. Devido a isso, seu público, assim como seus produtores, repudiarão qualquer tipo de produção que não seja igualmente engajada. O discurso que Caetano Veloso proferiu, no III Festival Internacional da Canção, contra aqueles que vaiaram sua música *É Proibido Proibir*, é um exemplo claro de como o público partidário de uma arte de esquerda estava fechado para qualquer produção cultural que não compartilhasse de seus ideais políticos.

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder! Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem... Vocês não estão entendendo nada, nada, nada. Absolutamente nada!... O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira. Mas eu e o Gil já abrimos caminho... Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim, entendeu? Só queria dizer isso, baby, sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de enfrentar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? E vocês? Se vocês em política forem como em estética, estamos feitos! (DUNN, 2009, p. 190).

Nesse cenário de posicionamentos extremados e tendo o nacionalismo como ponto comum entre a direita e a arte engajada de esquerda, figuraram as chamadas Vanguardas Literárias, compostas por movimentos como o Concretismo, a Instauração Práxis e o Poema Processo.

A Vanguarda Concretista ou Concretismo teve sua origem em meados da década de 1950 e seu efeito se fez sentir largamente na produção cultural da década seguinte. De acordo com o *Plano Piloto para a poesia concreta* (1958), o Concretismo pretendia ser a linguagem de um novo tempo, em que o poema, tal como um objeto, deveria comunicar sua própria estrutura. Nesse sentido, o poema concreto apropria-se da linguagem não-verbal da propaganda, do *outdoor*, do cartaz e dessa forma pretende ser o produto de uma sociedade industrializada.

De acordo com Iumna Maria Simon, em “Esteticismo e Participação”, a Vanguarda Concretista foi uma reação contra a estagnação estética identificada na produção da chamada Geração de 45. Na busca de resgatar uma linha evolutiva no que diz respeito à experimentação, os concretistas trazem à tona procedimentos que consideravam revolucionários, como o poema-minuto e o poema-piada, radicalizando-os ao máximo.

Como privilegiasse a dicção elevada e os tons solenes, voltando ao cultivo de temas e formas classicizantes, entregue à magia lírica e verbal, a poesia da chamada Geração de 45 passara a representar um retrocesso para criadores empenhados em intensificar a participação contemporânea da poesia. Combatê-la era uma forma de recusar o tradicional e recuperar, sonhava-se, a radicalidade do momento mais "revolucionário" da poesia de 22 — a "poesia-minuto" de Oswald de Andrade. (SIMON, 1990, p. 125)

Dessa forma, os poetas concretistas transformam um conflito particular - o da poesia brasileira de 1950 - em conflito geral da poesia moderna. Consequentemente, o verso, estrutura mais representativa da poesia, será amplamente combatido.

Os poetas concretistas concebem o poema concreto como um objeto industrial de padrão internacional: um produto nacional para exportação. Contudo, não percebem a inadequação do padrão internacional de seus objetos industriais à realidade econômica e social do País. Isso porque os concretistas acreditavam no subdesenvolvimento como uma etapa (em processo de superação) para o desenvolvimento, porém não conceberam o subdesenvolvimento como uma relação de dependência entre as economias periféricas (subdesenvolvidas) e as centrais (desenvolvidas).

A tentativa de tornar o poema concreto um produto de exportação encontrará precedentes nos modernistas de 1922, mais especificamente na poesia Pau Brasil, de Oswald de Andrade.

Aliás, do modernismo também seria aproveitado o projeto nacionalista por meio do qual a direita militar e a esquerda política buscarão orientar a arte e a cultura brasileiras. Da escola da Anta teremos a ideia de um “nacionalismo tupi”,

que se manteria imutável e impermeável à influência externa e a ideia de que, graças a um substrato inconsciente desse nacionalismo, não havia preconceito racial entre os brasileiros. Com base na obra de Mário de Andrade, haverá a tentativa de arregimentação da música popular no sentido de definir o que era e o que não era autenticamente brasileiro.

O critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo: O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. (ANDRADE, 1972, p. 04)

Em relação às vanguardas poéticas, outro aspecto negativo identificado à poesia concreta é o caráter pedagógico igualmente compartilhado com a arte revolucionária de esquerda. A opção da vanguarda concretista pelo engajamento político deve-se ao fato de que tal engajamento era exigido pela militância daquele momento.

Mas nem a convivência com o populismo nem o salto participante da vanguarda chegam a provocar alterações significativas; seus princípios estéticos continuam fundamentalmente os mesmos, explicitando-se apenas uma inclinação engajada, política, que de resto já estava presente. (HOLLANDA, 2004, p. 46)

As demais vanguardas, a Instauração Práxis e o Poema Processo, serão dissidências ou radicalização das propostas concretistas, porém com a mesma inclinação revolucionária.

A Instauração Práxis terá seu início em 1962 com a publicação do *Manifesto Didático*, publicado no prefácio do livro *Lavra lavra*, de Mário Chamie. A poesia práxis propõe que o poema seja trabalhado a partir de áreas e de setores da realidade, de fatos emocionais e sociais. De acordo com ela, a arte deve ser vista como objeto e argumento de uso, instrumento que constroi, útil dentro e fora da literatura.

De acordo com Ileana Simon, a poesia-práxis seria uma espécie de correção da rota percorrida pela poesia concreta. Uma “[...] vanguarda para acabar com toda vanguarda, Práxis se quer 'vanguarda nova' e, de certa forma, é um projeto de semantização participante para a inespecificidade concretista.” (SIMON, 1990, p. 131)

A poesia-práxis negaria a história da literatura apesar de reconhecer que faça parte da mesma e ao recusar a tradição literária discursiva e do autor, a vanguarda práxis ataca criticamente o Concretismo, pois, segundo ela, os concretistas estariam presos ao “mito literário” ao constituir-se em escola literária. Para Chamie, por meio do “ritual da bibliografia” e por meio do “ritual do autor pelo autor”, o Concretismo produziria mais experiências de comprovação do que propriamente obras.

Outro aspecto contra a qual vanguarda práxis se posicionava era o fato de os concretistas terem feito do poema um objeto industrial que, por seu turno, nada mais repetiria do que o efeito de consumo.

O poema-práxis opta, então – e o faz enquanto opção política –, por abandonar o trabalho na área de consumo, que considera apenas um efeito, em favor de “áreas de levantamento” ligadas ao modo e às relações de produção, cujas contradições, essas sim, deveriam ser superadas. (HOLLANDA, 2004, p. 51)

Apesar das divergências de concepção, percebe-se em ambas as vanguardas uma inclinação ao pedagógico, oriunda da própria atitude engajada.

O poema-processo, por sua vez, será uma radicalização das propostas concretistas. Em seu manifesto, *Processo – leitura do projeto*, Wladimir Dias-Pino afirmaria que o poema é apenas um produto e que a poesia-processo, nesse sentido, pretendia ser um poema isento de poesia.

Valorizando radicalmente a civilização técnica, o poema-processo acaba por reproduzir tão somente a técnica e os esquemas de consumo do sistema, com experiências até certo ponto semelhantes às do concretismo, com quem, aliás, não rompeu, mas radicalizou. (HOLLANDA, 2004, p. 57)

Segundo Ileana Simon, o poema-processo seria uma leitura politizada da poesia concreta, na qual se mesclariam a teoria dos meios de comunicação de Décio Pignatari, a semiótica, McLuhan, Louis Althusser, o maoísmo, o estruturalismo carioca e ecos da agitação estudantil e política do momento. (SIMON, 1990, p. 133)

Em dado momento, as vanguardas terminariam por se converter num emaranhado de manifestos, textos teóricos e exposições didáticas jamais visto anteriormente, conservando das primeiras vanguardas apenas o desejo de “normatizar o consumo de poesia e dirigir a leitura do poema”. A poesia sucumbiria a uma enxurrada de explicações e teses, tornando-se, no final de tudo, irrisória (SIMON, 1990, p. 131-132). Será contra esse desejo de normatização das vanguardas que a poesia marginal se mobilizará na década de 1970.

Ao analisar o contexto histórico e social em que surgiram as vanguardas poéticas da década de 1950 e 1960, Ileana conclui que tal status só foi alcançado devido ao subdesenvolvido em que se encontrava o País naquele momento, e que tal fato não isentaria as vanguardas de uma atitude quixotesca ao ignorar as condições reais e desiguais da modernização, idealizando um mundo de sonhos, produtivista, coletivizado e racional. (SIMON, 1990, p. 137)

Perceberemos isso mais adiante: as vanguardas poéticas, assim como a arte revolucionária de esquerda, converteram-se, por sua própria natureza, em parâmetros fechados e mesmo ditatoriais para as produções que viriam em seguida.

1.3 Contracultura e Tropicalismo: a desconstrução de uma identidade nacional

Em plena década de 1960, descontentes com o mundo onde viviam, *hippies* e jovens universitários do mundo inteiro explodem em rebeliões - pacíficas ou violentas – nas quais questionavam, entre outras coisas, as estruturas que

fundamentavam o capitalismo e o socialismo. Tais movimentos de oposição cultural seriam conhecidos pelo nome de contracultura.

Boa parte da juventude que aderiu ao movimento de contracultura surgiria nos Estados Unidos, influenciada pelo pensamento de Herbert Marcuse⁵, um dos principais críticos da sociedade industrial. Segundo Marcuse (1997, p. 21), a sociedade seria irracional como um todo embora se apresentasse como a personificação da razão. Extremamente autoritária, porém, com a diferença de que suas formas de controle seriam novas e agradáveis, levando-nos a viver uma falta de liberdade confortável.

Questionar os princípios que fundamentam a sociedade industrial implicaria em questionar um aparato tecnológico que garantia comodidade de vida e aumento de produtividade, o que, de certa forma, pareceria irracional. Diante de tal fato, qualquer possibilidade de se opor a esse sistema seria tida como descabida. Na sociedade industrial desenvolvida, segundo Paes (1997, 21), os homens pensam numa única dimensão e as ideias contrárias ao pensamento estabelecido seriam repelidas em nome da razão.

As propostas de transformação social oferecidas aos jovens já não se apresentavam atraentes. Os ideais da esquerda tradicional não eram mais aceitáveis, devido ao horror totalitarista e à crescente burocratização produzida pelo socialismo nos países que adotaram esse tipo sistema político. Ainda mais porque os partidos de esquerda, cada vez mais prisioneiros das sociedades tecnocráticas, acabaram por se converter em partidos de “ordem”.

Por isso, para milhões de jovens naquela década, a saída vislumbrada foi a busca de um mundo alternativo. Da recusa da cultura dominante e da crítica ao *establishment* ou ‘sistema’ (como então se dizia), nasceram novos significados: um novo modo de pensar, de encarar o mundo, de se relacionar com as outras pessoas. Da recusa surgia, na verdade, uma revolta cultural que contestou a cultura ocidental em seu âmago: a racionalidade. (PAES, 1997, p. 22)

5 Filósofo da Escola de Frankfurt.

Também chamada de movimento *underground*, a contracultura floresceria principalmente nos Estados Unidos e na Europa Ocidental. Nos demais países capitalistas a contracultura se manifestaria com menor intensidade.

O termo contracultura não era utilizado para nomear um movimento em específico, pelo contrário, o referido termo - como que reagindo contra as velhas formulações dos programas políticos e culturais - era utilizado para indicar uma série de movimentos da juventude da década de 1960, como o movimento *hippie*, as manifestações no cinema, no teatro, na imprensa, nas artes plásticas, na literatura e, sobretudo, na música, tendo no rock a sua principal força expressão. Contudo, mesmo se revelando plural, a partir de 1965, o ponto de convergência para o qual se voltarão todos os contraculturalistas será a Guerra do Vietnã.

O resultado de tudo isso foi uma “declaração de princípios” na qual se propunham os seguintes termos:

A nova sociedade, a Sociedade Alternativa, deve emergir do velho Sistema, como um cogumelo novo brota de um tronco apodrecido. Acabou-se a era do protesto subterrâneo e das demonstrações existenciais. Acabou-se o mito de que o artista tem que estar à margem de sua época. Devemos de agora em diante investir toda a nossa energia na construção de novas condições. O que for possível utilizar da velha sociedade, nós utilizaremos sem escrúpulos: meios de comunicação, dinheiro, estratégia, *know-how* e as poucas e boas idéias liberais. (PEREIRA, 1983, p. 92-93)

Dessa forma, na ausência de uma definição mais precisa, Messeder Pereira afirmará que a contracultura é uma “[...] cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura.” (1983, p. 13)

Goffman e Joy afirmarão que, apesar das dificuldades que o termo contracultura encerra, é possível identificar algumas intenções mútuas em relação àqueles que se definiram como contraculturais.⁶

Eles eram todos antiautoritaristas e não-autoritários. Nossa definição é a de que a essência da contracultura como um fenômeno histórico

6 Os dois termos “contraculturalistas” e “contraculturais” são utilizados para indicar os adeptos da contracultura.

perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. Afirmamos ainda que a liberdade de comunicação é uma característica fundamental da contracultura, já que o contato afirmativo é a chave para liberar o poder criativo de cada indivíduo. (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 49)

A contracultura apresentará uma natureza radical e questionadora numa oposição ferrenha ao *status quo*, sugerindo a ideia de algo situado do lado de fora, isto é, marginal à cultura oficial. Com isso, a contracultura colocará em xeque todo um sistema de crenças rígido, convenções amplamente aceitas, paradigmas estéticos e tabus explicitados ou não.

Goffman e Joy (2007, p. 50) apresentam alguns “princípios definidores da contracultura”. Segundo eles, as características fundamentais da contracultura são três:

- As contraculturas afirmam a precedência da individualidade acima das convenções sociais e restrições governamentais.
- As contraculturas desafiam o autoritarismo de forma óbvia, mas também sutilmente.
- As contraculturas defendem mudanças individuais e sociais.

Além dos princípios definidores da contracultura, Goffman e Joy (2007, p. 54) apresentam também as “características quase universais da contracultura”. De acordo com eles, essas características universais são:

- Ruptura e inovação em arte, ciência, espiritualidade, filosofia e estilo de vida.
- Diversidade.
- Comunicação verdadeira e aberta e profundo contato interpessoal, bem como generosidade e a partilha democrática dos instrumentos.
- Perseguição pela cultural hegemônica de subculturas contemporâneas.
- Exílio ou fuga.

Embalado pelos ideais libertários da contracultura, o Tropicalismo surgirá, no final da década de 1960, para abalar os conceitos cristalizados que emperravam a cultura nacional.

É importante destacar que a contracultura não alcançou no Brasil a mesma intensidade contestatória que alcançou nos Estados Unidos – isso devido a uma série de fatores culturais internos e externos. Todavia, o Tropicalismo estará em sintonia com os ideais contraculturais, sendo ele o polarizador e o tradutor das principais tendências contraculturalistas.

Como foi comentado anteriormente, as duas principais tendências que ditavam os rumos da cultura brasileira eram a arte revolucionária de esquerda e as vanguardas estéticas. A arte de esquerda, imbuída pelo espírito revolucionário, concebia a arte como instrumento de revolução. A cultura eleita pelos intelectuais de esquerda era a cultura popular, cultura, segundo eles, feita pelo povo e para o povo. Nesse sentido, qualquer implementação técnica vinda de fora era interpretada como um desejo de dominação imperialista – um exemplo disso foi o repúdio ao uso da guitarra na música popular brasileira. Definem, então, o perfil da arte popular brasileira, baseando-a numa concepção limitada do nacionalismo que vigorava no Brasil desde o governo de Getúlio Vargas. Em termos de música, o samba seria eleito a verdadeira expressão das camadas populares, enquanto ritmos como a Bossa Nova e, posteriormente, a Jovem Guarda seriam acusados de alienados e de servirem aos propósitos norte-americanos. Sobre esse aspecto comenta Christopher Dunn em seu livro *Brutalidade Jardim*:

Contra as concepções folclóricas da cultura popular como práticas atemporais tradicionais que deveriam ser preservadas e protegidas, o CPC elaborou a concepção/a proposta de que a cultura popular poderia ser um agente para aumentar a consciência e resistir aos efeitos alienantes do imperialismo cultural. Recorrendo ao programa cultural do Partido Comunista Brasileiro, os artistas e intelectuais do CPC defendiam um paradigma nacional-popular para a produção cultural com base na convicção de que só o 'popular' era autenticamente nacional. (DUNN, 2009, p. 61)

As vanguardas estéticas, ainda que estivessem abertas aos avanços técnicos proporcionados pela industrialização, revelavam-se alienadas ao acreditarem que por meio desse processo o atraso social e cultural seria sanado; não percebendo que esse atraso também beneficiava as indústrias multinacionais como é o caso, por exemplo, da mão de obra barata. Fora isso, assim como na arte de esquerda, as vanguardas se revelavam pedagógicas e intolerantes com qualquer outro tipo de produção que não estivesse em sintonia com suas propostas. A tendência a se tornarem normativas é umas das características negativas observadas por Eduardo Subirats, em *Da Vanguarda ao Pós-Modernismo*, em relação às vanguardas de modo geral. Segundo Subirats, após cumprirem seu papel revolucionário, as vanguardas acabam assumindo um papel de norma para os demais tipos de produção.

As vanguardas são, fundamentalmente, um fenômeno cultural de signo negativo, crítico e combativo, cuja razão de ser primordial se estriba na oposição e resistência contra a opacidade, reificação ou alienação das formas culturais objetivas. Mas também é próprio da dialética das vanguardas que, uma vez cumprida sua tarefa iconoclasta e crítica, convertam-se elas próprias em um fenômeno afirmativo, de caráter normativo, e acabem afirmando-se como um poder também institucional e em seguida opaco. (SUBIRATS, 1986, p. 49)

Tal aspecto pedagogizante pode ser explicado pelo projeto político do qual as vanguardas tomaram parte desde o começo do século XX. Um exemplo disso seria a ligação entre o Futurismo de Marinetti e o Fascismo de Mussolini ou, no caso brasileiro, a ligação entre o Concretismo e os ideais desenvolvimentistas do governo militar.

Esta pode ser formulada de maneira simples: as vanguardas foram, como fenômeno estético dotado de ampla dimensão humana e política, um movimento de signo crítico e emancipador; entretanto, não existe um só aspecto de luta contra o passado, de sua crítica radical da opacidade cultural e social de seu ambiente imediato, nem de seu programa estético ou de sua utopia civilizatória que não tenha adquirido, ao longo da história do século XX, um sentido inverso: um momento de caráter legitimador ou um fator instrumental a serviço de uma dominação agressiva da natureza exterior e humana. (SUBIRATS, 1986, p. 59)

Nesse contexto surge o Tropicalismo, um movimento artístico e cultural que teve seu início na segunda metade da década de 1960. Presente na literatura (Torquato Neto), nas artes plásticas (Hélio Oiticica), no teatro (José Celso Martinez) e no cinema (Glauber Rocha), foi, no entanto, na música que o movimento alcançaria maior força e destaque. Encabeçado por artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Gal Costa, Tom Zé, entre outros, o movimento tropicalista propunha como projeto estético uma retomada da arte a partir de sua tradição e uma reação contra os valores ideológicos institucionalizados que não mais respondiam à realidade política, social e cultural do Brasil.

Dessa forma, o Tropicalismo atacará aquilo que considerava um dos principais fatores da estagnação cultural no País e o bem mais caro da arte engajada de esquerda: o nacionalismo.

Os tropicalistas criticavam certas formas de nacionalismo cultural, entre elas o patriotismo conservador do regime e o visceral antiimperialismo de oposição da esquerda. Eles também satirizavam emblemas da brasilidade e rejeitavam fórmulas prescritivas para produzir uma cultura nacional 'autêntica'. (DUNN, 2009, p. 95)

É importante lembrar que o nacionalismo não era algo exclusivo à arte de esquerda. O governo militar, especialmente por meio da televisão, buscou incutir entre a população a ideia de um Brasil inzoneiro que deveria ser protegido a qualquer custo da ameaça comunista, buscando, por outro lado, lá fora criar uma imagem idílica do Brasil.

Os tropicalistas, então, viram na figura de Oswald de Andrade – que até então vinha sendo negligenciado desde a década de 1920 – e em seu antropofagismo a oportunidade “[...] para devorar criticamente as tecnologias e os produtos culturais estrangeiros afim de criar uma arte, ao mesmo tempo local e cosmopolita.” E tal como Oswald, “[...] os tropicalistas reveriam a questão da formação nacional, mas também utilizariam a alegoria para representar e criticar a regressão ao autoritarismo militar no Brasil.” (DUNN, 2009, p. 96)

Por meio da devoração antropofágica, os tropicalistas conseguiram aproximar em suas obras elementos paradoxais identificados tanto aos defensores de uma cultura essencialmente nacional quanto os cultuadores de uma ideologia desenvolvimentista: mistura-se a guitarra com a zabumba, o rock com o baião, símbolos da modernidade brasileira (o “planalto central”) com imagens de subdesenvolvimento (“no colo uma criança feia e morta”)⁷. Dessa forma, como num imenso painel, os tropicalistas expõem as contradições que se ocultam por debaixo da imagem plácida de uma país em desenvolvimento.

O filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, a montagem da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade pelo Teatro de Arena, a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, serão algumas das fontes nas quais Caetano e Gil irão beber para conceber o Tropicalismo. Diante de seu curto percurso, os tropicalistas ainda manterão diálogo com uma série de outros campos da arte que não apenas a música: o neo-realismo⁸ carioca e o neoconcretismo serão dois exemplos de como os tropicalistas mantiveram contato com as artes visuais.

Nesse sentido, a abolição da fronteira entre arte e vida formulada por Oiticica⁹ será de fundamental importância para os artistas tropicalistas ao permitir que estes trouxessem para o âmbito do corpo um outro conceito de arte. O banquinho e o violão típicos das apresentações intimistas da bossa nova darão lugar a roupas coloridas, cabelos compridos e desgrehados e performances extremamente sensuais.¹⁰ O corpo, enquanto arte, permitirá um alargamento das possibilidades artísticas e, conseqüentemente, um descompromisso com as regras e o academicismo que vigoravam nas artes brasileiras.

7 *Tropicália* (1968), de Caetano Veloso.

8 O neo-realismo tinha em comum muitas das mesmas características encontradas na arte pop anglo-americana: rejeição da arte “elitista” modernista; interesse pela mídia popular, como o design gráfico, os quadrinhos e fotos de jornal; experimentação com a produção de massa; e o foco na vida cotidiana. (DUNN, 2009, p. 106)

9 Um exemplo disso são os famosos parangolés de Oiticica, feitos para serem vestidos no corpo nu e que inauguraram a ideia de arte em movimento.

10 Caetano contará em *Verdade Tropical* o episódio em que, em uma de suas apresentações, a plateia jogara pentes para que o artista se penteasse. É o público querendo pentear o artista, ou seja, a evidência da interação entre vida e arte.

A integração arte-vida, arte-cidade, arte-corpo, alarga as possibilidades do objeto artístico, pois o próprio corpo se oferece como criação, o corpo do artista ou o corpo dos outros, dos participantes (não mais simples espectadores). Tudo passando a ser parte integrante do 'grande espetáculo', do *happening*, da obra que se abre então para o tempo e pelo acaso no ocaso, na invenção passageira e espontânea, no desabrochar descomprometido com as regras e o academismo institucionalizado. (SANTIAGO, 2009, p. 161)

O enfoque do corpo como objeto de expressão artística também permitiu que questões sexuais, antes escamoteadas, viessem à tona e começassem a ser discutidas. As minorais sexuais, até então marginalizadas, começam a ganhar visibilidade nas letras e nas performances dos artistas tropicalistas.

Caetano foi ainda mais explícito ao apresentar uma *persona* no palco e em público, e suas letras ocasionalmente incluírem o desejo homoerótico. Uma de suas músicas mais famosas, 'Menino do Rio' (1979), é dedicado a um jovem surfista do Rio com um 'coração de eterno flerte'. (DUNN, 2009, p. 210)

Uma outra maneira que os tropicalistas encontraram de fazer a crítica aos papéis sexuais estabelecidos foi por meio da ambiguidade sexual ou androginia. Tal atitude de embaralhamento estava, de certa forma, em sintonia com os princípios da contracultura ao propor a liberação sexual em relação aos padrões de uma dita normalidade e criticar os discursos dominantes que legitimavam esse mesmo padrão.

O texto da capa anuncia que *Araçá Azul* é 'um disco para entendidos', um termo ambíguo que convencionalmente se refere a pessoas esclarecidas, mas também é utilizando coloquialmente para se referir à gays. Apesar das músicas não fazerem referências explícitas à sexualidade, a foto de capa do álbum mostrando o corpo esbelto e pálido de Caetano diante do espelho sugere ambiguidade sexual. (DUNN, 2009, p. 200)

Em termos técnicos, os artistas tropicalistas se utilizarão do pastiche como forma de manter um posicionamento imparcial diante dos discursos formadores de uma identidade nacional. Isso porque, conforme aponta Frederic Jameson, o

pastiche seria “neutro”¹¹ e sem as motivações ocultas da paródia, sem impulso satírico, sem riso e sem nenhuma convicção. Para ele, o pastiche seria uma “paródia lacunar” que envolveria a canibalização aleatória de todos os estilos do passado. (JAMESON *apud* DUNN, 2009, p. 114)

Tal posicionamento “neutro” se fazia necessário, uma vez que o interesse dos tropicalistas não era ditar um caminho ou uma estética, pelo contrário, os tropicalistas queriam colocar em questão os discursos que pretendiam ser a verdade única por meio do qual a produção cultural daquele período deveria se guiar. Tanto é que, segundo Dunn (2009, p. 122), “[...] os tropicalistas produziram um 'objeto ambíguo' que lançou luz sobre as contradições da modernidade brasileira, mas não elaboraram nenhum programa concreto de ação coletiva.”

A falta de posicionamento do Tropicalismo e, por sua vez, da contracultura brasileira, fez com que muitos observadores criticassem o fenômeno como “escapismo não politizado” (DUNN, 2009, p. 202). Contudo, é importante observar que a própria ausência de um posicionamento político já era em si mesmo uma forma de se posicionar, isto é, o de não compartilhar das visões políticas autoritárias e o de não se tornar um discurso fechado que deveria ser seguido.

O Tropicalismo terá seu fim no ano de 1969 – um ano depois de seu início – com a prisão de Caetano e Gil pelo governo militar e, conseqüentemente, com o exílio de ambos em Londres.

A década de 1970 se iniciará, portanto, sob a égide implacável da censura e de alguns poucos focos de resistência por parte da esquerda armada. Contudo, para os jovens da classe média urbana, decepcionados com as alternativas oferecidas pela velha esquerda e identificados com a incipiente contracultura que figurava no Brasil, restavam as experiências deixadas pelo Tropicalismo. É nesse sentido que a nova produção dita marginal estará ligada, tanto aos ideais da

11 É importante destacar que, apesar de Jameson falar em neutralidade, o pastiche, conforme observou Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários*, “pode ser movido por intuito crítico ou satírico, ainda que não consciente ou não manifesto” (2004, p. 342). Dessa forma, a neutralidade do pastiche se fazia apenas na aparência, salvaguardando em si, no tocante ao Tropicalismo, a intenção crítica de fazer uma “caricatura” do Brasil.

contracultura quanto aos procedimentos estéticos utilizados pelos artistas tropicalistas.

1.4 Conceito de marginal e arte marginal

A poesia marginal foi uma manifestação no campo das artes e da literatura no Brasil de 1970. Uma das principais características que a crítica desse tipo de produção destaca é forma de publicação e de distribuição alternativa, isto é, reagindo ao fechamento das grandes empresas de editoração para as publicações nacionais, principalmente, no que se tange à publicação de poesia. Os poetas optam por editar e distribuir suas próprias obras, caracterizando, dessa forma, um dos aspectos marginais desse tipo de poesia.

Contudo, na década seguinte, muitos dos poetas ditos marginais já terão suas obras publicadas dentro de uma grande editora, como é o caso da poeta carioca Ana Cristina Cesar. Ainda antes, em 1975, a professora e pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda já havia reunido alguns dos principais nomes dessa produção em uma antologia poética chamada *26 Poetas Hoje* e que foi editada, na época, pela Civilização Brasileira.

Diante dessa perspectiva, evidenciamos mais uma vez que nosso objeto de análise é a literatura marginal produzida exclusivamente pelos poetas marginais de 1970, observando que existe atualmente uma literatura produzida por escritores moradores das favelas e periferias de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo que reivindicam para si a “marca” de marginais. É o caso, por exemplo, do paulistano Férrez, um dos principais idealizadores desse movimento.

Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide esse país. (FERRÉZ, 2005, p. 10)

Antes de abordarmos o conceito de literatura marginal e apontarmos os parâmetros que a caracterizam, acreditamos que, primeiramente, se faz necessário discutirmos o conceito de *marginal* - termo chave que polarizará as discussões levantadas neste primeiro capítulo.

Segundo o *Dicionário Houaiss*, etimologicamente a palavra marginal é originária do latim medieval *marginális*, termo empregado para designar aquilo que está à margem. Assim, numa primeira acepção, o termo era empregado para designar ou situar aquilo que se encontrava, ou vivia na vizinhança de rios, ribeiras, cursos de água ou ripícola. Pode ser empregado também para indicar aquilo que se inseriu na margem de um manuscrito, livro, etc. Contudo, como bem lembra Perlman (1981), nas línguas portuguesa e espanhola o adjetivo marginal adquire conotações negativas, sendo comumente empregado para indicar a condição social dos indivíduos pertencentes às camadas mais pobres, bem como para qualificar os indivíduos supostamente ligados ao mundo do crime, das drogas e da prostituição.

Em português e espanhol, a simples palavra *marginal* tem conotações profundamente negativas. Um *marginal*, ou *um elemento marginal* significa um vagabundo indolente e perigoso, em geral ligado ao submundo do crime, da violência, das drogas e da prostituição. Isto constitui um paralelo à antiga tradição de, na Europa e nos Estados Unidos, caracterizar os pobres como suspeitos, num ou noutro sentido – ‘as classes perigosas’, ou ‘pessoas que vivem em zonas de miséria e dor’. (PERLMAN, 1981, p. 124)

Sergius Gonzaga (1981, p. 148) observa que até o governo juscelinista o termo marginal era utilizado para indicar os habitantes da favela. Porém, a partir da década de 1960, com o advento do milagre brasileiro, a economia cresce, acentuando os desníveis entre os setores de grupos não integrados ao sistema de produção capitalista. A massa de excluídos cresce, tornando-se uma ameaça à segurança dos indivíduos dentro do sistema. Dessa forma, surge na sociedade civil um saber policialesco que passa a ver o marginal como sendo aquele indivíduo que busca uma forma de adaptação vital dentro dos médios e grandes

centros urbanos. Marginal, assim, torna-se sinônimo de ladrão, prostituta, mendigo, menor abandonado, etc.

De acordo com a Fundação Leão XIII e o Seminário Interuniversitário, os marginais seriam identificados pela residência em favelas e, por sua vez, seriam definidos como ocupadores de terra e como parcelas de um subgrupo social desarticulado. Entretanto, Perlman afirma que

[...] o termo marginalidade tem sido usado de maneira vaga para determinar vários outros grupos que as vezes se confundem parcialmente, e que incluem pobres em geral, desempregados, migrantes, membros de outras subculturas, minorias raciais e étnicas, e transviados de qualquer espécie. (PERLMAN, 1981, p. 126)

No quadro a seguir, baseado no livro *O Mito da Marginalidade*, de Janice Perlman (1981), teremos algumas das principais situações em que os termos *marginal* e *marginalidade* são comumente empregados dentro dos estudos sociológicos.

Fator	Definição
1. Localização na favela.	Para os estudiosos, as características físicas são o que supõem sejam os correspondentes estilos de vida e atributos sociais, alargando a definição a partir do <i>habitat</i> entorno do pobre para incluir qualidades interiores pessoais. Esta posição tem sido chamada escola ecológica da marginalidade, que isola o gueto ou a favela como um espaço fisicamente delimitado, dentro do qual todo mundo é marginal e fora do qual todo mundo é mais ou menos integrado (cf. PERLMAN, 1981, p. 126).
2. Situação inferior na escala econômico-ocupacional.	A característica dominante é de ordem econômico-ocupacional, relacionada com a falta de trabalho ou com empregos mal-pagos e instáveis daqueles que não participam da economia geral, nem contribuem para ela (cf. PERLMAN, 1981, p. 126).
3. Migrantes, recém-	O fato crítico neste caso é associado

chegados ou membros de diferentes subculturas.	com a ideia de diferentes <i>subculturas</i> , por parte de um esquema conceptual mais amplo de mudança e transição cultural. Deste ponto de vista, qualquer subcultura diferente da principal seria descrita como marginal, ainda que outras condições também concorram comumente. (PERLMAN, 1981, p. 127)
4. Minorias raciais e étnicas.	A definição de marginalidade baseada numa situação minoritária quanto à raça ou etnia exige também um diferencial na posição superior-inferior. A principal diferença nesse caso é o traço genético imputado, determinante da participação do grupo 'de dentro' ou 'de fora', ao invés de um traço cultural ou adquirido. (PERLMAN, 1981, p. 128)
5. Transviados.	O transviado pode ser um desistente passivo ou um crítico ativo da sociedade, ou poderá emergir de uma subcultura ela mesma marginal. O sentido sociológico primitivo de <i>marginal</i> referia-se especificamente a um indivíduo oriundo de uma subcultura subalterna que rejeita o seu próprio grupo, mas não fora aceito pela cultura dominante. Ele poderá tornar-se um líder de seu grupo, ser parcialmente aceito ou rejeitado por ambos os grupos, ou tornar-se uma figura cosmopolita, verdadeiramente marginal a todos os grupos. (PERLMAN, 1981, p. 128)

Pela análise do quadro, é possível perceber que a marginalização se faz sempre em relação a alguma coisa instituída. Dessa forma, o marginal será aquele ente que não se adequou ou não teve acesso a certo padrão de “normalidade” construído a partir de pressupostos políticos, econômicos e culturais de uma classe dominante.

O que era considerado *normal* ou *marginal* acabou por ser determinado menos pelo comportamento da maioria ou da minoria numérica, e mais

pelo que é feito especialmente pelas classes média e alta. Se os critérios de normalidade fossem fixados pela prevalência e não pela classe, então o jogo do bicho no Brasil seria considerado normal, enquanto ir à opera seria marginal, o que, obviamente, não ocorre. (PERLMAN, 1981, p. 124-125)

De fato, é um tanto inusitado definir uma personalidade marginal, uma vez que, no processo de transição de uma subcultura para outra, grupos de adolescentes, mulheres de carreira, novos ricos, etc., podem ser considerados, em algum momento, como marginais. Aliás, todos nós em algum momento poderemos ser marginais em relação a alguma coisa da qual não compartilhamos ou não fazemos parte. Assim, identificar o marginal ao submundo das drogas, do roubo e da prostituição é, no mínimo, um disparate e um preconceito em relação aos grupos que não compartilham ou se encontram à margem de uma cultura elitizada.

Como foi possível perceber até aqui, os termos marginal e marginalidade são categorias fluidas que não se prestam exclusivamente a identificar e rotular as camadas excluídas do processo econômico e cultural. O conceito de marginal é mais abrangente e pode ser aplicado a tudo aquilo que é oposto ou que se opõe ao que é instituído como centro. Lembramos que a marginalidade não se revela necessariamente como uma condição, mas pode se difundir e assumir em determinadas circunstâncias o caráter de opção, dando origem ao que Perlman chamou de “cultura da marginalidade” (1981, p. 134)

Acreditamos que as formulações levantadas até aqui acerca do conceito de marginal e de marginalidade nos são suficientes para que possamos passar para a próxima etapa de nossas discussões, ou seja, a concepção de literatura marginal.

Segundo Francis Ponge (1981), literatura marginal seria aquela literatura que, num dado momento, apareceria à classe dominante (seus críticos e ideólogos) como sendo outra, ou seja, como não lhe pertencendo. Ponge ressalta que isso seria num momento dado, porque um autor ou uma obra pode deixar de figurar como marginal, em face do estado transitório da marginalidade.

Ponge afirma também que “[...] a literatura marginal seria o reflexo de uma falta de consenso a respeito do estado da sociedade e das saídas a propor.” De acordo com ele, “[...] se houvesse um consenso, não existiriam produções que apareceriam como outras, como estranhas à classe dominante.” (PONGE, 1981, p. 142)

Gonzaga (1981, p. 148), por sua vez, aponta três tendências básicas por meio das quais as obras marginais se agrupariam:

1º) Os *marginais da editoração*, compreendendo as obras publicadas de maneira alternativa, ou seja, fora das grandes editoras;

2º) Os *marginais da linguagem*, compreendendo as obras que de uma forma ou de outra romperam com a linguagem empregada pelas correntes literárias vigentes;

3º) Os *marginais*, por apresentarem a fala daqueles setores excluídos dos benefícios do sistema, compreendendo aquelas obras que tematizam os excluídos sociais, como a prostituta, o homossexual, o mendigo, etc.

Em relação ao terceiro item, Gonzaga afirma que os legítimos marginais continuariam fora do processo de feitura artística de ordem letrada. De acordo com ele, “[...] os ladrões roubam, as prostitutas transformam o corpo em valor de troca, os pivetes correm pelas ruas, indiferentes aos textos que os erigem como temática maior.” (GONZAGA, 1981, p. 148-149)

Atualmente, porém, essa situação se reverteu: o marginalizado não se configura mais apenas como tema dentro desse gênero literário, ao contrário, o marginalizado, dentro dessa “nova” literatura marginal, assume a voz e a vez, sendo ele mesmo o autor de suas histórias.

Para Gonzaga (1981, p. 143) a literatura marginal no Brasil “[...] só é inteligível a partir de alguns pressupostos históricos, localizados no quadro da evolução social do país.” Ela ocorreria em consonância com as fissuras do milagre econômico e suas origens remontariam ao populismo cultivado nos anos sessenta.

A euforia do milagre tornou suspeita qualquer forma de debate cultural e o letrado perdeu o respaldo das classes médias que apoiavam seu discurso populista. Neste instante, a condição marginal oferece uma resposta. Após a desilusão, o escritor começa a se ver como um sujeito fora do processo social, ou então descobre-se falando em nome dos sujeitos marginalizados pela expansão interna do capitalismo dependente. (GONZAGA, 1981, p. 147)

A partir de 1964, todas as formas do discurso instituído serão colocadas em xeque, tanto o discurso expansionista da direita militar quanto o discurso engajado da esquerda populista. A marginalidade apontada por Gonzaga será, contudo, resultante da interrupção do acesso da intelectualidade de esquerda às camadas mais populares da sociedade. Parcialmente impedido de se expressar, o intelectual de esquerda precisa buscar a clandestinidade, ou melhor, a marginalidade para conseguir levar adiante seu projeto de emancipação política por intermédio da revolução cultural. No entanto, a produção populista não será, como veremos, a única forma de produção marginal no cenário brasileiro dos anos 1960 e 1970. É por isso que não podemos falar em uma única produção marginal, mas em várias produções marginais.

Em sintonia com esse clima de contestação e questionamento em relação aos diversos tipos de discursos é que a literatura marginal apresentará uma linguagem “fragmentada” e “opaca” como nos aponta Gonzaga:

À corrosão de todos os valores, seguir-se-ia a corrosão da linguagem. Antes, ordenada, inocente, translúcida, nítida, correspondendo a um universo ainda facilmente racionalizável. Agora, destruída, fragmentada, opaca: o universo sem significado. (GONZAGA, 1981, p. 145-146)

Devido ao afastamento – opcional ou não – dos escritores marginais em relação às instituições econômicas, políticas e culturais, conseqüentemente, não teremos um programa que norteie a produção marginal como é o caso das vanguardas. É nesse sentido que Gonzaga dirá que a palavra marginal associada a essa produção artística

[...] adquiriu tamanha abertura que tudo (nada) abrange. A conseqüência disso é a dificuldade em se distinguir com nitidez traços que demarquem

uma escritura e uma visão de mundo comuns às várias frações desses produtores intelectuais. (GONZAGA, 1981, p. 148)

A literatura marginal será, então, uma nomenclatura abrangente para as diversas manifestações marginais produzidas durante as décadas de 1960 e 1970. A poesia marginal, foco desta pesquisa, será uma dessas formas de manifestação. Passemos a ela.

A poesia marginal foi uma manifestação artística que marcou o cenário cultural do Brasil na década de 1970. No entanto, para que possamos entender os pressupostos que motivaram a referida marginalidade, faz-se necessário que destaquemos alguns fatos políticos e culturais que marcaram o Brasil e o mundo naquele momento.

Os sistemas políticos ditatoriais, como era o caso do Brasil, haviam subido ao poder em grande parte do mundo. A expansão capitalista tornava cada vez mais acentuada a desigualdade entre ricos e pobres e movimentos de esquerda, com seus projetos políticos de tomada do poder, se revelavam ineficientes e desacreditados. Diante da falta de alternativa de um grupo de jovens universitários e intelectuais diante uma direita militar que lhes tolhia a liberdade de expressão e de uma esquerda ortodoxa que se revelava nas questões culturais quase tão autoritária quanto a própria direita, os jovens então optam pelo desbunde.

O desbunde, conforme observou Silviano Santiago, não pode ser definido como conceito e nem entendido como uma regra de comportamento. O desbunde, dessa maneira, seria uma atitude existencial que relacionaria arte e vida e vida e arte: “[...] levar a arte para o palco da vida. Levar a vida para a realidade do palco. Representar no palco a realidade da vida. Representar na vida a realidade do palco.” (SANTIAGO, 2000, p. 149)

Embalados pelos ideais da contracultura que vigoraram na década anterior e na busca de alternativas para um cenário cultural de reduzidas possibilidades, artistas e poetas optaram por um tipo de escrita que seria conhecida mais tarde, por intermédio de imprensa, como poesia marginal.

1.5 Poesia marginal de 1970: atitudes desviantes

Pensando nos termos de marginalidade formulados por Gonzaga e discutidos anteriormente, a poesia marginal de 1970 obedecerá a alguns dos pressupostos formulados pelo autor. Como um dos objetivos deste trabalho é realizar uma formulação a respeito do marginal e de sua aplicabilidade enquanto termo que caracterize a produção alternativa, acreditamos ser importante relacionar esses pressupostos a esse tipo de escrita. O primeiro item destacado é a opção dos poetas marginais por uma produção alternativa, isto é, fora do circuito de produção de uma grande editora. Sobre esse aspecto da poética marginal, comenta Messeder Pereira:

Se pensarmos em termos do circuito de produção e distribuição (comercialização) dentro do qual essa poesia está inserida, o termo marginal tem aí um significado bastante preciso. Efetivamente, num sentido material e institucional, esta produção poética é marginal. (PEREIRA, 1981, p. 41)

Como é possível notar pela citação acima, ao pensarmos a marginalidade, o aspecto material e institucional será um dos principais aspectos – senão o principal – a caracterizar esse tipo de produção. De acordo com a crítica, esse fato estaria relacionado com o fechamento das editoras para a produção literária nacional, ou melhor, para a produção de autores que não tivessem uma expressão nacional.¹² O interesse agora eram as produções internacionais, os *best sellers*, as enciclopédias, os fascículos e a literatura daqueles autores com um número considerável de público, sinônimos de retorno financeiro.

Conforme observou Silviano Santiago, o fechamento do mercado editorial para a publicação de poesia teve sua origem com João Cabral de Melo Neto: ao presentear amigos e correligionários com exemplares de seus próprios poemas editados numa prensa que o poeta possuía em Barcelona, Cabral institui essa

¹² Lembramos que autores já consagrados pelo público como Carlos Drummond de Andrade continuavam publicando normalmente sob a chancela das grandes editoras.

prática no Brasil. Dessa forma, de acordo com Santiago, “[...] o negócio do livro como produto à venda michou, e ficou só o livro enquanto presente para os caros e distintos colegas. Colegas de profissão.” (2000, p. 196). Da mesma forma, os poetas concretos e demais poetas de vanguarda levarão adiante a atitude de João Cabral, enviando edições de seus livros por todo o Brasil sem nenhum custo para o leitor. O livro de poesia, ao se tornar uma espécie de brinde ou presente, deixa de ser interessante para as grandes editoras interessadas exclusivamente no lucro.

O grupo Concreto, de São Paulo, junto com os diversos outros grupos de vanguarda, é que sem dúvida instituiu o procedimento de João Cabral como norma. Ninguém compra mais livro – foi a ordem geral. Até mesmo a recente edição da *Revista de Antropofagia* foi oferecida a alguns poucos eleitores. Das coisas mais difíceis de se ver nas prateleiras de qualquer livraria (mesmo nas especializadas) é livro de vanguarda. Os poetas brasileiros simplesmente enviavam para todo o Brasil *and abroad* a edição de seus próprios livros, que assim passavam a circular sem nenhum ônus para o leitor. (SANTIAGO, 2000, p. 196)

Contudo, não podemos deixar de observar que a atitude de João Cabral e dos poetas de vanguarda também será copiada pelos poetas marginais, salvo com algumas diferenças: enquanto as edições de Cabral e dos demais poetas eram presenteadas, as edições financiadas pelos poetas marginais eram vendidas pessoalmente ao leitor.

Assim, diante da marginalização institucional dos autores iniciantes, sobretudo, poetas, busca-se uma “nova” forma de produção em que o próprio autor assume o processo de edição e distribuição de sua obra.

Começam, então, a proliferar os livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em porta de cinemas, museus e teatros. Mais do que valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura. Os autores vão às gráficas, acompanham a impressão dos livros e vedem pessoalmente o produto aos leitores. Pretendem assim uma aproximação com o público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente. A participação do autor nas diversas etapas da produção de seus livros determina um

produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda de produtos. Começa, portanto, a poesia a entrar em cena estabelecendo um novo circuito para a literatura e criando um novo público leitor de poesia. (HOLLANDA, 2004, p. 109)

De acordo com Cesar, nesse novo processo “[...] abala-se a concepção do escritor como um ser iluminado, a aura da obra escrita, a autoridade do texto impresso, e não apenas o literário.” (1999, p. 199). A escrita deixa de ser vista como “vocação” e assume-se como “profissão”. O escritor, por sua vez, conscientiza-se que faz parte de um sistema de produção onde ele tem papel de “produtor literário” e o editor o papel de “detentor dos meios de produção do texto”.

Mudaram as relações entre a própria atividade literária e a sociedade: se escrever é *produzir* naquele duplo sentido, o escritor agora é personagem de uma cena em que o leitor atua como consumidor e o editor uma espécie de empresário, que se apossa do produto para dele tirar lucro. (CESAR, 1999, p. 198)

Em contrapartida, Pereira afirma que os responsáveis por sua produção não se pensavam enquanto “produtores literários”. Segundo ele, esses escritores “[...] talvez se sentissem mais fascinadas pela facilidade com que, valendo-se de um mimeógrafo, era possível produzir em grande número e a baixo custo o seu próprio trabalho e o de amigos.” (PEREIRA, 1981, p. 38)

Apesar de pontos de vista diferentes quanto à produção desses jovens poetas, é importante lembrar que se de um lado a recusa em assumir o papel de produtor esteja diretamente ligada a um posicionamento crítico frente ao que é institucionalizado – alguns poetas se assumem deliberadamente enquanto marginais –, de outro é inquestionável que ao tomar a dianteira no processo de produção, edição e distribuição de sua obra o escritor toma posse de um processo de produção que antes era de domínio exclusivo das grandes empresas de editoração.

Seja num posicionamento ou no outro, o fato é que a produção alternativa implicaria, naquele momento, “[...] a escalada de marginalização, que barra o

escritor, sobretudo se for estreante, e mais ainda se for poeta, o direito de ter seu trabalho e distribuído em condições normais.” (BRITO, 1999, p. 129)

Apesar de não ser algo generalizado, o resultado dessa produção marginal será, em termos de materialidade, um produto igualmente marginal se comparado aos padrões gráficos internacionais apresentados pelas grandes editoras. Característica essa que rendeu-lhe o título de “lixeratura” e que, mais tarde, seria assumida criticamente pelos poetas dessa geração.

Em vários momentos, inclusive, falou-se de uma ‘literatura pobre’, de uma ‘literatura do lixo’ ou mesmo de uma ‘lixeratura’ com referência a estes novos produtos que surgiam com frequência cada vez maior; várias vezes os próprios produtores assumiam, eles mesmos, estes rótulos e as características por eles subtendidas, seja no título das publicações, em prefácios, pequenos manifestos, no próprio texto ou mesmo em artigos na imprensa. (PEREIRA, 1981, p. 38)

O termo “lixeratura” foi cunhado, conforme nos revela Freitas Filho (1980), por Affonso Romano de Sant’Anna para denominar pejorativamente esse tipo de produção. Essa atitude de Sant’Anna revela, como veremos mais adiante, a intolerância da crítica policialesca em relação às obras que não atendessem aos critérios estéticos das literaturas de vanguarda produzidas naquele momento.

É importante observar, no entanto, que se a “opção” por uma produção alternativa gerava uma marginalização, inclusive, por parte da crítica, em outro sentido, permitia que o poeta tivesse uma maior liberdade de criação, devido ao “descompromisso” em atender às expectativas comerciais e estéticas dessas mesmas instituições que o marginalizavam.

Marginalizado, o poeta é posto numa situação nova e cheia de conseqüências: já que não conta com o apoio editorial, e menos ainda com o sistema de interesse e promoção a ela ligado, também não tem de se guiar por seus critérios. O poeta é levado a um descompromisso crescente com outras esferas do mundo institucionalizado, o que pode ter implicações propriamente literárias e de concepção. (BRITO, 1999, p. 130)

Como é possível perceber, o fechamento das grandes editoras para a nova produção poética dará margem não apenas para a criação de um circuito marginal

de produção, mas à marginalização em relação aos valores e às regras dessa mesma instituição. Lembrando que a marginalização, nesse sentido, assume a característica de liberdade institucional. O escritor está livre até mesmo para propor uma nova forma de interação com o seu leitor.

Acredito, portanto, que, no caso dos grupos que estudei mais diretamente, esta marginalidade frente ao sistema editorial dominante tenha conseqüências bastante palpáveis e significativas no sentido de produzir um fenômeno efetivamente novo, tendo, assim um sentido especial que merece ser explorado. O fato de se estar material e institucionalmente fora do âmbito da produção e comercialização do sistema editorial dominante permite, simultaneamente, que se fuja às regras e valores deste mesmo universo. Deste modo, surge a possibilidade de um rompimento mais ou menos profundo e sistemático com as formas de produção estabelecidas por aquele mesmo universo, bem como com as relações que esse processo pressupõe e engendra. É dada ao artista a possibilidade de assumir o processo de produção de seu produto (tanto num sentido simbólico quanto material) como um todo; fato que, por sua vez, pode ter repercussões fundamentais em vários setores – podendo-se supor, inclusive, que existam modificações efetivas (e não apenas em termo de representações) desta relação com o público (na medida em que, por exemplo, o livro passa a ser vendido de mão em mão, permitindo – quando o autor participa desse processo – um contato direto entre este autor e o leitor), ou do próprio público, como sugerem os informantes em seus depoimentos. (PEREIRA, 1981, p. 56-57)

No entanto, antes de abordarmos os novos parâmetros de recepção que esse tipo de literatura “inaugura”, é essencial destacar que nem todos os escritores identificados com a poesia marginal fiavam-se na marginalidade material e institucional como elemento aglutinador e definidor para esse tipo de produção.

[...] embora se possa reconhecer o dado da marginalidade material e institucional como um elemento componente da ‘poesia marginal’, ele é minimizado enquanto fato que permita, por si só, defini-la e, portanto, aponta-se implicitamente ou explicitamente para outros fatores – seja em termos de linguagem literária, seja em termos ideológicos mais gerais, e assim por diante. (PEREIRA, 1981, p. 49)

Para justificar a sua postura, Pereira remete ao depoimento de um de seus informantes denominado F:

Inicialmente, o autor [referindo-se ao informante F] chama a atenção para o fato de que todo o tipo de poesia está na mesma situação editorial, ou seja, encontra fortes dificuldades para ser editada; sendo assim, toda forma de poesia seria, num certo sentido, 'marginal' e este fato não poderia, portanto, dar conta da especialidade de nenhuma produção poética em particular. (PEREIRA, 1981, p. 52)

De fato, querer agrupar as diversas produções poéticas de 1970, tomando como pressuposto somente o critério da edição independente é incorrer em equívocos que darão margem a discussões do tipo: seria produção marginal uma condição ou uma opção? Sendo uma opção, podemos considerá-la como um movimento literário ou apenas uma movimentação em torno da poesia?

Em relação à primeira pergunta, é possível perceber que nem todos os poetas ditos marginais foram vítimas de um processo de exclusão em relação às grandes editoras. Poetas como Cacaso (Antônio Carlos de Brito), Chico Alvim, Roberto Schwartz, entre outros, que optaram por uma produção marginal, já haviam tido suas obras publicadas por intermédio de editoras consagradas, assim como outros autores recusaram convites de publicação para publicar paralelamente. De acordo com Pereira (1981, p. 54), esse fato estaria relacionado “[...] não apenas como uma tentativa de garantir sua autonomia frente ao editor mas, especialmente, como o resultado da percepção de um sentido especial nesta situação de marginalidade material e institucional.”

É importante destacar também que se a opção por uma produção paralela dava ao autor uma maior autonomia no processo de criação, no outro sentido, essa mesma forma de produção propiciava meios para que o autor iniciante amealhasse um público considerável de leitores e, com isso, chama-se a atenção de uma grande editora. Dessa forma, a opção pela marginalidade revela uma dupla função: para alguns autores representa certa autonomia criativa diante do sistema de editoração e para outros um trampolim para ingressarem nesse mesmo sistema.

Concluimos então que, dentro do jogo da produção alternativa, em alguns momentos a marginalidade revela-se como opção e em outros momentos como

uma condição que poderá se reverter em uma forma de opção. Passemos agora para a segunda pergunta.

Assim como foi comentado anteriormente, a impossibilidade de se agrupar esteticamente as diversas produções sob o aspecto da editoração marginal se deve ao fato de que entre os diversos autores e grupos que fizeram parte da produção marginal de 1970 – destacando, por exemplo, os grupos Frenesi, Vida de Artista, Nuvem Cigana, Folha de Rosto, entre outros – não há um consenso quanto às temáticas e mesmo quanto aos procedimentos a serem tomados. Um exemplo disso é o livro *Ebulição da Escrita*, de Sérgio Varela, que, conforme nos aponta Pereira, “[...] segue, em todos os sentidos, os padrões gráficos das editoras consagradas (no caso, a Civilização Brasileira) – os livros da chamada ‘literatura marginal’ revelam-se no mínimo diferentes” (1981, p. 70). Isso se deve em parte ao caráter dispersivo dos poetas marginais frente aquilo que é instituído. Nesse sentido, seria um tanto contraditório que a poesia marginal se organizasse sob os moldes tradicionais de um movimento literário com manifestos, determinações e programas, como é o caso do Concretismo e da Poesia Práxis que ainda vigoravam naquele momento. Além do mais, o termo “marginal” utilizado para classificar esse tipo de poesia parece ser, num primeiro momento, algo instituído de fora para dentro, isto é, uma tentativa da imprensa em analisar esse tipo de acontecimento, o que justificaria o fato de alguns desses poetas rejeitarem o “rótulo” de marginal para suas obras:

A classificação ‘marginal’ é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais frequentemente ‘ditos marginais’, ‘chamados marginais’, evitando-se uma postura afirmativa do termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários. (HOLLANDA, 2004, p. 110)

Contudo, apesar de não se configurar como um movimento nos moldes clássicos, percebemos, pelo relato de Ana Cristina Cesar transcrito por Pereira, que existiam por parte de poetas como Cacaso, um “classificador”, uma tendência

em apontar os parâmetros para a produção de poesia que se quisesse ao gosto marginal:

Me lembro de uma frase típica do Cacaso [...] (ele) era o 'bom leitor', o 'classificador'e, uma vez, eu li (pra ele) um poema meu que tinha adorado fazer [...] e o Cacaso olhou com olho comprido [...] leu esse poema e disse assim: 'É muito bonito, mas não se entende [...] o leitor está excluído'. [...] Aí eu mostrei também o meu livro para o Cacaso, e (ele) imediatamente... quer dizer, aqueles 'diários' da antologia eram dois textos de um livro de cinquenta poemas... (e ele disse): 'Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano.' (CESAR *apud* PEREIRA, 1981, p. 229)

Dessa forma, o poeta precisa atender a certos estilos, gostos e expectativas para que sua poesia receba o carimbo de marginal.

Valorizava-se, assim, certos estilos mais do que outros e, desta forma, definiam-se parâmetros, modelos, gostos e sistema de reconhecimento. Afirmava-se, portanto, certo tipo de poesia como mais tipicamente 'marginal'. É interessante, por outro lado, perceber que todo este processo ocorre de modo especialmente informal e sem que ninguém, provavelmente, se dê conta integralmente de seu desenvolvimento. Nem por isso, no entanto, ele perde o seu vigor e é capaz de, aos poucos, dar mais densidade a algo que, no início, podia não passar de um rótulo imposto de fora para dentro – como é o caso da expressão 'poesia marginal'. (PEREIRA, 1981, p. 229)

Concluimos, então, que a poesia marginal apresenta ambiguidade de ser a um só tempo dispersiva e delimitadora de tendências. Isso justificaria a dificuldade em defini-la como um movimento ou como uma movimentação literária.

Antes de abordarmos a questão da distribuição alternativa, consideramos importante sublinhar que a atitude classificatória desempenhada por alguns representantes da poesia marginal provocaria, ironicamente, a marginalização daquelas obras que não atendessem ao padrão estético exigido, para tornarem-se legitimamente uma obra marginal. É a marginalidade agindo dentro da própria marginalidade e, nesse sentido, a produção de Ana Cristina Cesar será, como veremos, duplamente marginalizada.

Assim como a produção alternativa exigia do autor uma maior proximidade com seu produto, a distribuição alternativa exigirá do autor um contato mais direto com seu público.

A venda se dá geralmente, de mão em mão, sendo realizada muitas vezes pelo próprio autor ou por amigos deste e percorrendo um circuito mais ou menos fixo de bares e/ou restaurantes (dentre os quais se destacam os do 'baixo Leblon' ou mesmo o Lamas), portas de cinema e teatro ou mesmo universidades. (PEREIRA, 1981, p. 41)

Esse contato direto entre autor e leitor é o que dará o tom coloquial da maioria dos textos. Dessa forma, o leitor será tratado, como observou Pereira, “[...] menos como leitor do que como parceiro de bate-papo.” (1981, p. 123). Nesse sentido, a distribuição alternativa reverte a frieza dos tradicionais meios de distribuição. O escritor deixa de ser uma mera abstração para materializar-se em carne e osso em frente ao seu leitor. Isso, por sua vez, justificava, entre outras coisas, o grande interesse, por parte do público, por gêneros considerados marginais como os diários e as cartas. A eleição desses gêneros funcionaria como uma busca incessantemente por as confissões, relatos e/ou revelações que porventura o autor pudesse fazer de sua vida. É claro que nem todas as revelações eram verdadeiras assim como nem toda literatura, naquele momento, era apenas literatura. Veremos isso mais detidamente quando nos referirmos à linguagem marginal.

Assim, na condição de complemento do sistema de produção, a distribuição alternativa reforçaria a autonomia (marginalidade enquanto opção) do autor em relação ao mercado editorial, bem como justificaria o coloquial e o lúdico cultivados nesse tipo de produção.

[...] a distribuição manual do livro, ainda que a troco de algum dinheiro, atenua muito a presença do mercado, modificando funcionalmente a relação entre obra, autor e público e reaproximando e recuperando nexos qualitativos de convívio que a relação com o mercado havia destruído. (BRITO, 1999, p. 136)

Curiosamente, a rua não será o único reduto para a comercialização desse tipo de poesia. A poesia marginal será comercializada em alguns sebos e livrarias que funcionarão como pontos de encontro para a leitura e debate sobre poesia.

Embora não seja o local de excelência de venda desta produção, livrarias como Cobra Norato, Folhetim, Leonardo da Vinci, Muro, entre outras, conseguiram reunir boa parte desse material funcionando como importante ponto de encontro entre produtores e consumidores. (PEREIRA, 1981, p. 41)

Esses encontros em forma de *happening* darão origem às chamadas “artimanhas”, mistura de show musical com declamações de poesia. De acordo com Hollanda, as artimanhas funcionaram como resposta ao esquema de promoção de livros com suas famosas “noites de autógrafo”. A fugacidade desses encontros estaria identificada ao caráter “instantâneo e fragmentário” dessa poesia.

Como resposta frontal aos lançamentos literários tipo “noite de autógrafos”, os poetas adotam o comportamento malandro contaminando a arte com a manha carioca e estabelecem para esse novo tipo de “happening” o conceito de *Artimanha*. Ainda que atuem num circuito restrito, essas festas reúnem um numeroso e caloroso público jovem cujo interesse pela leitura dos poemas é inusitado e surpreendente. Em certo sentido, a fugacidade desses encontros parece corresponder à linguagem instantânea e fragmentária de sua poesia. Como se fosse um equivalente vivo da fragmentação da linguagem, esses atos descontínuos, esse sentido de agrupamento e dispersão, reconstituem, em certa medida, a ausência do sentido de totalidade de seus poemas. (HOLLANDA, 2004, p. 129)

Dessa forma, as artimanhas darão origem a uma “[...] ‘nova’¹³ forma de consumir poesia, isto é, poesia para ser ouvida e não lida”, destacando-se a questão de que a poesia marginal conseguiu mobilizar um público diferente do público tradicional consumidor de poesia. “Esse novo público é mais ‘ouvinte’ do que leitor.” (PEREIRA, 1981, p. 98)

13 As aspas, neste caso, justificam o retorno do poeta a uma condição quase trovadoresca e que, por sua vez, não seria realmente nova de fato. A proximidade com seu público e os poemas declamados seriam os indícios dessa condição.

É importante salientar que mesmo no tocante à distribuição alternativa nem todos os poetas compartilhavam de uma única opinião. A escritora Ana Cristina Cesar, por exemplo, termina por dispensar convites em publicações que a responsabilizassem, entre outras coisas, por questões relacionadas à distribuição:

Como a própria autora salienta, é animada por toda a movimentação em torno da poesia que ela tomou a iniciativa de publicar seus trabalhos. Houve uma oportunidade inicial de participar da antologia *Folha de Rosto* (1976), mas a autora acaba recusando esta participação. De um lado por não querer se envolver com a questão da distribuição – tendo sempre participado de publicações que não a responsabilizavam pela distribuição – e, de outro, por discordar da ênfase do grupo na discussão sistemática dos textos de cada autor que comporiam a antologia; isto na sua opinião significava colocar-se ‘na postura do poeta’, que escrevia e ia lá discutir o seu texto. (PEREIRA, 1981, p. 222)

Dessa forma, como é possível perceber até aqui, no que se refere à produção, edição e distribuição, a poesia marginal é permeada por ambiguidades, contradições e alguns pontos de convergência. Independente da opção de produzir paralelamente como forma de criticar o sistema editorial e capitalista ou, então, como forma de acesso a uma grande editora, é inquestionável que esses poetas, em determinado momento, foram marginais. Os primeiros, marginais no sentido subversivo do termo – os transviados proposto por Perlman (1977). Os segundos, marginais do sistema econômico e cultural – como uma espécie de subcultura, buscando serem aceitos pela cultura dominante e excludente. Lembrando que, nesses termos, subcultura não significa necessariamente que pertencessem às camadas mais pobres, pelo contrário, pelo o que nos mostra Pereira, muitos desses poetas marginais eram estudantes universitários ou, então, tinham carreiras de destaque como professores universitários, jornalistas, publicitários, etc., e conseqüentemente eram oriundos, salvo algumas exceções, das camadas média e alta da sociedade.

Em termos de posição destas pessoas na estratificação social são, fundamentalmente, representantes das camadas médias; alguns de camadas médias altas, com sólido *background* familiar tanto em termos financeiros quanto intelectuais, enquanto talvez a maior parte não conte

com este 'respaldo familiar'. Freqüentaram ou freqüentam de preferência universidades federais e a PUC. Em grande número são filhos de pais que freqüentaram a universidade. (PEREIRA, 1981, p. 36-37)

Acreditando suficientes, mas não esgotadas, as discussões em relação à marginalidade editorial, passemos agora ao segundo item proposto por Gonzaga (1981), ou seja, a marginalidade identificada à linguagem.

De acordo com Pereira, a poesia marginal surge na esteira da conquistas tropicalistas, levando adiante “redefinições culturais” levantadas por estes.

Neste sentido, o fenômeno cultural que foi o Tropicalismo representa um profundo momento de corte, de ruptura entre os anos 60 e 70; especialmente na medida em que suas proposições estéticas (bem como sua produção) implicam um questionamento radical tanto do vanguardismo quanto do populismo que, ora um ora outro, marcaram a produção cultural dos anos 60. Por sua vez a 'poesia marginal', pelas questões que levanta implícita e explicitamente (algumas das quais já foram abordadas), está intimamente associada às redefinições culturais que este corte permitiu e provocou; neste sentido, pode-se afirmar que este tipo de produção poética é fundamentalmente pós-tropicalista. (PEREIRA, 1981, p. 86)

Dessa forma, assim como os tropicalistas, os poetas marginais se oporão explícita ou implicitamente a duas vertentes oriundas da década de 1960, mas que ainda vigoravam intensamente na década de 1970: a literatura populista e as vanguardas literárias.

As duas citações abaixo, retiradas do ensaio “Poesia Vírgula Viva”, de Armando Freitas Filho, são exemplos da visão que os poetas marginais tinham dessas duas vertentes. Em relação à poesia concreta, Freitas Filho afirma:

Tentavam, ainda, exercer o poder, manter o arbítrio intelectual, estar por cima da onda e da carne-seca. A evolução do processo da poesia não consagrava, como iria acontecer depois, as mais variadas influências: era, em contrapartida, um ascético e coerente percurso, elitista e excludente, que culminava – obrigatoriamente – na poesia concreta. (1980, p. 94-95)

Agora vejamos os comentários do crítico em relação ao populismo poético:

Poetas menos dotados começaram a realizar uma poesia demagógica e diluída, plena de dós-de-peito, onde comisseração social e incompetência poética geravam um produto que, ao contrário das intenções, pois ao que parece se realizava de encomenda, não era oportuno, mas oportunista; por isso mesmo essa poesia perdia todo o seu gume, e na ânsia de não deixar passar o bonde ou o bode da história, os seus poetas desandaram a falar como matracas pelo povo, tematizando-o academicamente, de cima para baixo, e não levando em conta os exemplos maiores, as conquistas efetivas, em nível de linguagem de, por exemplo, Drummond (*Sentimento do Mundo*, /1940; *A Rosa do Povo*, /1945) e João Cabral (*O Cão Sem Plumas*, /1950; *O Rio*, /1953; *Vida e Morte Severina*, /1955). (FREITAS FILHO, 1980, p. 86)

Pelas duas citações notamos que a oposição entre essas duas vertentes era algo bastante presente entre os poetas marginais, contudo, essa oposição era feita de maneira diferente em cada uma das vertentes. A reação às vanguardas se daria em relação ao posicionamento destas e não em relação a seus pressupostos estéticos. Era como se o poeta marginal visse na ortodoxia desses movimentos uma relação com um mundo instituído e normatizado contra o qual deveria lutar. Essa oposição diferenciada é percebida, por exemplo, nas palavras de Chacal que admite abertamente produzir poesia concretista: “A gente tem o lance de 22, de 45, da vanguarda dos concretos. Eu fiz Poesia Concreta, faço e farei. Agora, a posição dos concretos é que eu discuto profundamente.” (*apud* FREITAS FILHO, 1980, p. 106)

Em relação à literatura populista de esquerda, a oposição se fazia em termos do posicionamento ideológico e da linguagem quase sempre didatizante de seus textos.

A necessidade de ter seu produto poético consumido fez com que os poetas marginais se dedicassem a um tipo de linguagem que pudesse ser facilmente digerida pelo leitor comum. Leitor esse que, segundo Santiago, “[...] tem poucas leituras e um parco conhecimento literário, pois aquelas e este se encontram circunscritos a determinados valores que são os da juventude das grandes metrópoles.”¹⁴ (2000, p. 197).

¹⁴ Acreditamos que a opção dos poetas marginais por um público de leitores despreparados foi um dos principais motivos que levaram as cartas e os diários de Ana Cristina Cesar serem lidos como realidade.

Dessa forma, haverá um retorno ao “suporte-verso” que havia sido banido pelas vanguardas poéticas e uma mudança nas leituras que informam o discurso poético desses jovens poetas, indicando uma mudança de geração.

Uma coisa no entanto é certa: as leituras que informam um jovem fatalmente informam também seu discurso poético. E esses fenômenos curiosos de deslocamento (seja ele para Oswald, seja ele para 45) é que determinam o escrever diferente e definirão ainda o que o historiador chamará de mudança de geração. Escreve-se diferente da maneira como a geração anterior escrevia. Francisco Alvim, da coleção Frenesi, com *Passatempo* (1974), escreve diferente das vanguardas. Antônio Carlos Secchim, com *Ária de estação* (1973), escreve diferente das vanguardas. Mas mesmo assim os dois não escrevem da mesma forma. Simplificando diremos que o primeiro puxa para Oswald e o segundo para a geração de 45. (SANTIAGO, 2000, p. 190)

Percebemos que as discussões em torno das oposições travadas pela poética marginal não são muito fáceis. Aliás, essa será mais uma das contradições observadas dentro da poesia marginal. Para Holanda, a oposição em relação às vanguardas se dará em nível inconsciente, ou seja, somente os críticos desse tipo de produção seriam capazes de percebê-la, o contrário do que aconteceria, por exemplo, com a literatura populista:

Prosseguindo na investigação da posição deste grupo dentro do sistema intelectual, podemos observar uma questão curiosa. Apesar de serem sistematicamente apresentados como uma frente de oposição às vanguardas, essa oposição não se faz explicitamente consciente. Se entrevistarmos qualquer um desses poetas ele provavelmente não se dirá contra a vanguarda, muitos ‘acham até legal’. Nós sim – de posso de uma consciência e de funções sociais diferentes – identificamos nessa produção traços opostos ao experimentalismo vanguardista, inclusive pela rejeição manifesta pela técnica, pela busca do ‘novo’, pelo caráter programático ou militante representado pelos movimentos de vanguarda. Entretanto, são explicitamente contra a literatura populista, vista como ‘chata’, ‘pesada’, ‘bode’, ‘sem sentido’. (HOLLANDA, 2004, p. 113)

Contudo, seria a partir dessas oposições, conscientes ou inconscientes, que a poesia marginal lançaria as bases sobre a qual atuaria.

Dessa forma, contrariando as tendências populistas e vanguardistas, os poetas marginais recuperam o cotidiano e o lirismo que haviam sido banidos da poesia pelos poetas concretistas. O projeto de poetização do cotidiano ou a vida

encarada como poesia será representada na fala de Cacaso, um dos principais representantes dessa produção: “[...] a vida não está aí para ser escrita, mas a poesia, sim, está aí para ser vivida.” (*apud* BRITO, 1999, p. 131)

Provavelmente a busca por uma maior liberdade de criação pelos poetas marginais formule-se em termos de reação (numa acepção contracultural) a uma considerável quantidade de manifestos e planos pilotos que ditaram as regras do fazer poético na década anterior e em relação à nova moda estruturalista cultivada dentro das universidades brasileiras nos anos 1970.

No governo do Presidente Geisel, instaura-se uma polêmica no meio intelectual brasileiro: a crise do Estruturalismo. Ao influenciar cada vez mais as ciências sociais e o ensaísmo literário brasileiro, o Estruturalismo começa a gerar desconfiança na esquerda nacionalista que passaria a encará-lo como um agente de controle da SNI (Secretaria Nacional de Informação). A primeira reação contra o pensamento estruturalista virá do crítico marxista Carlos Nelson Coutinho no artigo “Há alguma teoria com medo da prática?”, publicado em 1975 no *Jornal Opinião*. Nesse artigo, Coutinho tenta relativizar as acusações ao Estruturalismo como se ele fosse o responsável pela péssima qualidade do ensino universitário, pela tendência do meio intelectual em transformar tudo em moda e pela dificuldade da crítica brasileira em dar conta do seu objeto. Reitera a separação entre teoria e prática, entre pensamento teórico e engajamento político. Chama a atenção para a dificuldade em se explicitar o próprio embasamento teórico num período marcado por assaltos mais ou menos violentos à razão se isso já não constituísse por si mesma uma atitude bastante crítica. (SÜSSEKIND, 2004, p. 51)

Inspirados pelo pensamento estruturalista surgirá na década de 1970 uma série de trabalhos de qualidade discutível e que se autodefiniam como “análise estrutural de [...]”, cheios de gráficos, quadros de “actantes”, linguagem pseudocientífica, repetições daquilo que se lera na revista *Poétique*. A preocupação teórica seria quase nula e o descaso pelos eventuais objetos de análise evidente.

O importante era seguir a voga generalizada, usar o pensamento estrutural como um método e nada mais. Era estar atento ao vocabulário acadêmico e as correntes mais recentes, acompanhando ao ritmo frenético e descartável das flutuações da moda universitária. (SÜSSEKIND, 2004, p. 51-52)

Em defesa do Estruturalismo e em resposta às acusações de Coutinho, no mesmo ano (1975), Luiz Costa Lima no artigo “Quem tem medo da teoria?”, publicado na revista *Vozes* e no *Jornal Opinião*, afirmaria que a reação à formalização e à teoria estaria relacionada ao medo de perder o próprio poder, de ver ameaçada uma autoridade intelectual pouco acostumada a discussões que não se transformam em duelos, à argumentação que não seja apenas retórica e a encarar o texto como algo diferente de um espelho onde se projetaria a imagem ampliada do próprio crítico. Neste caso, segundo Costa Lima, as críticas ao Estruturalismo seriam um pretexto para o combate à reflexão teórica e um exercício menos autoritário da crítica. (SÜSSEKIND, 2004, p. 59)

O alvo dos críticos do Estruturalismo não era nem o desenvolvimento sistemático da crítica universitária, nem a mania de aplicar métodos de análise literária de maneira indiscriminada. Seu alvo era a ausência do pensamento engajado presente nas análises estruturalistas e o cerceamento da leitura prazerosa, da prática da leitura e da própria literatura.

Ana Cristina Cesar, no artigo “Os professores contra a parede”, publicado no *Jornal Opinião*, analisaria o Estruturalismo pelo viés da relação professor e aluno dentro da universidade. Segundo ela, antes de ocupar os jornais, as discussões em torno do Estruturalismo já aconteciam dentro das universidades: o excesso de teorização, a dificuldade em se aprender a matéria dada, a incompreensibilidade dos termos usados, o pouco contato do aluno com o texto literário, a falta de relação da matéria aprendida com a vida profissional do aluno. Para Ana Cristina Cesar, tomar partido do debate *teoria X não teoria* seria “[...] embarcar para o inferno ou para o paraíso, mas numa canoa furada.” (1999, p. 146). Ela pregará a relativização onde não se abandonaria totalmente a instituição universitária (reduto do pensamento estruturalista), porém se adquiriria uma

autonomia em relação a ela, “[...] um *olhar não-onipotente* em relação à produção crítica e à transmissão pedagógica.” (1999, p. 148)

É então deslocado o eixo João Cabral de Melo Cabral – Carlos Drummond de Andrade, enfatizado pelas vanguardas, e o ponto de referência dos poetas marginais, da mesma forma que foi para os tropicalistas, será o modernismo de 1922, mais especificamente os escritores Oswald de Andrade, Luiz Aranha¹⁵ e Manuel Bandeira, bem como os poetas Jorge de Lima e Murilo Mendes.

Recusa-se também a linguagem discursiva e linearizada da literatura populista e incorporam-se à poesia marginal alguns recursos das linguagens midiáticas, como o cinema e o vídeo. Vejamos a avaliação de Freitas Filho a respeito desse processo:

A ‘escrita’ começa a incorporar e tender mais para o *take*, ‘corte’ e montagens cinematográficos, estilisticamente falando, do que para a abordagem discursiva, linear e paulatina do literário. O poema-minuto, o poema-piada, relegados ao esquecimento, muito por culpa da geração de 45, que tentou engravatar a irreverência de 22 e que, no começo da década passada, a poesia concreta apertou o nó, com sua ortodoxia formal, começam, de novo, a entrar em foco e em cena. (FREITAS FILHO, 1980, p. 98)

No poema a seguir, extraído do livro *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, é possível perceber a presença dessas duas tendências: o *take* e a montagem cinematográfica:

EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura indiscrição pela tua história bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura.
MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES. Me encosto contra a mureta do bondinho e choro. Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os jornais não convocam para a guerra. Torça, filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor.
(CESAR, 1999, p. 45)

15 Segundo Armando de Freitas Filho (1980), Luiz Aranha foi contemporâneo de Oswald de Andrade e seus poemas foram estudados por Mário de Andrade.

Percebemos que o poema é todo construído a partir de fragmentos de imagens. Esses cortes de imagem são conhecidos como *takes*. A justaposição das cenas ou, mais precisamente, a montagem das imagens produz uma espécie de curta metragem que tem como tema a vida cotidiana do eu poético. Curiosamente, o poema inicia-se com as palavras “EXTERIOR DIA”, o que acaba por marcar, de certa forma, a ambientação por onde se desenrola a cena.

Somando-se a esses dois elementos teremos também o diário íntimo e a carta – gêneros marcadamente marginais se comparados aos demais gêneros literários, como o soneto, o drama, o romance, etc.

Armando de Freitas Filho faz uma síntese da atitude marginal e, com isso, consegue revelar o caráter aparentemente anárquico que permeia essa produção:

Na verdade, o que se fazia era abrir o leque e rever – totalmente – sem exclusivismos a lição de todos os poetas do modernismo. Não mais ‘paideumas’, fatalidades estéticas, visões ordenadas sobre um único prisma ou parâmetro. Era o vale-tudo. As mãos duplas. O catch-as-catch-can com todas as linguagens, ‘as impurezas do branco’, o abrir a janela para todos os insetos entrarem. A era dos caciques, caudilhos ou simplesmente xerifes literários, com suas ordens-unidas estéticas está definitivamente encerrada. O momento de agora pede mais consensos, sindicatos (em vez de sindicâncias), e o poder é patrimônio geral, está em todas as mãos e cabeças e não há mais recibos, contas e obrigações a serem pagas e resgatas ao tesouro da *intelligentzia* de ditadores ou as ditaduras de gabinete de qualquer espécie e formação. (FREITAS FILHO, 1980, p. 101-102)

Acreditamos que já é possível concluir que, apesar de seu ponto de referência ser a poética de 1922, a linguagem marginal, com raras exceções, não se fecha à incorporação de novas linguagens. É como se a poesia marginal fosse capaz de abarcar tudo, de falar de tudo que não se falava antes. Isso se deve, talvez, ao fato dessa produção ainda ter muito dos pressupostos tropicalistas que viam na deglutição oswaldiana (leia-se: antropofagismo) formas de contestar o fechamento da cultura por parte dos movimentos políticos e culturais que marcaram a década de sessenta e ainda prevaleciam na década de setenta.

Essa Babel de linguagens somada ao anárquico e dispersivo dessa produção fará com que seja extremamente difícil delimitar um perfil que represente

de forma segura a linguagem cultivada dentro da poética marginal. Um exemplo disso está nas divergências críticas da época. Enquanto Freitas Filho (1980, p. 98) afirma que a estética marginal se afasta da “[...] abordagem *discursiva*, linear e paulatina do literário”, Pereira nos diz que “[...] década de 70 vai assistir a um revigoramento de uma poesia mais *discursiva* e referencial.” (1981, p. 38). É essa pluralidade de opiniões e pontos de vista que gera as ambiguidades e as contradições da poesia marginal e dificulta uma análise segura de sua linguagem.

Contudo, é inquestionável que a marginalidade é um fato presente dentro dos poemas, não a marginalização clássica no sentido de “estar fora da sociedade”, conforme observou Pereira, “[...] mas numa posição de oposição frente à ordem estabelecida.” (1981, p. 50)

Teremos então uma marginalidade ideológica que se expressa por meio da linguagem literária. É aí que se justifica, por exemplo, a tematização do malandro, a incorporação do palavrão, a poetização do grotesco e de tudo que é considerado de mau gosto. Todas essas atitudes somadas e às outras que vimos anteriormente serão uma forma do poeta responder às instituições sociais que o querem cercear, botá-lo numa camisa de força, ditar-lhe as regras sobre o que deve e não deve escrever. O poema “Arpejo”, de Ana Cristina Cesar, é um exemplo dessa marginalidade ideológica:

Acordei com uma coceira terrível no hímen. sentei no bidê com um espelinho e examinei minuciosamente o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei uma pomada branca ate que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projectos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura. (CESAR, 1999, p. 96)

Em um depoimento dado no curso de “Literatura de Mulheres no Brasil” e editado no livro *Crítica e Tradução*, Ana Cesar fala de uma série de temáticas que são comumente identificadas como inerente ao feminino. Segundo ela, “[...] 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.”

(CESAR, 1999, p. 269). A autora questiona se o feminino não seria “[...] alguma coisa de mais violento que isso.” (CESAR, 1999, p. 269). É a partir dessa perspectiva que se justifica, por exemplo, a eleição do hímen como mote para um poema. Ao tematizar o hímen, a autora se coloca criticamente à margem das convenções literárias – principalmente se pensarmos em termo de uma tradição de escrita feminina – que buscam imputar à mulher determinados tipos de comportamento e determinados tipos de escritas. Assim, o que poderia ser um mero relato casual de “mau gosto” torna-se, aqui, um instrumento de crítica e de reação ideológica contra todo um sistema opressor e “normalizador”.

Transcrevemos a seguir uma citação de Freitas Filho na qual ele trata da produção feminina da década de 1970:

A poesia feminina se liberta de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, que – segundo as más-línguas e os conceitos vigentes pré-feministas – escreviam “tão bem quanto qualquer homem”, e ganha nova dicção: com Adélia Prado, em *Bagagem* e *Coração Disparado*, Ângela Melin, com *Das Tripas Coração*, e Ana Cristina Cesar, em *Cenas de Abril*, o primeiro de 76, os outros dois de 78 e o último, de 79. (FREITAS FILHO, 1980, p. 112)

Concluimos que a marginalidade em termos de linguagem não se realiza no sentido de uma negação da linguagem literária pela poesia marginal. O que temos é uma mudança de foco e uma atualização da linguagem empregada pelos primeiros modernistas. A marginalidade esta, dessa forma, não propriamente na linguagem, mas nas temáticas, nas atitudes e na ideologia dos poetas marginais. Lembramos as palavras de Pereira sobre o termo “marginal”, que poderia ser lido no sentido de “maldito”, de “sórdido”:

Entre esta qualificação positiva da ‘marginalidade ideológica’ e uma outra, negativa, estaria uma posição que, embora ambígua a princípio, deixa de sê-lo quando a encaramos mais de perto. É o que ocorre quando a temática desta produção ou a sua linguagem (num sentido geral) são apropriados enquanto dados que permitem qualificar os respectivos produtores como ‘marginais’ no sentido de ‘malditos’, ‘sórdidos’ etc. (PEREIRA, 1981, p. 50)

Discutidas as questões relacionadas à linguagem marginal passemos à marginalidade daqueles que apresentam a fala dos excluídos das benesses do sistema.

Relembrando as palavras de Gonzaga (1981, p. 148), ele afirma que “[...] os legítimos marginais, acepção repressiva ou na acepção histórica, continuam fora do processo de fatura artística de ordem letrada.” De fato, se levarmos em consideração que boa parte dos poetas marginais eram oriundos de famílias de classe média e classe média alta, a proposição de Gonzaga será verdadeira. Contudo, não é essa a realidade. Existiram, sim, grupos de poetas marginais que atuavam nas periferias e subúrbios cariocas. O que acontece, no entanto, é uma desvalorização por parte da crítica dessas manifestações suburbanas.

Embora tenham surgido grupos de poesia também em subúrbios cariocas dentro do contexto de toda essa movimentação em torno da poesia, do mimeógrafo, etc. – um exemplo disso é o grupo Garra Suburbana -, acho discutível qualquer expectativa em torno da penetração mais profunda desse fenômeno em camadas populares, exatamente na medida em que ele reflete, com bastante clareza (o que espero ter demonstrado), um conjunto de experiências sociais que caracterizam mais marcadamente os grupos mais privilegiados dentro da estrutura social. (PEREIRA, 1981, p. 99)

Porém, se identificarmos o termo marginal não aos excluídos do sistema econômico, mas às “minorias” étnicas, raciais e sexuais, daí sim, quem sabe não teremos os verdadeiros marginais de fato e de direito? Dizemos isso pensando na produção poética de Ana Cristina Cesar. Como foi dito anteriormente, uma parcela de seus textos foi marginalizada por parte dos “classificadores” da poesia marginal, por considerá-los “difíceis” e por deixar o leitor de fora. Os únicos textos que tiveram remissão foram aqueles que trabalhavam com o lúdico e com o cotidiano. Nessa categoria se encontravam os diários, as cartas, os documentos, os bilhetes, etc. Não obstante essa espécie marginalização da liberdade artística, os textos de Ana Cristina e a própria pessoa de Ana Cristina identificada a esses textos acabam sofrendo uma outra forma de marginalização. Vejamos as palavras de Pereira:

Acredito que agora seja mais fácil retomar o ponto levantado pela própria autora com relação ao modo como alguns temas tratados em seus textos (especialmente aqueles mais voltados para o estilo do registro de pequenos fatos corriqueiros, do diário) foram apropriados, apreendidos pelo público leitor e por uma parcela da crítica. Boa parte da resposta positiva que estes textos tiveram se deveu, segundo a autora, ao fato de falarem de 'coisas de mulher', de 'coisas íntimas'. E mais: era uma mulher falando destas mesmas coisas. Houve assim uma leitura de certa forma 'perversa' destes temas. Os textos passaram a ser lidos como coisas 'desbocadas', 'grossas', 'chocantes', 'agressivas', e daí o sucesso. Por outro lado, acho que a própria *forma de diário* também contribuiu para o tipo de apropriação que a autora aponta. Nesta forma, as coisas tematizadas assumiam um ar de 'confissões íntimas', o que provavelmente reforçava aquela leitura. Esta mesma leitura 'perversa' específica, por sua vez, se articula com outras leituras 'perversas' a que já me referi no capítulo anterior e todas juntas ajudavam a compor uma imagem até certo ponto 'maldita' desta produção poética dita 'marginal', bem como de seus produtores (claro com especial destaque para as mulheres).(1981, p. 227)

A citação de Messeder Pereira permite que identifiquemos um ponto nevrálgico na escrita de Ana Cristina Cesar: a relação conturbada entre vida e arte.



CAPÍTULO 2

ENTRE A POETA E A PERSONAGEM: O CORPO LITERÁRIO

Em *Inventário das Sombras*, obra que trata dos aspectos mais íntimos de uma série de autores contemporâneos, José Castello afirma categoricamente: “[...] a maldição de Ana Cristina Cesar foi a beleza.” (1999, p. 191). Tal afirmativa se baseia num encontro que o jornalista teve com a escritora na época em que ambos trabalhavam na redação do mensário *Beijo*. Segundo Castello, Ana Cristina, em um momento de intimidade, havia confessado o fardo que a beleza lhe trazia.

Então Ana C. começou a me dizer, bem de leve, experimentando as palavras com delicadeza, com muito medo, que a beleza a condenava. ‘Ela me afasta do mundo’, me disse. ‘Todos se referem a ela, mas ela não sou eu’. Era singular e bela a maneira como Ana C. tentava se afastar de sua beleza. Falava dela como se fosse um vestido apertado e fora de moda que devesse passar adiante, um sapato que, machucando os dedos, devia jogar no lixo. (CASTELLO, 1999, p. 2001-2002)

Em *Caio Fernando Abreu – Inventário de um escritor irremediável*, a jornalista e escritora Jeanne Callegari relata em algum momento a amizade entre os escritores Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar. Em uma passagem de seu livro, Callegari revela compartilhar – talvez baseada nas impressões de Caio Abreu – o mesmo posicionamento de Castello acerca da beleza de Ana Cristina e os motivos que a levaram ao suicídio.

Além de muito culta, grande ensaísta e poeta, Ana era bela, belíssima. Todos se deixavam hipnotizar por ela, que sabia o quanto era sedutora. Seu livro *A teus pés* foi um sucesso, mas as pessoas, mais que interessadas nos poemas, estavam interessadas no personagem Ana C., na deusa, na beldade. A beleza, da qual Ana era muito consciente, passou a ser a sua maldição. E esse pode ter sido um dos motivos que contribuíram para a depressão, violentíssima, que a levou a se jogar da janela de seu quarto em outubro de 1983, ao 31 anos. (CALLEGARI, 2008, p. 101)

Para se resguardar e eliminar a relação entre arte e vida que a poesia marginal havia estabelecido, Ana Cristina Cesar criou uma espécie de pseudônimo com o qual assinava suas cartas e, conseqüentemente, seus textos literários. Em *Ana C.: As tramas da consagração*, Luciana di Leone comenta o primeiro momento em que Ana Cristina começa a empregar tal recurso:

A primeira aparição do significante 'Ana C.' pode ser datada, com certa confiabilidade, de outubro de 1979, em uma carta enviada da Inglaterra para Heloísa Buarque de Hollanda, e será a assinatura mais utilizada na correspondência privada enviada desde então. (LEONE, 2008, p. 22)

Ao utilizar o pseudônimo “Ana C.” para assinar os seus textos (literários ou não), provavelmente, Ana Cristina quisesse criar um antídoto para o “pacto de verdade” que a maioria dos poetas marginais haviam estabelecido com seus leitores. Essa espécie de pseudônimo funcionaria, conforme nos lembra Leone, como uma forma de “defesa” para a pessoa civil de Ana Cristina Cruz Cesar:

‘Ana C.’ parece ser o nome que nomeia a *forma sem norma*, que contém tudo, necessário para a *defesa cotidiana*. Defesa numa luta, talvez, contra o estabelecimento de um nome próprio único – que correspondesse ao nome civil Ana Cristina Cruz Cesar –, o qual remeteria sem mediações para um *eu* puro, irrealizável; uma tentativa de achar a correspondência completa com uma autora anterior e exterior ao texto que funcionaria como núcleo explicativo e daria organicidade aos movimentos do sujeito. ‘Ana C.’ contém o *eu* mutável, em permanente deriva, a complexa troca entre o sujeito e a autora, que vai se delineando em toda a poética e a escrita de Ana Cristina. ‘Ana C.’, todas as vozes. (LEONE, 2008, p. 23)

Silviano Santiago, no ensaio “Singular e Anônimo”, alerta para a questão do “leitor autoritário”. Segundo ele, o “leitor autoritário” seria aquele tipo de leitor que enfrenta as exigências do poema com ideias preconcebidas e globalizantes. Nesse sentido, ao avançar sobre o poema, o leitor de “nome próprio” castraria o potencial de ambigüidades que garantiriam a perenidade do texto e, em contrapartida, projetaria sobre ele o seu próprio desejo.

Personificado passageiramente com o nome próprio, o leitor avança um desejo, isto é, projeta-o como dominante e asfixiante do objeto, daí que a percepção do processo de leitura por parte do poeta seja sempre vista como castração do potencial das ambiguidades, das dissonâncias, dissonâncias essas que alimentam a perenidade do poema. Quanto mais avança o leitor, mais retrocede o poema. O poema, nessa marcha e contramarcha, passa a dar corpo e voz ao desejo do outro, do semelhante e irmão, hipócrita. (SANTIAGO, 2002, p. 66)

Apesar do ensaio de Santiago girar em torno dos perigos de uma leitura excessivamente autoritária do poema, o autor não deixa de observar que muitas leituras de poemas nada mais são do que projeções de “sentimentos”, isto é, do mundo interior do leitor. Para isso, usa como exemplo o poema carta *Correspondência Completa*, de Ana Cristina Cesar, em que o personagem Gil (um tipo de leitor autoritário) “escarafuncha” o texto em busca dos “sintomas e a biografia do outro”. Gil, no entanto, se esquece de que aquilo que ele busca e julga encontrar nada mais é do que o reflexo de suas expectativas de leitor. Dessa forma, Santiago deixa entrever que Ana Cristina tinha perfeita consciência do perigo que determinados tipos de leitura encerravam em si mesma.

Gil ‘não confessa os próprios sentimentos’, eis a razão do problema. Incógnita para si, busca mascarar o receio e a vergonha que tem de si com a coragem maldosa de interpelar o outro sobre a intimidade dele, com a curiosidade que escarafuncha os sintomas e a biografia do outro. Tudo que está aqui está em você, só que você não sabia, e é por isso que está me lendo, senão não precisaria me ler – lhe diz Ana Cristina. (SANTIAGO, 2002, p. 70)

A abreviação “Ana C.” se tornará um tipo de catalizador que agrupará si as várias facetas literárias de Ana Cristina e as diversas leituras (carregadas de desejo ou não) empreendidas de sua produção.

O tempo e a fama fizeram com que essa abreviatura do nome fosse incorporada pela mídia como nome literário. Assim, muito das pequenas biografias de textos de divulgação ou sites começaram com a frase: ‘Ana Cristina Cesar’, ou ‘Ana C.’ como era conhecida, nasceu em ...”. Essa forma de *ser conhecida* publicamente, por não ser um pseudônimo literário em sentido estrito, funciona como catalisadora dos diferentes autógrafos, das várias assinaturas possíveis que estão plasmadas no arquivo: desde a ‘Tina’ com que assinava os primeiros

relatos ainda criança, passando pelo clássico ‘Ana Cristina Cesar’ da maioria dos poemas espalhados em cadernos, ou ‘Ana Cristina Cruz Cesar’, ‘Ana Cristina’, ‘ACCC’, ‘A. C. Cesar’, ‘ana cristina c.’ na capa de *Luvras de pelica* (1980), também o mais declaradamente ficcional ‘Júlia’ da carta de *Correspondência Completa*, o lípido ‘Ana’, ou a pura dêixis de um assinado ‘eu’. (LEONE, 2008, p. 23)

A confluência de discursos e análises identificadas ao nome “Ana C.” deu origem a uma espécie de personagem “mítico” com o qual “Ana Cristina Cesar jogava o tempo todo.” (CASTELLO, 1999, p. 201).

O mito criado em torno de Ana Cristina Cesar foi aproveitado por Bernardo Carvalho no romance *Teatro*¹⁶ (1998), em que um grupo de fãs dão entrada no manicômio, enlouquecidos, após o desaparecimento misterioso do ator pornô gay Ana C.

Eram milhares de fãs. Dizem que mais de um enlouqueceu, que os fãs de Ana C. tinham certa propensão à demência. Mas é difícil saber o que vinha primeiro. Podia ser que a verdade estivesse com a lógica inversa e os vídeos de Ana C. apenas atingissem algum ponto ‘nodal’ (o adjetivo, ridículo – de acordo –, é da própria psiquiatra, que depois me recebeu) da percepção dos loucos, despertando-lhes para a loucura antes adormecida. Enlouqueciam de tanto *desejar* o que não podiam tocar, na minha humilde opinião, não por falta de reciprocidade, por não serem correspondidos, ou outros caprichos da realidade (porque, no caso de Ana C., nada disso contava, bastava pagar), mas pela simples razão de que no fundo ele era *imaterial* (isso mesmo para aqueles que, vislumbrados com a oportunidade de pagar, acreditavam tê-lo por algumas horas entre suas mãos). (CARVALHO, 1998, p. 91)

Bernardo Carvalho buscou recriar dentro do seu livro o processo por meio do qual ocorreu a mitificação da escritora Ana Cristina Cesar: assim como o personagem de Carvalho se mitifica por meio do desejo inalcançável de seus fãs, a leitura carregada de desejo dos fãs de Ana Cristina igualmente a mitificaram. Porém, em ambos os casos os mitos são imateriais porque produto do desejo ou da “loucura” dos leitores/espectadores. Em outro momento do romance, o repórter, que narra os fatos, conclui o seguinte: “Desisti quando me dei conta de que, em

¹⁶ Teatro, aqui, aparece no sentido de representação e não de peça teatral.

relação a Ana C., era impossível separar o mito da realidade.” (CARVALHO, 1998, p. 127)

Para Ana Cláudia Viegas (1998, p. 35), em *Bliss & Blue: Segredos de Ana C.*, um autor não seria uma pessoa, mas uma pessoa que escreve e que publica. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, o autor se definiria como a pessoa capaz de produzir tal discurso.

A identificação equivocada entre o autor e a pessoa que produz o discurso literário acaba por reforçar ainda mais o desejo do leitor pela intimidade do autor que, por sua vez, revela-se incomunicável e fugidio. Para Viegas (1998, p. 36), o texto jogaria conscientemente com os mecanismos autobiográficos puxando até o limite esse desejo do leitor.

Viegas concluirá que a busca incessante do leitor pelo autor “[...] não se trata de revelação, descoberta, decifração, mas sim de construção. A vida será construída a partir do olhar que lançamos ao que foi escrito.” (1998, p. 42)

Com a mesma visão de Viegas, Michel Foucault (2009, p. 51), em *O que é um autor?*, nos diz que o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizante, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos.

De certa maneira, se levarmos em consideração as palavras de Foucault e de Viegas, concluiremos que as várias leituras empreendidas do texto de Ana Cristina – incluindo a crítica literária, a imprensa, os manuais de literatura, os suplementos literários, etc. – colaboraram na construção da imagem de “deusa decaída” de Ana C.

Além disso, conforme apontou Viegas, a alusão a fatos pessoais, a amigos e a opção por gêneros confessionais como as cartas, os diários e os chamados “cadernos terapêuticos”, acabaram por despertar ainda mais a curiosidade dos leitores em torno da vida de Ana Cristina.

Sua escrita em forma de cartas, diários e 'cadernos terapêuticos' leva certos leitores a associarem-na a uma literatura intimista, confessional e procurarem em seu texto pistas reveladoras de sua individualidade. O aspecto aparente de "confissão", de uma 'escrita do eu' nos textos de Ana Cristina parece corroborar para a construção de Ana C., cuja 'morte repentina' lançou-lhe uma aura antes inexistente. (VIEGAS, 1998, p. 42)

A pessoa de Ana Cristina Cesar e a autora Ana C. fundem-se, dando origem a um único ser. Como alternativa para o seu dilema, ela optará por sair de cena por meio do "sacrifício" de sua própria vida: "[...] em determinado momento, a literatura e a vida de Ana Cristina ter-se-iam confundido *perigosamente*, dando à primeira um aspecto de imolação, de sacrifício, como se sua morte pontuasse o seu texto." (VIEGAS, 1998, p. 63) Ao sair de cena, era como se Ana Cristina obrigasse as pessoas a olharem para o seu texto e não mais para a sua vida. Ela abandona a vida para que o seu texto começasse a viver.

Além da relação tensa que Ana estabelecia com a sua imagem, a escrita feminina será outro objeto de crítica da poeta.

No artigo "Literatura e Mulher: Essa Palavra de Luxo" (1979), Ana Cristina aborda a questão de como a crítica literária, por intermédio da figura das poetisas Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, acabou criando um leque de temáticas "apropriadas" a uma escrita de mulheres. Segundo a autora,

A dicção e os temas devem ser Belos: ovelhas e nuvens. Falando ou de preferência se insinuando sobre o segredo das coisas ocultas. Intimidade, dom mágico, pudor, meios-tons, surdina, véus, nuance. O ocluso, o velado, o inviolado. A tentativa da 'apreensão da essência inapreensível' das coisas. A função tradicional da poesia (de mulher?): 'elevação' além do real. Tons fumarentos. Nebulosidades. Reflexos crepusculares. Luz mortiça, penumbra. Belezas mansas, doçura. Formalmente, uma poesia sempre ortodoxa, que passou ao largo do modernismo. Um tomário sempre erudito e fino. (CESAR, 1999, p. 225)

Ana Cristina deixa claro que não é a consagração que a crítica faz das duas autoras que ela critica, mas a marca feminina que elas deixaram, sem no entanto se colocarem como mulheres. Para Ana, Cecília e Henriqueta não marcaram a presença da mulher, mas a dicção que se deveria ter, a nobreza, o lirismo e o pudor que deveriam caracterizar a escrita de feminina. (CESAR, 1999, p. 228).

Ana Cristina proclama que se abandone a ideia de procurar uma poesia feminina, afirmando tratar essa atitude de uma manifestação do complexo de superioridade de alguns críticos. Observa-se que, para respaldar o seu argumento, ela lança mão da sociologia, a fim de mostrar que as noções que diferenciam os sexos são culturalmente aprendidos.

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, abandonemo-nos ao prazer. (CESAR, 1999, p. 227)

No artigo “Riocorrente, depois de Eva e Adão...” (1982), podemos observar já pelo título que Ana Cristina critica a noção de separação sexual. Para debater sobre o assunto, ela relata as experiências e os dilemas de uma hipotética brasilianista da Universidade do Texas chamada Sylvia Riverrun.

Nesse mesmo artigo, entre outras coisas, Ana Cristina Cesar questiona a existência de uma literatura feminina distinta, em sua natureza, da literatura masculina. A possibilidade de se falar em literatura feminina quando, na verdade, está se lidando com o texto e não com a pessoa do autor e, para concluir, questiona se não seria melhor deixar o conceito de literatura feminina à deriva:

O resgate poderá rolar. Mas aqui nestes tópicos, de 1 a 10, como fechar, convenientemente, o problema do feminino no texto literário – desligando-o inclusive da palavra mulher? Onde ancorar esse conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na linguagem? (CESAR, 1999, p. 248)

Podemos concluir pelos dois artigos apresentados que Ana Cristina Cesar, além das questões literárias, estava ligada às questões sexuais que a contracultural havia suscitado na década de 1970. Em algum momento, Ana Cristina chega a mencionar a música “Super-homem”, de Gilberto Gil, dando a entender, assim como na música, que a melhor alternativa seria a integração entre

as duas partes: feminino e masculino. É por isso que Ítalo Moriconi (1996, p. 108) irá dizer que a questão de gênero na poesia de Ana Cristina Cesar não funciona se analisada na pauta dos jogos rígidos das identidades fixas e essencializadas.

Dessa forma, se levarmos em consideração que a androginia era uma prática contestatória comum nas artes brasileiras na década de setenta¹⁷ e que por meio dela o indivíduo poderia se indefinir, isto é, colocar-se à margem diante do desejo de classificação e controle social, por que então não substituímos a leitura “travesti” proposta por Ítalo Moriconi pela leitura mais específica do andrógino presente nos textos de Ana Cristina? Acreditamos que a substituição de um termo pelo outro nos permitirá aprofundar as discussões em torno das indefinições de gênero, às quais Ana Cristina Cesar, em seus artigos, parecia conhecer muito bem. Lembremos que a abordagem do andrógino no texto da autora não visa a uma classificação, mas uma abertura nas possibilidades de leitura de sua obra.

17 Basta nos lembramos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ney Matogrosso, Dzi Croquettes, entre outros.



CAPÍTULO 3

O ANDRÓGINO MARGINAL

Nem senhores, nem senhoras
nós não somos homens,
também não somos mulheres
nós somos gente...
gente computada igual a você!
(Dzi Croquettes)

3.1 Androginia e contracultura: os papéis sexuais em xeque

Quando no início da década de 1970 os *Dzi Croquettes*¹⁸ abrem seu show com a frase acima, estão dando sequência a um processo que remonta os mitos antigos, mas que, devido ao clima contestatório que marcou os anos sessenta, se intensificou e adquiriu um caráter político de crítica aos papéis sexuais. Esse processo que indica a reunião de características masculinas e femininas em um único indivíduo é conhecido como androginia.

Como foi discutido no primeiro capítulo, com o advento da contracultura na década de 1960, muitos dos tradicionais valores instituídos da sociedade ocidental começam a ser questionados ou negados. Dois desses valores, intimamente interligados, são o conceito tradicional de família e do sexo como instrumento de procriação. A família, enquanto núcleo central e razão de ser da sociedade, começa a ser questionada e entre as camadas mais jovens da sociedade, antenadas com esse movimento, começa-se a pregar o “amor livre”. Dessa forma,

¹⁸ Os Dzi Croquettes foram um grupo de treze homens, alinhados com os ideais contraculturais, que, nos anos setenta, se reuniram para montar o show de boate “Gente Computada Igual a Você”. Os Dzi alcançam grande sucesso nacional e internacional, chegando a se apresentar em Paris, sob o apadrinhamento de Lisa Minelli. Uma das principais peculiaridades dos Dzi Croquettes era o de se apresentar em trajes femininos, contudo, sem abrir mão dos elementos identificados ao universo masculino, como a barba e o corpo coberto de pelos.

as amarras que prendiam o sexo e os discursos que o regulavam começam a ser questionados.

De acordo com Goffman e Joy (2007, p.282), “[...] os padrões sexuais da época ainda eram muito conservadores. O sexo antes do casamento era um tabu e a coabitação era uma ofensa grave”. A reação contra o conservadorismo sexual começa dentro das universidades, pois, conforme os autores, “[...] tinham um poder semelhante à autoridade paterna” e, nesse sentido, “os novos-esquerdistas¹⁹ eram claros em seu desprezo por velhos padrões sexuais e regras escolares”.

Nos anos setenta, no entanto, os tabus e as regras que limitavam o sexo serão questionados em seu limite e não apenas isso: irritados com o novo conjunto de critérios e restrições que os contraculturalistas de sessenta haviam criado, grupos como o de Andy Warhol e membros do movimento do *glam rock* se posicionariam contra a autoridade desses julgamentos.

O *glam rock* forja uma nova estética neodecadente e produz uma “grande música pop” numa época em que o rock – principal veículo de expressão do movimento hippie – estava ficando rançoso.

Isso porque a estética glam não dizia respeito a virtuosismo instrumental, e porque eles não se levavam muito a sério. As vestimentas andróginas espalhafatosas e intencionalmente deselegantes, sua bizarra teatralidade no palco e bissexualidade real ou falsa impressionavam (para eles que gostavam disso) ou eram tão alienantes (para os que não gostavam), que muitos estavam cegos para a alta qualidade de pelo menos parte do trabalho. (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 343).

O movimento *glam* colocaria o sexo na linha de frente. A sexualidade, segundo Gary Herman, se tornaria o grande parque de diversões do rock dos anos 1970. Para ele, tudo apontava para essa direção:

A permissividade da década anterior, o simbolismo sexual da própria apresentação, a necessidade de explorar a moralidade anticonvencional. Liberdade se transformou em liberdade pessoal,

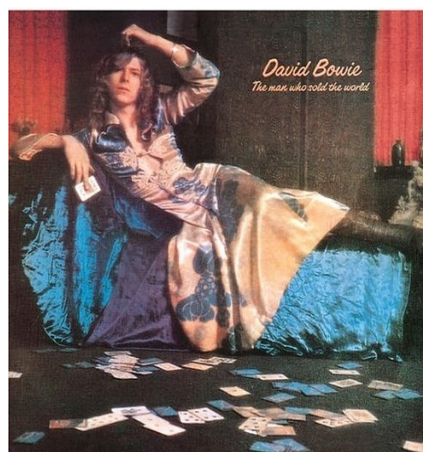
¹⁹ Os novos-esquerdistas, também conhecidos como *Students for a Democratic Society - SDS*, foi um grupo de jovens universitários dos Estados Unidos que lutavam pelos direitos civis dos negros e das minorias sexuais.

libertação da opressão se tornou libertação da opressão sexual, a busca democrática de igualdade e liberdade de associação virou uma busca individualista por uma promiscuidade sem culpas. (HERMAN *apud*. GOFFMAN; JOY, 2007, p. 343).

É relevante observar que a concepção do corpo como objeto de arte formulado por Hélio Oiticica e absorvida pelos tropicalistas é semelhante à estética *glam* ao propor igualmente o questionamento dos padrões comportamentais e sexuais por meio de um visual andrógino. Basta compararmos a magreza ossuda de Caetano e de seus longos cabelos negros que lhe ocultavam a face no disco *Araçá Azul* e os cabelos compridos de David Bowie e seu impecável vestido masculino em *The Man Who Sold The World*.



Araçá Azul



The Man Who Sold The World

De acordo com Marjorie Garber, em seu livro *Vice Versa*, a androginia estava na moda no início dos anos setenta e o livro de Carolyn Heilbrun, *Toward a Recognition of Androgyny*, publicado em 1973, promoveria uma série de discussões em torno do tema:

E inspira um grande fórum sobre 'Androginia: fato ou ficção' na reunião atual da Modern Language Association. O livro de Heilbrun tinha um objetivo político específico e especialmente delineado: 'A androginia busca libertar o indivíduo dos laços do que é apropriado', anunciava. 'A androginia sugere um espírito de reconciliação entre os sexos; sugere, além disso, uma ampla gama de experiências abertas a indivíduos que, como mulheres, podem ser agressivos, e, como homens, ternos. A

retórica da ação, aqui, é sugestiva: a androginia 'busca' e 'sugere' a mudança social. (GARBER, 1997, p. 242).

Como vimos, mais do que um recurso para causar estranhamento e confusão, a androginia tinha, na década de setenta, a função política de colocar em xeque as normas que pretendiam estancar os gêneros sexuais em fronteiras definidas. Michel Foucault reforçaria ainda mais essas discussões ao lançar seu livro *História da Sexualidade* e evidenciar os discursos de poder que se configurariam como parâmetros para uma conduta sexual dita "normal".

Foucault, nessa obra, trabalha com a ideia de que o sexo, mesmo tendo sido reprimido em alguns momentos da história ocidental, começará a partir do século XVIII a ser alvo de análises e classificações:

Mas, por volta do século XVIII nasce uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo. E não tanto sob a forma de uma teoria geral da sexualidade mas sob a forma de análise, de contabilidade, de classificação e de especificação, através de pesquisas quantitativas ou causais. (FOUCAULT, 2007, p. 30)

Essas análises seriam motivadas de certa maneira pelos avanços da Revolução Industrial que, iniciada na Inglaterra, começava a se espalhar por toda a Europa. A escassez de gente para trabalhar nas fábricas fez com que se criasse toda uma tecnologia de saberes e discursos que regulasse o sexo e o direcionasse para a procriação, ou melhor, para a produção de mão de obra.

É verdade que já muito tempo se afirmava que um país devia ser povoado se quisesse ser rico e poderoso. Mas é a primeira vez em que, pelo menos de maneira constante, uma sociedade afirma que seu futuro e sua fortuna estão ligados não somente ao número e à virtude dos cidadãos, não apenas às regras de casamento e à organização familiar, mas à maneira como cada um usa o seu sexo. (FOUCAULT, 2007, p. 32).

O sexo dos casais deixará de ser de interesse exclusivo dos setores tradicionais da sociedade e passará a objeto de interesse e de análise daqueles

setores direta ou indiretamente comprometidos com a expansão econômica dos países recém industrializados.

Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, no limite entre o biológico e o econômico. Aparecem também as campanhas sistemáticas que, à margem dos meios tradicionais – exortações morais e religiosas, medidas fiscais – tentam fazer do comportamento sexual dos casais uma conduta econômica e política deliberada. (FOUCAULT, 2007, p. 32-33).

Não é por acaso que durante um bom tempo as alianças / o casamento e, por sua vez, a família sempre foram as instituições mais preciosas da sociedade e modelos para as demais instituições.

A partir disso, como aponta Foucault, o que não era regulado para a geração ou por ela transfigurado não possuía “[...] eira, nem beira, nem lei”. Era “expulso, negado e reduzido ao silêncio”. (FOUCAULT, 2007, p. 10).

Surge, então, a necessidade de identificação das diversas facetas da sexualidade. O controle dessas facetas permitiria (re)orientar ou excluir aquelas condutas sexuais, as ditas “perversões”, que não tivessem a procriação como objetivo.

O século XIX e o nosso foram, antes de mais nada, a idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltiplas das “perversões”. Nossa época foi iniciadora de heterogeneidades sexuais. (FOUCAULT, 2007, p. 44)

É no sentido da classificação das sexualidades que, por meio de áreas do conhecimento como a medicina e a psiquiatria, criar-se-ão mecanismos de saber que, por seu turno, se converterão em discursos dotados de poder, poder para controlar e gerir. Assim, mediante a eleição do que era tido como “natural” por esses campos do conhecimento, tudo aquilo que não se enquadrasse à “lei”, ou melhor, que fosse marginal à norma(lização) ou que dificultasse o processo de catalogação dos sexos, seria silenciado, rechaçado, negado ou excluído.

A ‘natureza’, em que às vezes se apoiavam, era ainda uma espécie de direito. Durante muito tempo os hermafroditas foram considerados

criminosos, ou filhos do crime, já que sua disposição anatômica, seu próprio ser, embaçava a lei que distinguia os sexos e prescrevia sua conjunção. (FOUCAULT, 2007, p. 45).

Conforme observou Foucault, surgirá a partir disso uma “[...] incontável família de perversos que se avizinha dos delinquentes e se aparenta com os loucos.” (2007, p. 47).

Contudo, apesar de excluídas as “perversões”, elas não eram ignoradas. Haja vista que a catalogação e a rotulação daquelas sexualidades que se desviam da norma funcionariam como instrumento, tecnologia, que permitiriam um maior controle do indivíduo.

A implantação das perversões é um efeito-instrumento: é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações de poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas. E, nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática. (FOUCAULT, 2007, p. 56).

Assim, como observou Foucault em “O Verdadeiro Sexo”, o indivíduo passará a se conhecer e a ser conhecido não pelo papel que desempenha em sociedade, mas pelo o que oculta ou ignora em sua sexualidade.

Além disso, admitimos também que é no sexo que devemos procurar as verdades mais secretas e profundas do indivíduo; que é nele que se pode melhor descobrir o que ele é e aquilo que determina; e se durante séculos acreditamos que fosse necessário esconder as coisas do sexo porque eram vergonhosas, sabemos agora que é o próprio sexo que esconde as partes mais secretas do indivíduo: a estrutura de seus fantasmas, as raízes de seu eu, as formas de sua relação com o real. No fundo do sexo, está a verdade. (FOUCAULT, 1982, p. 04).

Se por um lado, Foucault coloca em xeque a ideia de repressão sexual, demonstrando que no decorrer da história, ao contrário do que se imaginava, houve uma incitação a se falar sobre sexo, de outro lado, no entanto, não nega que a repressão sexual tenha existido. De acordo com ele, a repressão sexual estaria mais ligada ao sentido de preservação do que, propriamente, de proibição.

As ciências médicas fizeram a ligação entre o sexo, as doenças e as degenerescências da raça. Nessa perspectiva, torna-se fundamental a preservação do corpo burguês, uma vez que é dele agora que emana o poder. Dessa maneira, seriam justificadas as inquirições em torno do sexo.

Dos maus hábitos das crianças às tísicas dos adultos, às apoplexias dos velhos, às doenças nervosas e as degenerescências da raça, a medicina de então teceu toda uma rede de causalidade sexual. [...] Os perigos ilimitados que o sexo traz consigo justificam o caráter exaustivo da inquisição a que é submetido. (FOUCAULT, 2007, p. 75).

Essa tecnologia sexual criada em prol da preservação e da prolongação da saúde e da vitalidade do corpo burguês dominante é que o interditará e lançará os limites para o que seria uma sexualidade “segura”. A partir de então, como observou Foucault, ter-se-ia a origem de uma teoria da repressão.

Um pouco como a burguesia, no fim do século XVIII, opusera ao sangue valoroso dos nobres, seu próprio corpo e sua sexualidade preciosa, no fim do século XIX ela vai procurar redefinir a especificidade de sua sexualidade em face dos outros, retomá-la diferencialmente, traçar uma linha de demarcação que singulariza e protege o seu corpo. Esta linha não será mais a que instaura a sexualidade, mas uma outra que, ao contrário, serve-lhe de barreira; o que fará a diferença será a interdição, ou pelo menos a maneira como se exerce e o rigor com que é imposta. A teoria da repressão, que pouco a pouco vai recobrir todo o dispositivo da sexualidade, dando-lhe sentido de uma interdição generalizada, tem aí seu ponto de origem. (FOUCAULT, 2007, p. 140).

Doravante, Foucault afirma que “[...] a diferenciação social não se afirmará pela qualidade sexual do corpo, mas pela intensidade de sua repressão.” (2007, p. 141). Nesse sentido, a repressão sexual torna-se algo desejado como símbolo de status e diferenciação entre classes: quanto mais reprimido mais preservado das contaminações está o corpo burguês. Conceber, então, a repressão sexual como um artifício das camadas dominantes, com o intuito de subjugar as camadas mais pobres, é, como mostrou Foucault, algo que não procede com a realidade dos fatos. Segundo ele, somente com a propagação das doenças entre as populações

menos abastadas é que se fez, mais tarde, que se estendesse a tecnologia de preservação do corpo às outras classes sociais.

Deve-se suspeitar, nesse caso, de auto-afirmação de uma classe e não de sujeição de outra: uma defesa, uma proteção, um reforço, uma exaltação, que mais tarde foram estendidos – à custa de diferentes transformações – aos outros, como meio de controle econômico e de sujeição política. (FOUCAULT, 2007, p. 134-135).

Contudo, apesar das classificações dos desvios de sexualidade terem permitido a algumas áreas do conhecimento como a psiquiatria e a jurisprudência uma maior possibilidade de controle sobre as “perversões” sexuais, será por meio da corporificação desses discursos que os ditos perversos – homossexuais, hermafroditas, bissexuais, etc. - poderão criar um discurso de reação e reivindicar, conforme apontou Foucault, “[...] sua legitimidade ou sua ‘naturalidade’ e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico.” (2007, p. 112).

Em resumo, o imperativo econômico e, logo em seguida, a necessidade de preservação permitiram que campos do conhecimento humano como a medicina e a psiquiatria determinassem os limites entre o que era “normal” e o que era patológico, lembrando que o conceito de “normal” quase sempre atendia às expectativas e às exigências do poder regulador. Criou-se, assim, toda uma tecnologia corretiva capaz de “curar” as condutas sexuais que não estivessem dentro da norma, isto é, as chamadas anomalias sexuais.

Enfim, psiquiatrização do prazer perverso: o instinto sexual foi isolado como instinto biológico e psíquico autônomo; fez-se a análise clínica de todas as formas de anomalia que podem afetá-lo; atribuiu-se-lhe um papel de normalização e patologização de toda conduta; enfim, procurou-se uma tecnologia corretiva para tais anomalias. (FOUCAULT, 2007, p. 116).

Os campos de conhecimento que tinham no sexo seu objeto de análise produziram discursos dotados de poder que, por sua vez, assumiram o status de lei, pois, supostamente, esses discursos estariam embasados nas observações do

que seria uma “regra” na natureza. Assim, Foucault afirma que “[...] o poder seria, essencialmente, aquilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido.” (2007, p. 93-94).

Seguindo a linha de pensamento de Foucault, podemos concluir que todos aqueles que não estivessem, do ponto de vista do poder, dentro de um padrão de “normalidade” sexual, como os homossexuais, hermafroditas, bissexuais, andróginos, etc., estariam fora da lei, isto é, seriam marginais em relação a ela.

Diante do que foi exposto até o momento evidencia-se que desde o século XVIII os discursos de poder veem ditando as regras do que é normal ou anormal dentro das condutas sexuais de homens e de mulheres. Os papéis sexuais, dessa maneira, são construções discursivas que atendem basicamente aos interesses de poder vigente.

Perante tal questão não podemos deixar de pensar que, assim como a Igreja Católica relega ao oculto os textos apócrifos que colocam em dúvida o seu dogma e o seu poder, da mesma forma, as instituições que regulam os papéis sexuais buscavam deixar de fora, isto é, à margem, aquelas sexualidades que colocariam em risco uma suposta “harmonia” entre os sexos. Dessa perspectiva, a androginia seria um desses desvios à norma que regula os gêneros. Assim sendo, passemos ao conceito de androginia.

3.2 Androginia: conceito, práticas religiosas e relações tribais

O termo androginia tem sua origem a partir da composição de dois termos de origem grega: *andros*, que significa homem, e *gyne*, que significa mulher. Assim sendo, o andrógino seria a soma dos dois sexos, o masculino e o feminino.

Ao contrário do hermafrodita, o andrógino não traz em si fisiológica e anatomicamente os dois órgãos genitais. A soma do masculino e do feminino se

faz num nível mais profundo, psicológico, e em alguns momentos manifesta-se na aparência.

Conforme o *Dicionário de Símbolos*, “[...] o andrógino inicial não é senão um aspecto, uma figuração antropomórfica do ovo cósmico. Encontramo-lo ao alvorecer de toda cosmogonia, como também no final de toda escatologia.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 51-52). Dessa forma, a figura arquetípica do andrógino figura em várias religiões quase sempre ligado ao mito da criação. De acordo com Mircea Eliade, Adão seria um andrógino, pelo fato de os seres humanos terem descendido dele. Antes da criação da mulher por intermédio de uma costela, Adão reuniria em si os princípios masculino e feminino. A perda da costela, nesse sentido, representaria a perda do princípio feminino.

O Adão terrestre não passava de uma imagem do arquétipo celeste: por conseguinte, ele era também andrógino. Pelo fato de os seres humanos descenderem de Adão, o *arsenotélis* existe virtualmente em cada homem, e a perfeição espiritual consiste justamente em encontrar em si mesmo essa androginia. (ELIADE, 1991, p. 108).

Em algumas tradições gnósticas, difundia-se a ideia de um Adão original, anterior ao próprio Adão, que habitou o paraíso. Esse Adão cósmico revelaria sua androginia pela passagem bíblica presente no Gênesis que diz: “Deus fez o homem a sua imagem e semelhança.” Nesse sentido, o primeiro Adão seria andrógino, por sua identificação com Deus. Esse primeiro homem andrógino (masculino + feminino), ao dividir-se, daria origem ao Adão (masculino) e à Eva (feminino) do paraíso bíblico. Curiosamente, no filme *The Prince of Egypt*²⁰, após revelar-se sob a forma de labaredas, Deus fala com uma voz masculina sobreposta a uma voz feminina com a personagem Moisés. Essa sobreposição de vozes dentro do filme buscaria representar o aspecto andrógino de Deus.

Em todo caso, de acordo com Zolla, o andrógino seria o não manifesto por meio do qual tudo se manifestaria. Esse fato, por exemplo, justificaria a

²⁰ O Príncipe do Egito (1998) é uma animação dos estúdios *DreamWorks* e retrata a passagem bíblica da saída do Hebreus do Egito.

identificação do andrógino ao aspecto criador. O andrógino seria o ser perfeito não polarizado, ou seja, o ser não cindido e, por isso, completo.

O andrógino é o símbolo da identidade suprema na maioria dos sistemas religiosos. Representa o nível do ser não manifesto, a fonte da manifestação, que corresponde numericamente ao zero, o número mais dinâmico e enigmático; a soma dos dois aspectos da Unidade $+ 1 - 1 = 0$. O zero simboliza a androginia como o ponto de início da numeração, a divisibilidade e a multiplicidade. (ZOLLA, 1997, p. 05).

Mircea Eliade nos chama a atenção para o fato de que em algumas tribos australianas é feito uma subincisão iniciática que emprestaria, simbolicamente, um órgão sexual feminino ao neófito. O sentido desse ritual, segundo o autor, estaria relacionado ao fato de que não é possível tornar-se um homem sexualmente adulto antes de conhecer a coexistência dos sexos, a androginia. Eliade lembra que em outros casos, como em algumas tribos africanas e também na Polinésia, o ritual iniciático acontecia por intermédio do uso de roupas das moças pelos rapazes e vice-versa. (1991, p. 116).

A troca de roupas estaria também ligada às núpcias na Grécia Antiga e nas cerimônias dionisíacas, nas festas de Hera em Samos, entre outras ocasiões. De acordo com Eliade, a troca ritual de roupas implicaria uma subversão simbólica de comportamentos, seria pretexto para as folias carnavalescas e para a libertinagem das Saturnálias.

Em suma, é uma suspensão das leis e dos costumes, pois a conduta dos sexos passa a ser exatamente contrária à que deve ser normalmente. A subversão dos comportamentos implica a confusão total dos valores, nota específica de todo ritual orgiástico. (ELIADE, 1991, p. 118).

João Silvério Trevisan, em *Seis balas num buraco só*, observa que em certas tribos da América e do Canadá a presença do *bardache* representa na língua tribal o conceito de “homem-mulher” ou “mulher-homem”. Segundo Trevisan, os *bardaches* usavam cabelos compridos trançados, assim como saias, e cumpriam todas as funções femininas. Sua participação social os consagrava

como indivíduos que ultrapassavam a divisão dos sexos, por isso não eram considerados “[...] homens como os outros”, nem “[...] mulheres como as outras”.

Por estar na encruzilhada de todas estas instâncias, o *bardache* era parte do sistema tribal. Assim, ele só podia se transformar fisicamente, como travesti, porque sua inserção total na sociedade lhe permitia. Em outras palavras, longe de significar uma disfunção, ele assumia uma continuidade entre os gêneros, chegando a servir de mediador entre os dois sexos. (TREVISAN, 1998, p. 119).

Trevisan (1998, p. 123 -124) observa também a existência do *xanith* na cultura islâmica. Segundo ele, os *xanith* transitam livremente entre os territórios feminino e masculino, desempenhando um papel intermediário – algo como “homem feminino”. Apesar da proximidade com as mulheres, não estariam totalmente assimilados a elas e não perdiam seu status de homens.

O autor destaca que esse tipo de ambiguidade é aceita porque nas sociedades masculinas como a de Omã, onde vivem os *xanith*, “[...] não existe a prática da sedução dom-juanesca em relação às mulheres e não existe sequer o costume de vangloriar-se de façanhas sexuais, como prova de virilidade.” (1998, p. 125).

Podemos entender, dessa maneira, que a aceitação da androginia como um fato natural ou não está relacionado com a forma com que cada cultura concebe os papéis de gênero. Isso evidencia mais uma vez que os papéis sexuais masculino e feminino são construções discursivas que visam ao controle do indivíduo e não dependem, conforme se acredita, de dados biológicos inatos a homens e a mulheres.

3.3 O andrógino mítico: o homem duplo e o mito de Tirésias

É por intermédio do *Banquete* de Platão que o mito do andrógino se difundirá amplamente na cultura ocidental.

O *Banquete* é um diálogo platônico escrito por volta de 380 a.C. e constitui-se basicamente num conjunto de diálogos sobre a natureza do amor (Eros). Dentre esses diálogos, destaca-se o diálogo do poeta cômico Aristófanes. Em seu diálogo Aristófanes aborda a insensibilidade dos homens para com Eros, um deus, segundo o poeta, “amigo dos homens”. Para que os presentes compreendessem o poder de Eros, Aristófanes retoma a origem da natureza humana e começa a narrar o mito da unidade humana anterior à mutilação.

Segundo Aristófanes, três seriam os sexos que comporiam a natureza humana: o masculino, o feminino e o andrógino, que veio a desaparecer depois. De acordo com o poeta, o sexo masculino seria descendente de Hélios (Sol), o feminino seria descendente de Géia (Terra) e o andrógino, que participa dos dois, seria filho de Selene (Lua). Dessa forma, assemelhando-se a seus progenitores, tinham composição física esférica composta de duas faces, quatro mãos, quatro pernas, quatro orelhas e dois órgãos de geração. Aristófanes relata que, devido à sua coragem e imensa força, os homens tiveram a audácia de escalar os céus e atacar os deuses. Não querendo privar-se da veneração dos homens, Zeus opta em partir os homens ao meio para que assim se tornassem fracos e submissos. Depois da separação dos homens em duas partes, o poeta afirma que cada parte procuraria a sua parte correspondente.



O Andrógino²¹

21 Representação simbólica do andrógino: o Sol, por detrás das cabeças, representando o princípio masculino do qual o homem seria filho, e a Lua, sob os pés, representando o princípio

Assim, segundo Aristófanes, os homens que fariam parte do que outrora se chamava andrógino são loucos por mulheres e a essa espécie pertenceriam todos os adúlteros. Da mesma forma, as mulheres que comporiam parte do andrógino seriam aquelas, segundo o comediógrafo, que se imiscuem na vida matrimonial dos outros. De acordo com Estrella de Diego, “[...] *el andrógino es quien, tras el cambio, se hace mujeriego, adúltero y se prostituye. Em una palabra, se hace sexual. Tal vez se entrega en exceso precisamente por haber tenido más que el resto, por haber vivido em el concepto más místico de la totalidad.*”²² (1992, p. 24).

Para Diego, o *Banquete* seria o drama moderno do desejo nunca satisfeito, simbolizando a melancolia da separação e o desespero do reencontro. Seria, segundo ela, mais o desejo de unir-se, integrar-se, do que propriamente a busca do prazer.

*En el Banquete, Platón está narrando un drama fascinante y eterno, el drama moderno del deseo nunca satisfecho. Así, su obra simboliza la melancolía de la separación y la desesperación del reencuentro o, dicho de otro modo, se refiere a la circulación del deseo, nunca del placer.*²³ (DIEGO, 1992, p. 24).

Curiosamente, dos três tipos de sexo tratados por Aristófanes, o que é tratado com menos simpatia é, justamente, o andrógino. Isso se deveria, talvez, pelo fato de o termo andrógino ser considerado um insulto em Atenas. Dessa forma, podemos concluir que, desde a origem de seu mito, o andrógino, de certa forma, foi culturalmente marginalizado.

Outro mito grego relacionado à androginia é o de Tirésias, o famoso profeta cego de Tebas. Existem algumas versões de sua história, porém a mais consagrada conta que certa vez, ao ir orar no monte Citorão, Tirésias se deparou com um casal de cobras copulando. Ele mata a fêmea e imediatamente se transforma em uma mulher. Anos depois, indo orar no mesmo monte, encontra

feminino da qual a mulher seria filha.

22 “[...] o andrógino é que traz a mudança, se faz mulherego, adúltero e se prostitui. Em uma palavra, se faz sexual. Talvez se entregue em excesso precisamente por haver tido mais do que o resto, por ter vivido no conceito mais místico da totalidade.”

23 “No Banquete, Platão está narrando um drama fascinante e eterno, drama moderno do desejo nunca satisfeito. Assim, sua obra simboliza a tristeza do desespero da separação e reencontro, ou, dito de outro modo, refere-se à circulação do desejo, nunca do prazer.”

outro casal de cobras copulando. Tirésias dessa vez mata o macho e volta a ser homem. Um tempo depois, por ter se tornado ciente a respeito de ambos os sexos, é chamado para decidir uma questão levantada entre Zeus e Hera. Hera dizia que o homem é que tem mais prazer e Zeus dizia que era a mulher. Tirésias decide a questão, afirmando que se o prazer fosse dividido em dez partes, a mulher ficaria com nove e o homem com uma. Hera, furiosa por sua derrota, cega Tirésias, mas Zeus o recompensa com o dom da *mantis*, a previsão.

Em 2003, sob a direção de Bertrand Bonello, foi lançado um filme franco-canadense com o título de *Tirésias*. O filme narra a história do padre esteta Terranova que trancafia o travesti brasileiro Tirésias em uma fazenda distante. Privado dos hormônios que o mantinham sob a forma feminina, Tirésias volta à forma masculina que tinha antes, fato que desperta a ira de Terranova que, em vingança, cega o rapaz e o abandona. Tirésias, logo em seguida, despertaria o dom da premonição e se tornaria a celebridade do local. O filme promove uma reflexão sobre as armadilhas criadas em torno dos gêneros, pois enquanto é “mulher” Tirésias é desejada obsessivamente por Terranova como símbolo estético de beleza. Contudo, ao revelar seu aspecto masculino, Terranova sente-se irado, pois os limites clássicos entre o belo e o feio são abalados pela irrupção do andrógino, isto é, do esteticamente inclassificável em Tirésias.

3.4 Androginia e hermafroditismo

Um ponto a ser destacado e que normalmente gera equívocos entre os estudiosos do tema reside no ato de se relacionar a androginia ao hermafroditismo ou à prática da bissexualidade. Levando em consideração a necessidade de distinção entre ambos os termos, faremos aqui uma breve diferenciação entre a androginia e o hermafroditismo.

Segundo Marjorie Garber, o hermafrodita apresentaria ao mesmo tempo as insígnias da masculinidade e da feminilidade, enquanto o andrógino seria indistintamente caracterizado como masculino e feminino:

Figuras hermafroditas na estatuária clássica costumam mostrar ao mesmo tempo seios femininos e um pênis. O andrógino é mais comumente caracterizado como indistintamente masculino e feminino; com as pessoas andróginas você não consegue dizer, ou praticamente não consegue dizer, se são homens ou mulheres. (GARBER, 1997, p. 234).

Dessa forma, poderíamos afirmar que o hermafrodita seria uma figura de sexo, enquanto o andrógino seria uma figura relacionada ao gênero.

Diego afirma que Hirschfeld e Franz von Baader buscaram encontrar uma definição válida para tais termos. Segundo a autora, os teóricos admitiriam dois tipos de hermafroditismo: o *hermafroditismus genitalis* (hermafroditismo) e o *hermafroditismus somaticus* (androginia). Franz von Baader afirmaria, conforme Diego, que o hermafrodita é bissexual e o andrógino é assexual. No entanto, “[...] autores contemporâneos preferen considerar los dos términos ‘sinónimos exactos’.”²⁴ (DIEGO, 1992, p. 39).

A autora observa que o hermafrodita/andrógino termina por superar qualquer intento de classificação, “[...] aunque la iconografía clásica el hermafrodita se suela representar a través de una figura dividida horizontalmente (pechos y falos) mientras que el andrógino se divide generalmente en dos metades verticales.”²⁵ (DIEGO, 1992, p. 40).

Ao concluir, Diego observa que o hermafrodita revela um olhar muito mais explícito e menos ambíguo que corresponderia ao masculino. Em contrapartida, o andrógino seria um olhar muito menos óbvio e que, por sua vez, corresponderia ao feminino.

El hermafrodita es presencia y el andrógino ausencia – características que definen lo masculino y lo femenino – y, tal vez, se puede asociar el hermafroditismo a la plurisexualidad y el andrógino a la asexualidad, al poder y a la falta consciente/inconsciente de poder o, dicho de otro

24 “[...] autores contemporâneos preferem considerar os dois termos ‘sinónimos exatos’.”

25 “[...] embora a iconografia clássica represente o hermafrodita através de uma figura dividida horizontalmente (seios e falos), enquanto o andrógino é dividido em duas metades verticais.”

*modo, el hermafrodita simboliza el placer y el andrógino el deseo.*²⁶
(DIEGO, 1992, p. 41).

Mára Lúcia Faury, citando Lorenzi-Cioldi, afirma que o andrógino é “[...] macho ou fêmea”; ele é “[...] ao mesmo tempo macho e fêmea”; ou ainda ele “[...] não seria nem macho e nem fêmea”. Nesse sentido, no primeiro tipo, o andrógino seria um ser no qual a masculinidade e feminilidade coexistem, havendo um equilíbrio. No segundo tipo, haveria uma aliança dos sexos, o que produziria um ser autenticamente novo, pois existiria uma hibridação do masculino e do feminino, no qual suas especificidades e suas fronteiras se diluiriam. No terceiro tipo, o andrógino desfaria as armadilhas do dimorfismo, fugindo das distinções baseadas nas vinculações aos grupos de sexo. (CIOLDI *apud* FAURY, 1995, p. 168).

O que observamos é que a partir do momento em que se começa a discutir a legitimidade dos papéis sexuais desempenhados em sociedade, o interesse por assuntos como hermafroditismo e androginia aumenta. Não que esses aspectos nunca tivessem sido abordados dentro das discussões culturais ou pela arte, ao contrário, o que percebemos é uma crescente suspensão das fronteiras que separam o que seria inerente aos gêneros masculino e feminino, caminhando, assim, para uma indeterminação / androginia (?) do que seria “apropriado” a cada sexo.

3.5 Androginia e arte

A androginia sempre foi um tema explorado por artistas dos diversos campos da arte em diversos períodos da história humana. Nas artes plásticas podemos citar a Vênus de Milo (400 a.C.), de Alexandros de Antioquia, na qual o aspecto andrógino se apresenta no rosto esculpido, diferenciado apenas pelo

²⁶ “O hermafrodita é presença e o andrógino é ausência - características que definem o masculino e o feminino - e talvez se possa associar o hermafroditismo à pluri-sexualidade e o andrógino à assexualidade, o poder e a falta consciente/inconsciente de poderes ou, dito de outra forma, o hermafrodita simboliza o prazer e o andrógino o desejo.”

sexo, e A Anunciação (1437), de Fran Angelico, na qual as figuras humanas representadas têm traços dúbios. Na música temos Carlo Maria Broschi, mais conhecido como Farinelli (1705), o mais popular e bem pago *castrati* da Europa; o cantor David Bowie (1942), um dos precursores do *glam rock*. No cinema e no teatro temos os exemplos de Marlene Dietrich (1901-1992), sendo a primeira atriz a usar roupas masculinas em cena e na vida pública; e Greta Garbo (1905-1990). Na moda temos Jean-Paul Gautier (1952): no *prêt-à-porter* o estilista evidenciava a androginia; a modelo Twiggy Lawson (1949), com seus cabelos curtos, sua silhueta magérrima, seus cílios postiços. Seu visual andrógino a transformaram num ícone nos anos sessenta. Na literatura temos Honoré de Balzac (1799-1850), com o conto *Sarracine*, no qual Balzac relata a história de uma obra misteriosa de Adônix exposta na sala da família Lanty. O autor era o escultor francês Sarracine (1830) e a obra era uma homenagem à amada Zambinella, que era, na verdade, um eunuco; o alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) escreveu *Fausto* (1775), em que considera a androginia como um modelo arquetípico da alma humana na busca, por meio da completude, da identificação com a perfeição.

Não podemos esquecer também das escritoras George Sand (Aurora Dupin, 1804 - 1876) e George Eliot (Mary Ann Evans, 1819 -1880) que adotaram não somente nomes masculinos, mas toda uma indumentária masculina que lhes permitiam circular e se destacar dentro de um universo masculino de artistas e escritores que se encontrava fechado, até então, para as mulheres.

Esses são alguns poucos exemplos do montante de obras e de autores que têm na androginia seu ideal e fonte de trabalho. Não abordaremos todas elas por questões óbvias de tempo e de espaço. No entanto, escolhemos as obras e as personalidades acima para mostrar que a androginia não é uma coisa estanque, uma espécie de moda, que se limita a um tipo de arte ou a um período histórico determinado.

3.6 Os papéis de gênero e androginia como subversão

Conforme observado anteriormente, com o passar do tempo, a androginia deixou de ser um ideal de perfeição a ser alcançado para se transformar num instrumento de contestação dos papéis de sexuais impostos aos indivíduos na sociedade. No entanto, para que possamos ter a real dimensão que a androginia ocupa no processo de desconstrução dos discursos que fundamentam os gêneros sexuais, é preciso, primeiramente, que compreendamos como esses gêneros são construídos. De acordo com Lázaro Sanches de Oliveira, muitas das diferenças tradicionais entre os sexos têm menos relação com a constituição e a fisiologia do indivíduo do que com as suas experiências culturais e valores aprendidos em sociedade. Segundo ele,

A crença de que homens e mulheres diferem em muitas de suas características, ou seja, a inevitabilidade dos estereótipos sobre os sexos, que servem como padrões de desempenhos de papéis sexuais e que resumem as características culturalmente aprovadas para indivíduos do sexo masculino e para os do sexo feminino, tendo uma base bastante forte e limitada na realidade: os homens são mais independentes e agressivos, e as mulheres mais dependentes e amáveis. (OLIVEIRA, 1983, p. 17).

Oliveira afirma que homens e mulheres aprendem esses papéis sociais não somente por intermédio das pessoas, mas por meio de livros, filmes, revistas, televisão, jornais e outros meios que se encarregariam de convencer sobre as diferenças entre os sexos. (1983, p. 13). A utilização das mídias como forma de propagação da ideia de diferença sexual está intimamente ligada aos discursos de poder, observados por Foucault, que têm a função de manter certa “normalidade” distintiva entre os sexos, ou seja, o masculino para trabalhar (mão de obra) e a feminino para conceber (produzir mão de obra).

Assim, conforme Oliveira, desde crianças somos condicionados pelos agentes socializadores, tornando-nos vulneráveis aos amplos estereótipos que envolvem expectativas sobre o comportamento típico de cada sexo, alargando ainda mais as dicotomias masculinidade/feminilidade. Nesse sentido poder-se-ia dizer que “[...] ser homem é não ser mulher, e ser mulher é não ser homem, e portanto, sendo homem, é preciso que endosse os comportamentos ditos

masculinos, e sendo mulher, que endosse os comportamentos ditos femininos.” (OLIVEIRA, 1983, p. 17).

Outro ponto destacado pelo autor é de que a realidade político-econômica e fatores situacionais afetariam homens e mulheres quanto à apropriação de determinados papéis, devido ao fato de algumas instituições poderem facilitar ou inibir algumas escolhas relacionadas a esses mesmos papéis. Assim,

Através do processo de socialização baseado em normas específicas para cada sexo, os homens e mulheres adquirem atitudes, crenças, preferências e comportamentos que são consistentes com os papéis esperados, desejados e impostos pela própria cultura. (OLIVEIRA, 1983, p. 13).

Para Diego, a conduta das pessoas em sociedade seria condicionada pelos “*roles*”²⁷ e estes, por sua vez, estariam ligados ao conceito de norma:

*Es lo que se suele denominar como roles, la predeterminación en la conducta de una persona – algo que la sociedad espera y anima. Dichos papeles están íntimamente ligados al concepto de norma – cómo se debe comportar la gente – y al concepto de estereotipo – cómo se suele comportar la gente. Así los roles son patrones de comportamiento relacionados con lo que se suele hacer y con lo que idealmente se debería hacer.*²⁸ (DIEGO, 1992, p. 49).

No entanto, Lázaro destaca que a definição entre o que é masculino ou feminino está relacionada mais a uma questão cultural e que seus critérios variam de cultura para cultura. Para comprovar isso, afirma que em países como a China e a antiga União Soviética “[...] as mulheres desempenham determinados papéis que na cultura brasileira ainda são exclusivos dos homens, e os homens desempenham outros, que são exclusivos das mulheres.” (LÁZARO, 1983, p. 18). Porém, observa-se que em todas as sociedades, mesmo as tarefas que são

27 Referente a papel.

28 “Isto é o que comumente se denomina como papéis, a predeterminação na conduta de uma pessoa - algo que a sociedade espera e incentiva. Esses papéis estão intimamente ligados ao conceito de norma - como as pessoas devem se comportar - e do conceito de estereótipo - como as pessoas normalmente se comportam. Assim, os papéis são os padrões de comportamento relacionados ao que normalmente se espera fazer e com o que idealmente deveria ser feito.”

consideradas “apropriadas” para mulheres, quando a função é exercida por um homem, é mais valorizada do que quando realizada por uma mulher.

Em todas as sociedades conhecidas, pode-se reconhecer a necessidade do homem em realizar-se. Ele pode cozinhar, tecer, vestir bonecas ou caçar colibris, mas se tais atividades são ocupações apropriadas aos homens, então toda a sociedade, tanto homens como mulheres, considera-as importantes. Por outro lado, quando essas mesmas ocupações são exercidas pelas mulheres, são consideradas menos importantes. (MEAD *apud* OLIVEIRA, 1983, p. 18).

De acordo com Oliveira, “[...] além das características masculinas serem frequentemente percebidas como as mais desejáveis em termos sociais, estão também diretamente relacionadas às atribuídas ao adulto normal em termos de normalidade.” (1983, p. 20). Todavia, o autor observa que apesar de menos desejado, dentro de um grupo de atributos como calidez e expressividade, as mulheres são consideradas superiores.

É importante destacar que na década de 1960 alguns ramos da psicologia tentaram avaliar as características masculinas e femininas por meio de um modelo bipolar e unidimensional. Segundo Lázaro, “[...] o pressuposto central desse modelo é de que os homens e mulheres devem diferir psicologicamente tanto quanto diferem fisicamente, e que as características de um sexo são antagônicas às do sexo oposto.” (1983, p. 23). Nesse sentido, os homens e as mulheres seriam mais harmoniosos na medida em que cada sexo apresentasse menos características um do outro, ou seja, quanto menos características femininas o homem apresentasse, mais harmonioso ele seria e quanto menos características masculinas a mulher apresentasse, mais harmoniosa seria também.

Esse processo, no entanto, está relacionado a um senso de dedução que normalmente usamos no nosso dia-a-dia. A partir do momento em que um número grande de homens respondesse positivamente ao item “gostar de esportes” e, em contrapartida, um número reduzido de mulheres o fizesse, deduzir-se-ia que “gostar de esporte” seria algo inerente ao sexo masculino. No entanto, ao citar Constantinople, Oliveira questiona esse método, afirmando que:

Esse processo de seleção de itens e mostra que não há uma relação empírica entre esses itens e masculinidade e feminilidade psicológica. Ele reflete e confronta uma versão simples e estática das diferenças entre os sexos e os papéis sexuais ideais rigidamente estereotipados, levando em conta somente uma discriminação cultural, e em determinado tempo, naquilo que parece ser indicador de masculinidade e feminilidade. (OLIVEIRA, 1983, p. 25).

Acreditamos que, pelo o que foi apresentado até aqui, demonstramos que os papéis dos gêneros sexuais em sociedade são construtos discursivos que por motivos de poder e/ou dominação os querem assim. Nesse sentido, teríamos, então, a chamada androginia psicológica.

O conceito de androginia psicológica implica em que é possível para um indivíduo ser tanto masculino quanto feminino, tanto instrumental quanto expressivo, tanto agente quanto paciente, dependendo da propriedade situacional dessas várias modalidades; implica ainda que um indivíduo possa mesmo mesclar essas modalidades complementares em um único ato, podendo, por exemplo, despedir um empregado se as circunstâncias assim o exigirem, mas fazê-lo com sensibilidade para a emoção que tal ato inevitavelmente produz. (BEM; MARTYNA; WATSON *apud* OLIVEIRA, 1983, p. 25-26).

Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, evidencia os imperativos ideológicos por meio dos quais as identidades de gênero se fundamentam e como suas “incoerências” seriam descartadas.

E sendo a ‘identidade’ assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de ‘pessoa’ é questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é ‘incoerente’ ou ‘descontínuo’, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformariam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2010, p. 38).

A androginia nada tem haver com o sexo fisiológico de um indivíduo e muito menos com sua orientação sexual. A androginia diz respeito à capacidade de o indivíduo reunir em si tanto as qualidades que seriam identificadas ao seu sexo quanto as qualidades que seriam identificadas ao sexo oposto sem, com isso, gerar nenhum conflito moral ou psicológico.

Complementando o que comentamos anteriormente sobre a androginia, Oliveira propõe:

A conotação do termo utilizado implica a flexibilidade de desempenhos de papéis sexuais, e inclui num único indivíduo as características de personalidade consideradas masculinas e femininas, e não a presença de caracteres masculinos e femininos num único organismo, especificando o hermafrodita. O uso do termo não tem significado físico-sexual, e as qualidades que denominamos masculinas e femininas estão presentes tanto no homem quanto na mulher, numa variedade de interesses, capacidades, traços e características ao mesmo tempo expressivos e instrumentais. (OLIVEIRA, 1983, p. 26).

Estella de Diego vai além dos papéis sexuais masculinos e femininos. Segundo ela, “[...] *la idea de la androginia se extiende, en primer lugar, a todas las parejas de opuestos, esos conceptos polarizados que se atraen irremisiblemente y casi sin esperanza – Cielo/Tierra, Luz – Tinieblas, Vida/Muerte...*”²⁹ (1992, p. 23).

Ao permitir que o indivíduo passe livremente de um papel sexual a outro, a androginia revela-se uma eficiente arma de contestação política e cultural, uma vez que dificulta as possibilidades de normalização do sujeito. Dessa forma, da mesma maneira que comunga de todos os gêneros, pode manter-se à parte dos mesmos, numa atitude marginal.

Teoricamente, então, o Andrógino, não precisando limitar seus comportamentos àqueles tradicionalmente considerados apropriados para um ou outro sexo, está psicologicamente livre para engajar-se em qualquer comportamento percebido como o mais eficaz na situação, sem atender aos estereótipos masculinos ou femininos. (OLIVEIRA, 1983, p. 29).

Contudo, Diego nos revela que a androginização, sobretudo, do feminino não foi tão libertadora assim. De acordo com a autora, nas primeiras décadas do século XX, apesar de parte das mulheres não possuir consciência de que se disfarçar do outro por intermédio da moda possuía dupla função, outra parte

²⁹ “[...] a ideia de androginia se estende, em primeiro lugar, a todos os pares de opostos, esses conceitos polarizados que se atraem irremissivelmente e quase sem esperança - Céu / Terra, Luz / Trevas, Vida / Morte.”

dessas mulheres sabiam que se disfarçar daquilo que representava o poder por meio da apropriação de sua linguagem e símbolos permitia-lhe separar-se do próprio grupo que ainda permanecia nos costumes tradicionais (DIEGO, 1992, p. 80). No entanto, a apropriação dos signos masculinos como estratégia de reação a esse poder revelou-se ineficiente, uma vez que, ao se masculinizarem por intermédio dos signos masculinos, as mulheres terminaram apenas por endossar a estrutura do poder contra o qual reagiam.

O que teremos, então, será uma vulgarização do feminino, em virtude do uso equivocado de uma falsa androginia. Apesar disso, num primeiro momento, Diego reconhece que, por dois motivos essenciais, as “*Nuevas Mujeres*” conseguem o intento da transgressão:

En todo caso y a pesar de que el proceso de vulgarización haya dado como resultado una falsa androginia que se limita a una masculinización generalizada, las primeras manifestaciones se siguen percibiendo como transgresión por dos motivos esenciales. En primer lugar, la primera generación de Nuevas Mujeres se plantea el problema básico – lo puramente sexual –, la facultad de elegir o no la actividad sexual y la maternidad o de vivir en un mundo sin hombres y sin hijos. En segundo lugar, esas Nuevas Mujeres adoptan los símbolos externos de la masculinidad y los logran investir de nuevos significados femenino al convertir el lenguaje sexual en una metáfora política.³⁰ (DIEGO, 1992, p. 81-82).

No entanto, a autora observa que mais tarde, na década de 1990, os dois posicionamentos, que aparentavam antes uma transgressão contra o poder, terminariam por beneficiar, mais uma vez, o masculino.

En los años 90 de este siglo es posible replantearse el discurso andrógino – demostradamente masculino ya entonces – em su conjunto y constar cómo ambos posicionamientos acaban por beneficiar

30“Em todo caso e apesar de que o processo de vulgarização levou a uma falsa androginia que se limita a uma masculinização generalizada, as primeiras manifestações seguem sendo percebidas como transgressão por dois motivos essenciais. Em primeiro lugar, a primeira geração de ‘Novas Mulheres’ foi o problema básico - o puramente sexual - a capacidade de escolher se quer ou não a atividade sexual e a maternidade ou de viver num mundo sem homens e sem filhos. Em segundo lugar, essas ‘Novas Mulheres’ adotam os símbolos externos da masculinidade e os investem com novos significados femininos ao converter a linguagem sexual em uma metáfora política.”

*al poder: tener hijo retoma el discurso tradicional de lo femenino animado desde el poder y no tenerlos acaba por ser una falsa opción revolucionaria, ya que al fin de cuentas crea un nuevo tipo de mujer productiva y libre que desde un ángulo há elegido pero desde otro há renunciado.*³¹ (DIEGO, 1992, p. 85).

Dessa forma, a partir das observações de Smith-Rosenberg, Diego lança duas questões: se o fracasso dessa iniciativa transgressora não estaria no próprio fato de as mulheres quererem utilizar a linguagem masculina como veículo para suas próprias problemáticas e se as mulheres não teriam força suficiente para inventar sua própria linguagem. (DIEGO, 1992, p. 85).

Além do mais, Diego observa que, “[...] *si no deseamos aceptar los valores innatos impuesto tampoco, podemos aceptar la combinación equilibrada de los mismos simplemente porque la base de la que partiríamos sería falsa.*”³² (1992, p. 55).

Assim, diante de tal impasse, a autora vislumbra uma alternativa para a questão da androginia. Para ela, a questão não está mais em se parecer com o outro, mas de colocar o próprio eu em juízo porque, em última instância, o importante não seria como se vê um ou como se vê os demais, senão como se deve ver a si mesmo e que imagem deve-se projetar ao exterior, como veem os demais aquilo através do qual um vê a si mesmo: “[...] *lo verdaderamente interesante de este planteamiento general, además de la revisión del yo, del rol y de todo lo que socialmente se da por bueno e inamovible, es el final de la androginia como disfraz del otro.*”³³ (DIEGO, 1992, p. 170).

A “*mirada que la desea*” é outro fator importante apresentado por Diego para os debates em torno da androginia na atualidade. Diego transcreve o relato

31“Nos anos 1990 é possível repensar o discurso andrógino – demonstradamente masculino já então – em seu conjunto e mostrar como ambos os posicionamentos acabam por beneficiar o poder: ter um filho retoma o discurso tradicional do feminino, animado a partir do poder, e não tê-lo revela uma falsa opção revolucionária, já que afinal de contas cria-se um novo tipo de mulher produtiva livre a partir de um ângulo escolhido, porém renunciado a partir de outro.”

32 “[...] se não desejamos aceitar os valores inatos impostos tampouco podemos aceitar a combinação equilibrada dos mesmos, simplesmente porque a base da qual partiríamos seria falsa.”

33 “[...] o verdadeiramente interessante dessa abordagem geral, bem como a revisão do eu, do papel e de tudo o que a sociedade toma por bem e imóvel, é no final a androginia como um disfarce do outro.”

do fotografo sueco Strömholm para demonstrar que nossos desejos e expectativas orientam nosso olhar em relação àquilo que olhamos: ao entregar as fotos de Dolly, uma menina que conhecera num cabaré em Paris, Strömholm descobre que se enganara ao ser recebido por um homem. (1992, p. 188). Nesse ponto, a autora lança as seguintes questões:

*Cuál la realidad y cuál la metáfora? Al fin, qué verdad capta la verdad de la fotografía del travesti que el sueco hace en 1960? Al hombre? A la mujer? Cuál de esas tres epidermis plantea, si plantea alguna – la exterior mujer, la media hombre, o esa otra mujer en lo más profundo de ella misma? Qué verdad cuenta detrás de la aparente verdad?*³⁴ (DIEGO, 1992, p. 188).

Diego afirma que talvez não haja nenhuma verdade oculta e que a foto somente descreva um lugar de vulnerabilidade. Algo vulnerável na seriedade de se colocar a peruca. Algo vulnerável na sombra de pelo por cima do lábio superior. É, segundo ela, a vulnerabilidade do desejo e a vulnerabilidade do ideal que se dissipa e vai embora com as primeiras luzes do dia. (1992, p. 188). Dessa forma, o que faz com que Dolly seja confundida com uma mulher não é simplesmente o fato de estar vestida como uma, mas se relacionado com o “*deseo vulnerable*” de seus clientes que apenas veem nela a projeção de uma imagem ideal de mulher - é a projeção do desejo no olhar de quem olha.

Isso explicaria a leitura perversa e curiosa que muitos leitores fizeram do texto de Ana Cristina César. A perversão e a curiosidade encontradas em seus textos nada mais eram do que o desejo de seu leitor de encontrar uma mulher ideal, isto é, a imagem de uma mulher sexy ou bem comportada que correspondesse ao estereótipo de mulher que carregavam dentro do seu imaginário.

Um outro fator importante a ser salientado é que o ato de se travestir, ao contrário do que comumente se imagina, nem sempre está relacionado ao

³⁴“Qual a realidade e qual a metáfora? Ao fim, qual verdade capta a verdade da fotografia do travesti que o sueco faz em 1960? O homem? A mulher? Qual dessas três epidermes pretende, se pretende alguma – a da mulher exterior, a média do homem ou essa outra de mulher no mais profundo dela mesma? Que verdade se conta por detrás da aparente verdade?”

homossexualismo, podendo o travestismo estar muito mais ligado a um fetiche individual.

Para la psicología moderna el travestismo plantea problemas graves ya que no es el absoluto un proceso único sino que tiene muchas aproximaciones diferentes. Travestirse no implica deseos homosexuales o deseos de convertirse en mujer, sino que puede estar ligado a ritos fetichistas o de otra especie manteniendo los travestidos una vida sexual normal dentro de su sexo biológico – a veces incluso casados.³⁵ (DIEGO, 1992, p. 189-190).

No caso dos artistas do *glam rock*, mais do que um fetichismo, travestir-se implicava desconstruir os discursos que fundamentavam os gêneros.

Numa sociedade em que a mulher se androginiza por meio da imitação do comportamento masculino e, com isso, mais se masculiniza do que se emancipa, Diego vê uma alternativa na postura de Madonna. Segundo a autora³⁶, Madonna brinca com o mito do “supersexual” ao encarnar a imagem de Marilyn Monroe, porém existe uma diferença básica entre ambas: Marilyn é construída pelo olhar do espectador e Madonna é quem constrói esse olhar.

Su estrategia es perfectamente perversa ya que se ofrece al espectador, además televisivo, como apunta Kaplan, y nos hace soñar, igual que a los asistentes al peep show, que es nuestra, al menos mientras duren las monedas o el video de Open Up Your Heart. Sin embargo, nunca ha estado ahí. Al final se viste de hombre y toma el aspecto andrógino al salir del trabajo para abandonarnos por un jovencito, más jovencito de lo que cualquier imaginación perversa pueda pensar.³⁷ (DIEGO, 1992, p. 194).

³⁵“Para a psicologia moderna travesti prevê problemas graves, já que não é em absoluto um processo único senão que tem muitas abordagens diferentes. Travestir-se não envolve desejos homossexuais ou desejo de converter-se em mulher, senão que pode estar ligado a ritos fetichistas ou de outras espécie, mantendo os travestidos uma vida sexual normal dentro de seu sexo biológico - por vezes mesmo casados.”

³⁶ Diego faz uma análise do clipe *Material Girl* de Madonna.

³⁷ “Sua estratégia é perfeitamente perversa já que se oferece ao espectador, também televisivo, como aponta Kaplan, e nos faz sonhar, igual aos assistentes do *peep show*, que é nossa, pelo menos enquanto durem as moedas ou o vídeo de *Open Up Your Heart*. Sem embargo, nunca esteve ali. Ao final se veste de homem e toma o aspecto andrógino ao sair do trabalho para nos abandonar por um juvenzinho, mais juvenzinho, do que qualquer imaginação perversa pode pensar.”

Diego afirma ainda que se androginizar (no sentido de masculinizar-se) não supõe rebelião alguma, já que, segundo ela, todas as mulheres seriam andróginas. A única forma de colocar o estabelecido em juízo é travestir-se de mulher: “[...] *se disfraza de mujer porque esa es ya la única forma de transgresión en una sociedad androginizada: esto tampoco es (ya) una mujer, solamente lo parece.*”³⁸ (1992, p. 194). Dessa forma, podemos entender que, no final do século XX, travestir-se no sexo oposto já não é suficiente para questionar os padrões sexuais que vigoram em torno dos gêneros. No caso de Madonna, há a necessidade de se “brincar” parodicamente com os estereótipos culturais criados em torno da figura feminina.

Da mesma maneira que Madonna, Ana Cristina Cesar explora ao máximo a imagem de mulher perversa e super sexualizada criada em torno de sua obra, inventando situações em que esses elementos estão presentes e, com isso, despertando a curiosidade de um leitor sempre em busca de pistas que lhe permitam montar o quebra-cabeças da autora.

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontro; esquina da Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta. (CESAR, 1999, p. 98).

Assim, Ana Cristina também “brinca” com os estereótipos do feminino, revelando, por intermédio de pistas deixadas em seu texto, o patético da atitude do leitor.

Em outro momento, Ana Cristina incorpora a seu discurso poético as vozes de autores masculinos consagrados pela crítica literária e, com isso, a escritora se androginiza, revelando o tênue fio dos estereótipos poéticos que separam a literatura masculina da literatura feminina. A incorporação da voz masculina à voz

³⁸ “[...] se disfarça de mulher porque essa é a única forma de transgressão em uma sociedade androginizada: isto tampouco é (já) uma mulher, somente o parece.”

feminina da autora gera uma espécie de indefinição sexual – o terceiro tipo de androginia apontado por Faury (1995) – que permite que Ana Cristina se coloque à margem dos papéis sexuais e, com isso, torne sua crítica ainda mais contundente.

É dessas e de outras maneiras que a androginia se encontra presente nos textos de Ana Cristina Cesar, indicando um posicionamento crítico frente às exigências de uma literatura rotulada como masculina ou feminina, frente à tentativa dos leitores em identificar a imagem da autora com a pessoa física da escritora e, provavelmente, como uma forma de manter-se criticamente à margem das demandas que exigiam um engajamento político e/ou estético por parte dos escritores que produziam naquele momento. Dessa forma, entendemos a androginia como uma possibilidade de leitura pelo processo dialético que se instaura nos textos de Ana Cristina.

Antes passarmos para o próximo capítulo, consideramos importante abordar um fenômeno que atualmente vem ganhando destaque na mídia e demais meios de comunicação: o *cross-dressing*. De acordo com Elaine Chermann Kogut, a utilização do termo *cross-dressing* foi uma forma das pessoas que se travestiam se livrarem dos significados pejorativos - ligados à prostituição e a comportamentos anti-sociais - que o termo *travestimo* havia agregado. (2006, p. 09). É importante destacar que mesmo que o *cross-dressing* possa ser considerado como uma faceta do andrógino, tal termo é tratado separadamente pelos setores voltados para o tema como, por exemplo, o fanzine *Candy*, que em sua chamada se diz “completely dedicated to celebrating transvestism, transexuality, cross dressing and androgyny, in all its manifestations.”³⁹. Um outro fator que diferenciaria o *crossdresser* do andrógino é fato de que o primeiro, ao travestir-se em outro sexo, busca a realização de uma faceta feminina (no caso do homem) ou masculina (no caso da mulher), enquanto o segundo busca a integração entre dessas duas facetas, em outras palavras, o *cross-dressing* estaria mais ligado ao desejo de ser o outro, enquanto a androginia estaria ligada

³⁹ Completamente dedicado para celebrar travestismo, transexualidade, cross-dressing e androginia, em todas suas manifestações.

ao desejo de ser os dois e ao mesmo tempo nenhum. Dessa forma, passemos à análise.



CAPÍTULO 4

ANÁLISE DO ELEMENTO ANDRÓGINO EM POEMAS DE ANA CRISTINA CESAR

A produção poética de Ana Cristina Cesar é perpassada por uma série de temáticas que vão desde o simples registro em *flash* de situações banais do cotidiano até o complexo diálogo que a autora estabelece com a morte. Deve-se observar, no entanto, que nenhuma das modalidades temáticas desenvolvidas pela poeta revela mais senso crítico do que aquelas que abordam as questões relativas à autoria e aos papéis sexuais sob os quais a produção de sua poesia está submetida. Essas duas temáticas emergem nos textos de Ana Cristina já no começo da década de 1970⁴⁰. Contudo, elas somente serão aprofundadas a partir de 1979, com a publicação de *Cenas de Abril* e *Correspondência Completa*⁴¹.

Em 1980, com a publicação de *Luvras de Pelica*, a preferência será pelo simples registro de cenas do cotidiano da poeta. No entanto, mesmo mudando seu foco poético, Ana Cristina deixará evidenciado ao leitor que entre a mão que escreve e o texto literário existe uma fina pele que as separa: a *luva de pelica*.

Em 1982, com *A teus pés*, a poeta retomará as duas temáticas anteriores, porém, dessa vez, elas aparecerão carregadas de uma dose de ironia e sarcasmo.

O motivo de nos referirmos a essas duas temáticas reside no fato de que ambas estão diretamente relacionadas ao processo de formação da androginia dentro do texto de Ana Cristina. Dessa forma, podemos dividir seus textos em duas categorias: 1) os textos nos quais a androginia aparece por meio de estereótipos do feminino que a poeta utiliza como forma de driblar e brincar com as expectativas do leitor em desvendar a figura do autor; e 2) os textos em que a

40 Conforme a ordem cronológica dos poemas dispostos em *Inéditos e Dispersos*, Ana Cristina teria começado a escrever seus poemas em 1961.

41 Publicações independentes e mais tarde reunidas em *A teus pés*.

androginia surge de estratégias como o pastiche no sentido de colocar em xeque os conceitos críticos ou teóricos que separam literatura masculina de literatura feminina conforme os papéis sexuais da sociedade.

É importante destacar que, devido sua característica marcadamente confessional, os diários de Ana Cristina Cesar converteram-se em elementos de reforço na concepção do mito de Ana C. A tentativa de se desvincular de uma poética feminina, sinônimo de bom comportamento, fez com que os textos de Ana Cristina fossem lidos como “desbocados”, “grossos”, “chocantes” e “agressivos” por uma boa parte de seus leitores, incluindo, a crítica. O próprio tom do intimista do diário daria aos seus poemas ares de “confissão íntima”, conforme foi destacado no primeiro capítulo deste trabalho. Isso pode ter levado Ana Cristina a buscar alternativas no sentido de se desvincular dessa leitura enviesada de seus textos e colocar em crítica os discursos que incentivavam esse tipo de leitura.

Uma das peculiaridades da androginia reside no fato de que ela permite a um único indivíduo incorporar, num só tempo, características do masculino e do feminino e, com isso, extrapolar os limites da classificação bipartida dos papéis sexuais. É como se o indivíduo não existisse num mundo em que as coisas e os seres são divididos em categorias, grupos e famílias pela simples razão de que sua existência não é prevista dentro de uma gama de possibilidades classificatórias, ou seja, é como se o andrógino, por desafiar uma certa inteligibilidade, não existisse enquanto indivíduo.

Michel Foucault, ao analisar o diário e o processo que se desenrolou em torno do caso Herculine Barbin⁴², evidencia a urgência que determinadas áreas do conhecimento manifestam em torno das questões de gênero. No caso de Herculine, havia uma necessidade de os médicos definirem o “verdadeiro sexo” da hermafrodita, já que a impossibilidade de classificação é algo inadmissível dentro

42 Adélaide Herculine Barbin (1838-1868) foi uma hermafrodita francesa declarada em seu nascimento como sendo do sexo feminino. No entanto, depois de passar por uma consulta, verificou-se que ela também possuía um órgão sexual masculino. Declarada do sexo masculino por uma junta de médicos e especialistas, Herculine foi obrigada judicialmente a mudar seu nome para Abel Barbin e vestir-se igualmente como homem. Tomada de grande tristeza por não se adaptar a nova condição sexual, Herculine Barbin comete suicídio.

da ciência – a alegação é que se classifica para que se possa conhecer. Da mesma maneira, Ana Cristina tem a noção de que seu poema é corpo e como corpo está igualmente sujeito a todos os processos classificatórios que sofre um corpo físico e, ao mesmo tempo, social. O poema “Olho muito tempo o corpo de um poema” deixa entrever essa noção e revela uma outra preocupação da autora, a de separar o corpo textual do corpo jurídico do autor:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas (CESAR, 1999, p. 89)

O “filete de sangue nas gengivas” simboliza o rompimento com o pacto arte/vida (sendo vida igual a “sangue”) que os artistas marginais estabeleceram com seus leitores. Esse rompimento é representado pelos “dentes” que mordem, mas que também engolem antropofagicamente tudo o que está à volta, inclusive o corpo textual de outros poetas. Nesse sentido, o termo “corpo” pode significar tanto a relação arte e vida quanto o fazer poético da autora, que constrói seus textos por intermédio da deglutição de outros textos. É essa percepção do poema como corpo classificável e a tentativa de romper com o binômio arte e vida que suscitarão, entre outras coisas, a androginia nos textos de Ana Cristina.

A fragmentação do corpo textual em outros corpos, ou melhor, a fragmentação do eu poético em outro eu será um dos recursos encontrados pela poeta para colocar em juízo de valor as exigências criadas em torno de uma literatura feminina. Em “Pour mémoire” é lembrada a cena de um dia de chuva em Cherbourg⁴³, contudo, mais do que o registro de um momento guardado na memória, o poema fala da necessidade de se tornar “outra, aquela que sou eu, do espelho em frente”:

Pour mémoire

Não me toques

⁴³ Cherbourg é uma cidade francesa onde se encontra o maior ancoradouro artificial do mundo. Curiosamente, a alusão a navios sendo ancorados será um tema recorrente nos textos de Ana Cristina.

nesta lembrança.
 Não pergunte a respeito
 que viro mãe-leoa
 ou pedra lage-lívica
 ereta
 na grama
 muito bem-feita.
 Estas são as faces da minha fúria.
 Sob a janela molhada
 passam guarda-chuvas
 na horizontal,
 como em Cherbourg,
 mas não era este
 o nome.
 Saudade em pedaços,
 estação de vidro.
 Água.
 As cartas
 não mentem
 jamais:
 virá ver-te outra vez
 um homem de outro continente.
 Não me toques,
 foi minha cortante resposta
 sem palavras
 que se digam
 dentro do ouvido
 num murmúrio.
 E mais não quer saber
 a outra, que sou eu,
 do espelho em frente.
 Ela instrui:
 deixa a saudade em repouso
 (em estação de águas)
 tomando conta
 desse objeto claro
 e sem nome. (CESAR, 1999, p. 68-69)

Percebe-se uma tensão instaurada dentro do texto: o ato de lembrar Cherbourg revela uma certa ternura e nostalgia por parte de Ana Cristina⁴⁴. Em contrapartida, nesse mesmo poema ela pede que “não se toque nessa

44 Devido ao tom confessional e técnico da maioria de seus textos e que em nada se diferenciava das cartas que Ana Cristina Cesar enviava para os seus amigos, é muito difícil “descolar” a pessoa física da autora de sua voz literária. Numa carta para Heloísa Buarque de Holanda, Ana diz assim: “Derramando não [em referência à carta que escrevera para Heloísa], porque lá tinha um narrador calando comentários, mas acontece que a técnica não é de propósito, já incorporou, e porque a técnica equaciona com insinceridade? E minha escrita é de o quê?” (1999, p. 56). Dessa forma, doravante quando nos referirmos à “Ana”, “Ana Cristina” ou “Ana Cristina Cesar” no sentido de “eu lírico” ou “eu narrativo” estaremos no referindo a voz andrógina que emerge de alguns de seus textos.

lembrança”. Na verdade, não é apenas a lembrança de Cherbourg que está em jogo. Supõe-se que seja qualquer lembrança, uma vez que esse eu demonstra não estar bem certo quanto o nome do lugar. A lembrança, nesse caso, suscita um sentimentalismo que identifica seu texto ao que normalmente se esperaria de uma dicção feminina. É por isso que Ana Cristina pede que não se toque nas lembranças. Tocar nas lembranças equivale a torná-la “mãe-leoa” ou “lage-lívica”. Nesse sentido, “mãe-leoa” simbolizaria o ápice do papel feminino, ao qual a mulher está sujeita em sociedade: tornar-se mãe, gerar filhos ou, numa acepção foucaultiana, produzir mão de obra para a sociedade industrial; a “lage-lívica” seria o enrijecimento dentro de uma “lívica” que simboliza os padrões puros e delicados atribuídos à dicção feminina. Diante desse impasse, só resta à poeta tornar-se a “outra” que se reflete no espelho. Essa “outra”, ao instruir que se deixe “a saudade em repouso (em estação de águas), sugere que se abandone a nostalgia e o lirismo sentimental atribuídos à escrita feminina. Libertar-se dessas características implica em dar abertura ao “homem de outro continente” previsto nas cartas⁴⁵. Aceitar a faceta masculina como antídoto para o estereótipo feminino acarreta na cisão da poeta em outro/outra que instrui o “eu real” sobre quais atitudes tomar. Essa divisão de/em Ana Cristina entre a saudade de Cherbourg e a necessidade de abandonar qualquer sentimentalismo em relação ao que é lembrado encontra-se no limite do andrógino, tornando-a num momento feminina e no outro masculina.

O desejo de fragmentação da poeta ainda será levado adiante no poema “Final de uma ode”. Nesse poema, como Fernando Pessoa, Ana Cristina deseja fragmentar seu “corpo em heterônimos”:

Final de uma ode

Acontece assim: tiro as pernas do balcão de onde via um sol de inverno se pondo no Tejo e saio de fininho dolorosamente dobradas as costas e segurando o queixo e a boca com uma das mãos. Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente, mas de maneira curta, curta, entendem? Eu estava dando

45 É preciso também considerar o termo “cartas” como um dos gêneros textuais escolhido por Ana Cristina para compor os seus textos.

gargalhadinhas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento, minhas gargalhadinhas evoluíram para um sofrimento meio nojento, meio ocasional, sinto um dó extremo do rato que se fere no porão, ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera dividir o corpo em heterônimos – medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo. (CESAR, 1999, p. 91)

O desejo em dividir o corpo em heterônimos é fruto da constatação de Henriqueta Lisboa como uma das dicções que marcam a poesia feminina brasileira⁴⁶. Aliás, o sobrenome da autora será o mote para que a poeta construa frases como “sol de inverno se pondo no Tejo” e “lusitano torpor”. Depreende-se que o tom nobre e formal exigido de uma ode clássica seja o mesmo tom identificado por Ana Cristina na poética de Henriqueta Lisboa. Seria, para a poeta, a constatação da formalidade poética e o indício de que a poesia feminina havia passado ao largo das inovações poéticas trazidas pelo modernismo⁴⁷.

Depois de perceber que a dicção feminina pela qual se guiava era produto das convenções que regulam o que é masculino e o que é feminino dentro da literatura, Ana Cristina sai “de fininho dolorosamente dobradas as costas e segurando o queixo e a boca com uma das mãos”. O verso “e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento” deixa entender a possibilidade de se comunicar por meio de uma linguagem que seja verdadeiramente feminina. Assim, se historicamente até o final do século XIX a mulher não possuía voz para expressar-se por meio da literatura, agora, com a constatação de uma voz feminina condicionada pelos papéis de gênero, o eu volta a uma condição de emudecimento: as “gargalhadinhas” evoluem para um “sofrimento meio nojento”. O “sofrimento meio nojento” pode ser também uma alusão irônica ao sofrimento de amor de algumas autoras portuguesas como Florbela Espanca e Sórora Mariana Alcoforado. Diante da impossibilidade de se emancipar literariamente por

46 E para isso precisamos levar em consideração o momento histórico em que Ana Cristina Cesar viveu e seus principais alvos de crítica: Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa.

47 Ana faria essa mesma observação no artigo “Literatura e Mulher: Essa Palavra de Luxo” publicado no livro *Crítica e Tradução*.

intermédio de uma dicção classicamente formalizada, só resta ao eu poético dividir-se em “heterônimos”.

Dessa forma, ao se dividir em heterônimos, a poeta estaria livre para assumir a forma que quisesse, inclusive, de um Fernando Pessoa. A androginização, aqui, seria uma forma de evidenciar que os critérios que endossaram a poesia de Henriqueta Lisboa como um modelo nacional de dicção feminina são os mesmos critérios que regulariam os papéis sexuais, ditando os limites do que é apropriado ao homem e à mulher.

Mais tarde, em uma espécie de poema-minuto, Ana Cristina confessaria seu desejo de torna-se Fernando Pessoa: “a gente sempre acha que é Fernando Pessoa” (CESAR, 1998, p. 134). Contudo, será com “Psicografia” que a poeta levará adiante o seu intento:

Psicografia

Também eu saio à revelia
e procuro uma síntese nas demoras
cato obsessões com fria têmpera e digo
do coração: não soube e digo
da palavra: não digo (não posso ainda acreditar
na vida) e demito o verso como quem acena
e vivo como quem despede a raiva de ter visto (CESAR, 1998, p. 81).

Impossibilitada de se expressar poeticamente por intermédio de uma dicção feminina, Ana Cristina disfarça sua voz incorporando intertextualmente poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa. Essa incorporação da figura masculina de Pessoa permite que ela aborde o processo de construção poética, porém, ao contrário do poeta lusitano, que “autopsicografa” seus próprios pensamentos, resta à poeta “psicografar” os pensamentos alheios, por não possuir uma dicção própria.

O ato de incorporar o corpo textual de Fernando Pessoa dá a poeta uma voz andrógina que não pode ser inscrita nem no papel feminino, nem no papel masculino e, conseqüentemente, a coloca em tensão em relação a esses mesmos papéis. É por isso que Ana Cristina confessa não saber ser sentimental e dizer do

“coração” ou, então, ser racional e dizer da “palavra”.⁴⁸ Resta a ela apenas demitir “o verso como quem acena” e viver “como quem despede a raiva de ter visto”, isto é, resta a ela apenas a atitude “neutra” da androginia, lembrando que essa “neutralidade” é aparente, uma vez que, por meio da indefinição andrógina, Ana Cristina critica os papéis de gênero.

Em “Fisionomia”, Ana Cristina trava novo diálogo com “Autopsicografia” de Fernando Pessoa:

Fisionomia

não é mentira
 é outra
 a dor que dói
 em mim
 é um projeto
 de passeio
 em círculo
 um malogro
 do objeto em foco
 a intensidade
 de luz
 de tarde
 no jardim
 é outra
 outra a dor que dói (CESAR, 1998, p. 121).

A “dor” é o ponto de contato entre os dois textos, porém com uma sutil diferença: enquanto no texto do poeta lusitano a “dor” é fingimento, em Ana Cristina ela é apresentada como verdade, ou melhor, como não sendo uma mentira: “não é mentira é outra a dor que dói em mim”. Essa “outra” dor que lhe doiria é, segundo ela, “um projeto de passeio em círculo um malogro do objeto em foco a intensidade de luz de tarde no jardim”. Podemos concluir disso que o que dói na poeta é assumir a “fisionomia” de uma produção poética feminina que, em termos evolutivos, passou ao largo do projeto modernista (“projeto de passeio em círculo”) e que se limitou a focalizar um leque de temáticas (“a intensidade de luz de tarde no jardim”) identificadas pela crítica como exclusivamente femininas. Diante disso,

⁴⁸ Culturalmente somos levados a acreditar que a mulher seja mais sentimental e menos racional, enquanto o homem seria mais racional e menos sentimental.

observamos que a relutância em assumir um papel feminino (“fisionomia”) que lhe seria socialmente imputado é, entre outras coisas, uma indício dessa androginia que se manifesta de forma crítica em alguns textos da autora.

Não será somente em Fernando Pessoa que Ana Cristina irá se disfarçar. O poeta francês Charles Baudelaire será outro escolhido da autora:

Flores do mais

devagar escreva
 uma primeira letra
 escrava
 nas imediações construídas
 pelos furacões;
 devagar meça
 a primeira pássara
 bisonha que
 riscar
 o pano de boca
 aberto
 sobre os vendavais;
 devagar imponha
 o pulso
 que melhor
 souber sangrar
 sobre a faca
 das marés;
 devagar imprima
 o primeiro
 olhar
 sobre o galope molhado
 dos animais; devagar
 peça mais
 e mais e
 mais (CESAR, 1998, p. 98)

Em “Flores do mais”, diálogo com a obra *Flores do Mal* de Baudelaire, encontramos uma poeta ditando as regras, ou melhor, receitando as etapas para uma emancipação poética do feminino – ou talvez até mesmo uma libertação dos estereótipos que cercam a literatura feminina. Disfarçada em Baudelaire, ela recomenda que se comece o processo com uma primeira escritura. A palavra “furacões” abre um leque de possibilidades interpretativas, podendo ser interpretado aqui como sendo as primeiras escritoras consagradas pela crítica, já que os furacões e tornados tradicionalmente recebem nomes femininos.

A segunda etapa é “medir a primeira pássara bisonha” e nesse sentido podemos interpretar “pássara bisonha” como as novas escritoras recém consagradas pela mídia e que alçavam voo (como um pássaro) no mesmo momento em que Ana Cristina produzia. É interessante observar que Ana Cristina desafia a norma culta e flexiona o substantivo pássaro para o feminino, o que poderia ser interpretado como um “erro”, mas que é parte da crítica da poeta à poética feminina, uma vez que a expressão “pássara” é uma flexão “imprópria” do substantivo masculino “pássaro”.

A terceira etapa aconselhada pela poeta é impor “o pulso que melhor souber sangrar sobre a faca das marés”. O termo “marés” pode ser interpretado como as modas literárias ou como o mercado editorial. Dessa forma, impor “o pulso que melhor souber sangrar sobre a faca” significa dar ao mercado editorial aquilo que ele está interessado em consumir. As expressões “pulso”, “sangrar” e “faca” nos levam a acreditar que o interesse desse mercado era uma faceta histórica de mulher que encontraria eco na figura das autoras portuguesas, aqui já citadas, Florbela Espanca e Sórora Mariana Alcoforado.

A quarta e quinta etapas implicam imprimir “o primeiro olhar sobre o galope molhado dos animais” e devagar continuar pedindo “mais e mais e mais”. Imprimir “o olhar sobre o galope molhado dos animais” sugere que qualquer mulher que queira se iniciar na poesia deve voltar seu olhar para o “galope molhado”, ou seja, para as questões eróticas excluídas da poética feminina. A tematização do erótico seria, pelo o que se depreende, o único antídoto para a poesia bem comportada produzida por Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles. Com isso, a poeta sugere uma retomada evolutiva da escrita produzida por mulheres.

Ana Cristina propõe ainda que não se fique apenas no erotismo, mas que se peça “mais e mais e mais”. Dessa forma, podemos considerar que, ao assumir a faceta masculina de Baudelaire, a poeta se coloca à margem dos papéis sexuais que critica e que ditam as regras do que é masculino e feminino dentro da literatura. É a visão distanciada e descompromissada que permite à autora observar e traçar as etapas de uma escrita de mulheres. Igual a Baudelaire, que

“ditou” as regras para uma poesia moderna, pressupõe-se que Ana Cristina gostaria de ditar as regras para a modernização da poesia feminina no Brasil.

Em outro momento a poeta se disfarça de James Joyce e incorpora seu épico *Ulisses*:

Ulysses

E ele e os outros me Vêem.
Quem escolheu este rosto para mim?

Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo
estilete da minha arte tanto quanto
eu temo o dele.

Segredos cansados de sua tirania
tiranos que desejam ser destronados

Segredos, silenciosos, de pedra,
sentados nos palácios escuros
de nossos dois corações:
segredos cansados de sua tirania:
tiranos que desejam ser destronados.

o mesmo quarto e a mesma hora

toca um tango
uma formiga na pele
da barriga,
rápida e ruiva,

Uma sentinela: ilha de terrível sede.
Conchas humanas. (CESAR, 1998, p. 123)

Se levarmos em consideração que o *Ulisses* de James Joyce foi uma das obras universais que mais suscitou trabalhos e críticas dentro do meio acadêmico e também fora dele, podemos concluir que, ao incorporar o autor irlandês, Ana Cristina pretende travar, também, um diálogo com aquela mesma crítica literária.

Ela inicia o poema questionando: “quem escolheu este rosto para mim?”. Essa pergunta nos remete à ideia da crítica como um elemento formador do

status literário do autor, pois, ao lançar tal pergunta, Ana Cristina de certa forma refere-se à figura mítica que a crítica criou para ela, isto é, Ana C. Tal colocação não seria nem um pouco descabida se lembrarmos que Ana Cristina havia travado contato com o texto *O que é um autor?*, de Michael Foucault – conforme relatou Heloísa Buarque de Hollanda em *Bliss e Blue – Segredos de Ana C.*, de Ana Cláudia Veigas.

Ana Cristina tem consciência de que as ambiguidades de seu texto desafiam a ortodoxia da crítica literária da mesma forma que Joyce, com seu *Ulisses*, desafiou os limites daquilo que deveria e não deveria ser abordado dentro de um romance e como isso deveria o ser. Há, no entanto, um “empate” entre a autora e a crítica literária, uma vez que ela também busca acorrentar a poeta aos estereótipos da escrita feminina: “ele teme o pontiagudo estilete da minha arte tanto quanto eu temo o dele”. Ana Cristina manifesta o inútil desejo de “destronar” essa crítica “tirana”, porém sabe que tudo é em vão e que não há outra saída a não ser a ironia de tocar um “tango”, como fez Manuel Bandeira em “Pneumotórax”.

A sensação de desalento é reforçada pela imagem da formiga “rápida e ruiva” – uma metáfora da autora – na barriga da crítica. Contudo, mesmo sabendo suas limitações diante dessa mesma crítica, a poeta sabe que sua escrita incomoda como a picada de uma formiga-ruiva.⁴⁹ Assim, ela se põe como uma “sentinela”, mas percebe que está à margem, sozinha numa “ilha de terrível sede”. A imagem das “conchas humanas” pode ser lida como simbolizando o ostracismo da crítica em relação às produções que não estariam em sintonia com os pressupostos formulados de uma poética feminina. E mais uma vez aqui, ao se androginizar na figura de Joyce, Ana Cristina desobriga-se de ter que se expressar por intermédio de uma dicção contra a qual luta. Dessa maneira, ela se marginaliza e, de posse de uma linguagem oscilante que não se adéqua a nenhum dos papéis de gênero, tece considerações em torno da crítica literária que

49 Formiga-ruiva é uma das designações para a formiga lava pés.

recorrentemente busca nos pressupostos do que seria culturalmente feminino o fundamento para uma poesia de feições femininas.

É importante observar que o poema de Ana não dialoga exclusivamente com o *Ulysses* de Joyce, podemos identificar nele também um diálogo com a *Odisseia* de Homero. A *Odisseia* de Homero, assim como o *Ulysses* de Joyce, são marcos da literatura universal – uma do período clássico e outra do período moderno. As duas consagraram seus autores e se tornaram modelos de escrita para as subsequentes gerações de escritores. Assim, ao empregar por duas vezes dentro do poema os versos “segredos cansados de sua tirania/tiranos que desejam ser destronados”, a voz tensionada dentro do texto sugere a demolição dos modelos homérico e joyciano e dos “segredos” que encerram a escrita masculina. A *Odisseia* é recuperada no texto de Ana por palavras ou expressões do tipo “pedra” (lembrando as construções de pedra e mármore da antiga Grécia de Homero), “palácios escuros” (remetendo aos palácios visitados por Ulisses), “ilha de terrível sede” (também uma alusão às ilhas visitadas por Ulisses). Ao transpor as referências do universo construídas na *Odisseia* para dentro do seu texto, a autora faz com que essas referências se resignifiquem passando do status de celebração do masculino para o de opressão do feminino⁵⁰. Dessa forma, teremos mais uma vez uma voz tensionada que assume um modelo masculino de escrita, mas que, ao mesmo tempo, se ressentida desse mesmo modelo.

Se pensarmos do ponto de vista da masculinização que marcou culturalmente as feministas do começo do século XX, o poema de disfarce de Ana Cristina Cesar poderia ser encarado como um eco daquele fenômeno. Contudo, o ato simbólico de se disfarçar num autor consagrado pela crítica carrega muito mais do que um desejo de equiparação com esse e outros autores. O foco de crítica da poeta são os papéis sexuais que compartimentariam cada indivíduo dentro de um terreno restrito de possibilidades. Daí a androginia

50 Em vários momentos da *Odisseia* a mulher é apresentada de forma negativa como, por exemplo, quando Ulisses é alertado pelo espírito de Agamenon sobre os perigos das mulheres.

duas construções nos remetem a outras duas funções incluídas dentro dos papéis de gênero: o de “marido” e o de “mulher”. Dessa forma, ao dizer “minha mulher foi viajar”, podemos depreender que a faceta feminina da poeta foi excluída de dentro do texto. É por isso que não há mais necessidade do “pânico em flor” e de receber “torpedos de perguntas”. Agora, a única função do eu poético é fumar “com o marido no sofá de couro”, receber “pedidos de adesão” e “impor justiça com um gesto da outra mão: alimentá-los”.

Todavia, a masculinização assumida por Ana Cristina não lhe é confortável e a garganta “arde” – talvez na tentativa de forçar uma voz masculina – e há a necessidade de um lenitivo: “colubiasol a mão, ou então um tanto de chá mu. Não escondo o uísque”.⁵¹ Esse dado nos faz concluir que assumir um papel oposto ao seu também não é algo agradável à poeta – a “ardência” na “garganta” seria exemplo disso. Restará a ela o meio termo proporcionado pela androginia.

O disfarce, porém, não será a única maneira de a androginia se manifestar nos textos de Ana Cristina Cesar. A poeta possui uma série de poemas diários em que a androginia se constrói por meio da incorporação da voz poética de autores consagrados. Um texto exemplar nesse sentido é “21 de fevereiro”:

21 de fevereiro

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular.
Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo.
Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um
modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão
generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me
calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis,
reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno
polegar, pagar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a
mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A
marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo
belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem
homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube
comentar. Não me deixe agora, fera (CÉSAR, 1999, p. 106).

51 O colubiasol, o chá mu e o uísque são tradicionalmente utilizados como remédio para a garganta.

Nesse poema, Ana Cristina fundirá sua voz com a voz de alguns poetas consagrados como Baudelaire, Olavo Bilac e Manuel Bandeira. Para isso ela se apropriará de “Recolhimento” (Baudelaire), “Belo belo” (Manuel Bandeira) e o “Hino à Bandeira” (Olavo Bilac).

O poema narra uma ida da poeta à “sapataria popular” para a compra de um “modelo brutal”. Ela encontrará esse modelo na figura de Baudelaire, pois, em seguida, assume a voz do autor: “fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não”. Calça outro “modelo brutal” e, em seguida, assume outro modelo, a voz de Olavo Bilac: “recebe o afeto que se encerra no meu peito”.

Os dois modelos escolhidos por Ana Cristina farão com que os “gatos” a amem. O termo “gato”, nesse sentido, remete à ideia de artimanhas, artimanhas de gato, que também eram uma espécie de *happening* onde os jovens poetas alternativos apresentavam as suas poesias – mais tarde Ana Cristina escreveria uma série de poemas em que o gato (poeta) seria a figura central do texto.

Voltando à nossa análise, percebemos que, apesar de a poeta ter alcançado prestígio junto aos “gatos”, ela se ressentiria do modelo escolhido. Uma vez que ele seria maior do que o seu próprio pé: “antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar”. No decorrer do texto, a poeta retoma novamente o modelo de Baudelaire e volta a “Recolhimento”: “Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso”.

É importante observar que, mesmo assumindo a voz de Baudelaire, o confessionalismo, característica de boa parte dos poemas de Ana Cristina Cesar, continua presente, pois ao conversar com a “dor” a poeta não perde a chance de chamá-la de “querida”: “escuta, querida, escuta”. Esse dado denota que a voz da poeta não se masculinizou de vez e que ainda mantém leves traços de uma dicção feminina.

A oscilação de vozes dentro do poema pressupõe a indeterminação andrógina do sujeito que se confessa através do texto. Além disso, detectamos ainda uma crítica à poética masculina como único modelo por meio do qual a

poeta conseguiria visibilidade no meio literário. Modelo, aliás, que faz com que “as alemãs” marchem “que nem homem”.

Em “16 de junho”, o alvo de Ana Cristina será a faceta patriarcal e autoritária da igreja e da família:

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 o meu caminho. Posso ouvir a voz.
 Amém, mamãe. (CESAR, 1999, p. 102)

O texto abre com uma constatação: “posso ouvir minha voz feminina” e um lamento: “estou cansada de ser homem”. Esse lamento pode ser lido como um momento de resistência da poeta, no entanto, ela estará sozinha⁵² em seu lamento sem poder contar com a cumplicidade de Ângela.⁵³ A falta de alternativa é representada pela imagem de um fim de dia. Resta então a ela resignar-se e submeter-se à voz masculina que emana do “Hinário”: “vinde meninos, vinde a Jesus”.⁵⁴ Na verdade, ao destacar o canto do hinário, Ana Cristina não quer ressaltar apenas um momento de sujeição, mas também evidenciar o fato de que o discurso religioso é excludente em relação à mulher: são chamados a Jesus apenas os “meninos” e não os meninos e as meninas. Esse posicionamento fica evidente pela frase: “órgão que papai tocava”, sendo “papai” uma referência à

52 A expressão “*woman left lonely*” que aparece no texto é o título de uma música de Janis Joplin que trata da condição de uma mulher solitária que se vê vítima de seu homem: “*a woman left lonely, she’s the victim of her man, yes she is.*”

53 No artigo “Riocorrente, depois de Eva e Adão...”, publicado no livro *Crítica e Tradução*, Ana Cristina abordaria o susto que levava ao ler *Os caminhos do conhecer*, de Ângela Melim, e perceber que o texto da autora “engravatara,” comparado às suas obras anteriores. Ana Cristina ainda perguntaria: “Ângela virou homem?”

54 “Vinde, Meninos” é uma composição de George Frederick Root e presente no hinário adventista.

cultura patriarcal e o “órgão” podendo também ser lido como um indicativo do falo. A “benção final” representa o poder de autoridade dessa cultura patriarcal em dar a última palavra, “amém”.

A figura materna que aparece no texto é igualmente repressora, por ser uma contraparte da figura patriarcal. De certa forma, Ana Cristina coloca em discussão um conceito largamente debatido dentro das teorias que abordam os gêneros sexuais: de que o papel feminino nada mais é um reflexo inverso e dependente do papel masculino. Assim, o ato masturbatório que seria um símbolo da liberação da sexualidade feminina é reprimido pela “mamãe”: “reviradíssima na beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansado de ser homem”.

Portar-se dentro das normas da religião e da família é respaldar o discurso patriarcal que regulam os papéis sexuais a partir da ótica masculina. Em outras palavras, é tornar-se “homem”. Diante das “disfunções” de se submeter a “papai” ou a “mamãe” restam os “frios nos pés”. Não há saída diante desse impasse e a poeta submete-se novamente à voz que emana do discurso religioso: “eu sou o caminho, a verdade, a vida.⁵⁵ Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho”.⁵⁶ É importante observar que, dentro do contexto das discussões formuladas por Ana Cristina, o termo “palavra” em “lâmpada para meus pés é a tua palavra” pode ser lido também como a palavra literária. Nesse sentido, entre ceder ao “órgão” do “papai” e à vigilância de “mamãe”, Ana Cristina diz “amém” para “mamãe”. Dessa maneira, tematizando alegoricamente sua vida religiosa e familiar, Ana Cristina abordar a falta de alternativas diante dos papéis sexuais que lhe são apresentados e termina optando pelo papel feminino da “mamãe” como uma forma de deixar, mesmo que por alguns ilusórios momentos, de ser “homem”. Tal discussão somente foi possível devido ao fato de Ana Cristina ter fundido intertextualmente sua voz poética com a voz de Root (no hinário), de João (no Evangelho) e de Davi (no Salmo).

⁵⁵ João, 14: 6.

⁵⁶ Salmo, 119: 105.

Assim, mais uma vez, Ana Cristina Cesar coloca-se fora dos papéis de gênero e, por meio de uma voz andrógina, questiona os discursos que emanam das instituições família e igreja. Destacamos que a atitude de Ana Cristina em questionar instituições de autoridade está igualmente em sintonia com os ideais da contracultura que vigoravam naquele momento.

Será no poema diário “Meia-noite, 16 de junho” que a atitude de se manter à parte dos papéis sexuais que condicionam o fazer poético ficará mais evidente:

Meia-noite, 16 de junho

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. Daqui do meio sinto cara afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó. A matilha de Londres caça minha maldade pueril, cândida sedução que dá e toma e então exige respeito, madame javali. Não suporto perfumes. Vasculho com o nariz o terno dele. Ar de Mia Farrow, translúcida. O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó. As noivas que preparei, amadas, brancas. Filhas do horror da noite, estalando de novas, tontas de buquês. Tão triste quando extermina, doce, insone, meu amor. (CESAR, 1998, p. 107)

A data é a mesma do poema anterior “16 de junho”, no entanto, o tempo agora é a “meia-noite”. Se nos valermos da simbologia, perceberemos que “meia” indica metade e a “noite” está relacionada à figura feminina. Dessa forma, “meia-noite” poderia ser lida como “mulher ao meio” ou “mulher dividida”. E é o que acontece no texto: “estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora”.

Esse poema diário retoma algumas das discussões que aparecem em outros poemas de Ana Cristina Cesar: a impossibilidade de se entregar a uma poesia feminina estagnada, que seria a sua única possibilidade de dicção – “entre quem adoro” – e a escolha a contragosto de um “modelo brutal” que lhe traria prestígio e reconhecimento da crítica – “quem me adora”.

A dubiedade sexual aparece novamente na expressão “ardor dentro do gogó”, lembrando que “gogó” é o pomo de Adão, algo que fisiologicamente somente os homens possuem, e que o “ardor” ao qual a poeta se refere estaria relacionado ao esforço de falar como homem.

As oscilações dentro do texto evidenciam que ele não pode ser tratado apenas por um único parâmetro sexual, conforme faziam os leitores de Ana Cristina Cesar, pois, num momento, ao contrário do se esperaria de uma mulher, ela não “suporta perfumes” e no outro ela “vasculha com o nariz o terno dele” como se imagina que faria uma mulher ciumenta.

A menção a “Mia Farrow” diz respeito ao visual andrógino (corte tipo “Joãozinho”) que essa atriz norte-americana adotou na década de 1970, e o desejo de se manter à margem permanecerá ainda no “horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó”, sendo “perfumes”, “ciúmes” e “sapatos” atribuídos ao universo feminino e “ciúme negro” e “gogó” atribuídos ao universo masculino.

A expressão “as noivas que preparei” pode ser lida do ponto de vista da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. A frase “estou no meio da *cena*” nos permite essa leitura, assim como “ciúme negro” poderia nos remeter à peça *Otelo*, de William Shakespeare. Ambas as peças apresentam uma concepção machista das personagens femininas. Contudo, “noivas” pode nos remeter também à página branca de papel onde a poeta lança suas poesias, sendo “as noivas que preparei” os primeiros poemas escritos pela autora. Depreende-se a partir dessa leitura que esses primeiros poemas, “estalando” de novos, foram recusados por Ana Cristina por não apresentarem a mesma consciência crítica que a poeta passaria a ter depois de algum tempo: “tontas de buquês”. Dessa forma, o amor pela noiva/poesia acaba “exterminado”.

É possível perceber, portanto, que “estar no meio da cena” implica em uma atitude “neutra” diante dos impasses que a literatura lhe apresenta. Não adere nem a uma poética feminina, nem a uma poética masculina, uma vez que ambas, de uma forma ou de outra, tolhem sua expressão. Cabe à poeta trabalhar no terreno do meio, entrelaçando-se aos dois papéis e ao mesmo tempo a nenhum, sendo criticamente andrógina.

Em outros poemas a androginia se configurará de maneira diferente. Ana Cristina brincarà com a curiosidade do leitor e se aproveitarà dos estereótipos que

circundam o universo feminino para construir *personas* por meio das quais desconstruirá os discursos que fundamentam uma poética do feminino. Desse grupo de poemas podemos destacar “O tempo fecha”.

O tempo fecha
 Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
 Mais do que fiel, ah, tão presa! Esses mosquitos que
 não largam! Minhas saudades ensurdecidas por
 cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos
 metros versos longos e sentidos? Ah que estou
 sentida e portuguesa, e agora não sou mais veja, não
 sou mais severa e ríspida: – agora sou profissional. (CESAR, 1999, p.
 38)

Nesse poema, a poeta brinca com a imagem estereotipada daquilo que comumente se espera de uma poeta mulher. Ela supre os tradicionais leitores de poesia com as facetas daquilo que acreditam ser parte de uma poética feminina. Teremos então a poeta “fiel aos acontecimentos biográficos” para o leitor curioso; a poeta delicada, com suas “saudades ensurdecidas por cigarras”, para o leitor que deseja preciosismos e musicalidade; e a poeta “portuguesa” para o leitor interessado em sentimentalidades. Assim, Ana Cristina sacia o olhar carregado de desejos de seus leitores, porém, ao contrário do que eles imaginam, é ela quem lhes comanda o olhar e revela-lhes somente aquilo que interessa a ela.

As imagens ofertadas pela poeta são caricaturas da tradicional imagem de como deveria ser uma poeta mulher e, conseqüentemente, daquilo que os leitores buscam encontrar em sua poesia: uma espécie de biografismo. Dessa forma, ao trabalhar os estereótipos que culturalmente formam o universo feminino, Ana Cristina afasta-se criticamente dele e, tal como Madonna em *Material Girl*, ela se androginiza.

No poema “Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares” temos o estereótipo da mulher passiva, quase uma gueixa, que se prepara à espera de seu amante:

Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares

Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que

enjoo me dá o açúcar do desejo. (CESAR, 1999, p. 93)

Porém, ao contrário do que a poeta nos faz imaginar, o poema não se resume ao confessionalismo amoroso. Há uma ironia escondida por detrás e a poeta brinca com essa imagem de mulher servil.

O personagem “Augusto”, nesse caso, representaria a figura do poeta e crítico Augusto de Campos e o ato de lavar os “sovacos” e os “pezinhos” é uma jogada sarcástica que simboliza a espera de Ana Cristina pela crítica que o poeta concretista poderia fazer de sua tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield.⁵⁷ O “açúcar do desejo” refere-se à mania de Campos em opinar autoritariamente sobre as traduções que lhe agradavam e as que não lhe agradavam.

Assim, Ana Cristina aparentemente oferece a seu leitor a imagem de uma mulher submissa, porém, trabalha criticamente o estereótipo da passividade feminina para tecer considerações acerca do posicionamento autoritário da crítica literária.

Em “Noites cariocas”, Ana trabalha com o estereótipo da mulher discreta e sincera:

Noites cariocas

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio
Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento
a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum
segredo. (CESAR, 1999, p. 42)

Nesse poema, Ana Cristina apresentada ao seu leitor “a mulher mais discreta do mundo” e aquela “que não tem nenhum segredo”. A poeta trabalha com uma contradição: como ser discreta e ao mesmo tempo não guardar nenhum segredo? É por isso que ela “atranca na contramão” e “suspira no contrafluxo”. Seus leitores procuram em seus textos verdades íntimas quando, na realidade, a escritora Ana Cristina Cesar, conforme relatam pessoas que conviveram com ela,

⁵⁷ Ana Cristina Cesar faria uma crítica ao intelectualismo e à falta de sentimento das traduções de Augusto de Campos no artigo “Bastidores da Tradução”, em *Crítica e Tradução*.

era bastante reservada e discreta. A poeta crítica a tendência dos leitores em associar os seus textos com a sua vida particular, o que termina por dar vida à personagem Ana C. Dessa forma, ao brincar ironicamente com o estereótipo de sua própria imagem feminina, Ana Cristina se androginiza criticamente.

A poeta, num outro extremo, trabalhará também a imagem da mulher fatal, louca e histérica, e “Instrução de bordo” é um desses poemas:

Instruções de bordo

(para você, A.C., temerosa, rosa, azul-celeste)

Pirataria em pleno ar.
 A faca nas costelas da aeromoça.
 Flocos despencando pelos cantos dos
 lábios e casquinhas que suguei atrás
 da porta.
 Ser a greta,
 o garbo,
 a eterna liu-chiang dos postais vermelhos.
 Latejar os túneis lua azul celestial azul.
 Degolar, atemorizar, apertar
 o cinto, o senso, a mancha
 roxa na coxa: calores lunares,
 copas de champã, charutos úmidos de
 licores chineses nas alturas.
 Metálico torpor na barriga
 da baleia.
 Da cabine o profeta feio,
 de bandeja.
 Três misses sapatinho fino alto esmalte nau
 dos insensatos supervoos
 rasantes ao luar
 despetaladamente
 pelada
 pedalar sem cócegas sem súcubos
 incomparável poltrona reclinável. (CESAR, 1999, p. 94)

É fato curioso, que inicialmente chama a nossa atenção para o texto, que a poeta dedica o poema para A.C. que, provavelmente, seria uma abreviação para a sua personagem, a mítica Ana C.: “para você, A.C., temerosa, rosa, azul-celeste”.

O poema seria então as “instruções de bordo” para a autora Ana C., sendo “bordo” uma metáfora para simbolizar o meio editorial. Um outro aspecto a ser observado é que a poeta tinha consciência do papel andrógino de sua

personagem, já que qualifica “A.C.” de “rosa”, cor normalmente associada ao sexo feminino, e “azul-celeste”, cor comumente atribuída ao sexo masculino. A temorosidade de “A.C.” é contraposta à histeria da personagem que Ana constrói dentro do seu texto.

Desejosa de carinho e de atenção, ela toma o avião com “a faca nas costelas da aeromoça”. Confessa seus pecados literários pelos “flocos” e “casquinhas” que sugou atrás da porta, sendo “flocos” e “casquinhas” os fragmentos de texto de autores consagrados a quem incorpora. Há um imperativo nessa mulher: o de ser “garbo”, Greta Garbo, a atriz sueca famosa por sua bissexualidade e por sua androginia, ou, então, a atriz chinesa Liu-Chiang do filme *Shen long qi xia* (1970), paralisada num postal vermelho do comunismo autoritário.

Tudo é válido para essa personagem: “degolar”, “atemorizar”, “apertar o cinto” e “o senso”. E as recompensas são muitas: “mancha roxa na cocha”, “calores lunares”, “copas de champã”, “charutos úmidos de licores chineses nas alturas” e “metálico torpor na barriga”. Por detrás de todo um mosaico de cenas alucinantes que caracterizam essa histeria, temos a reflexão sobre o chamado “desbunde” que marcou os poetas de sua geração. A “nau dos insensatos supervoos” pode ser lida como uma metáfora para a revista *Navilouca*, criada por Torquato Neto e Wally Salomão na década de 1970 e que se tornou um marco da produção contracultural da época.

Assim, as “instruções de bordo” dadas à “temerosa” “A.C.” são instruções de sobrevivência dentro do universo contracultural do qual a poesia marginal é parte integrante. Ao utilizar-se do perfil da mulher histérica, Ana Cristina Cesar promove a reflexão sobre o papel da produção alternativa e as possibilidades estéticas que ela lhe oferece: “rasantes ao luar despetaladamente pelada” e “incomparável poltrona reclinável”.

Em outros momentos, a poeta adivinha o olhar curioso e “terno” de seu leitor e o provoca, exigindo dele, como se fosse uma espécie de amante, a declaração de seu desejo, como no poema abaixo:

surpreenda-me amigo oculto
 diga-me que a literatura
 diga-me que teu olhar
 tão terno
 diga-me que neste burburinho
 ...me desejas mais que outra
 diga-me uma palavra única. (CESAR, 1998, p. 132)

Nesse poema, Ana Cristina se faz amiga e confidente do leitor, “amigo oculto”, obrigando-o a confessar em “uma palavra única” que a “desejas mais que outra”. Ela quer que o leitor confesse que seu objeto de desejo não é propriamente a poesia, mas a vida íntima da autora. Dessa forma, Ana Cristina brinca com o estereótipo da mulher amiga e confidente e expõe os equívocos estabelecidos entre a relação leitor/autor.

Em “Anônimo”, temos a presença da mulher sensual, porém, “anônima”, que vai ao “cinema”:

Anônimo

Sou linda; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontro; esquina de Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta.
 (CESAR, 1999, p. 98)

Ana Cristina provoca a curiosidade do seu leitor, fazendo-o acreditar que o poema contém as confissões de uma mulher “bonita” que vai ao cinema em busca de prazer. O anonimato, sugerido pelo título, reforça no leitor a sensação de que o texto é um relatado proibido e que a autora, por pudor ou por medo de ser descoberta, oculta o seu nome. Contudo, se analisarmos o poema mais detidamente, podemos concluir que ele representa metaforicamente o processo de produção poética da autora. Quando nos informa que o “cinema é escuro” e que a “tela”, ou melhor, que o filme “não importa”, mas somente quem está do “lado”, a poeta nos informa que, dentro do processo em que se insere, o menos

importante é a ficção (representada pela tela) e que o seu interesse é o espectador/leitor que está sentado ao lado.

Esse contato próximo com o leitor provoca uma inquietação na poeta (“me assa viva”) que não sabe mais quem “deseja”: ou a literatura feminina “coalhada” no tempo, ou o “buço” daqueles que consomem a sua intimidade como literatura. Percebe-se, no entanto, que essa relação de proximidade entre a poeta e seu público gera um certo prazer (“você roça o ombro em mim, escorre”) e interesse (“que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali”) na autora.

O tênue limite entre vida íntima e vida literária é evidenciado quando a mulher anônima nos informa: “a portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados”. Podemos concluir que essa portadora seja a própria autora. Seu contato com o leitor encontra-se no limite da “esquina de Concentração com a Difusão”. Dessa forma, nem tudo seria totalmente literário e nem tudo seria totalmente biográfico, ou seja, entre a autora e o leitor existe o escuro do cinema.

Assim, mais uma vez, Ana Cristina Cesar provoca a curiosidade de seu leitor sempre em busca de “verdades” que o ajudem a montar o quebra-cabeças da autora. É esse jogo de sedução que frustra as expectativas do leitor, que termina por desconstruir o estereótipo da mulher fatal.

Será em “Arpejos” que a poeta burilará ao extremo o gosto do leitor por revelações irreverentes:

Arpejos

1

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

2

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

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

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata. (CESAR, 1999, p. 96)

“Arpejos”, possivelmente, foi um dos poemas lidos de forma “perversa” e que rendeu a Ana Cristina Cesar a imagem de poeta “desbocada”, “chocante” e “grossa”, conforme nos afirma Messeder Pereira em *Retrato de Época* (1981, p. 227). Por detrás da imagem de mulher “perversa” construída no texto, encontra-se metaforizada a recusa da poeta por uma dicção feminina tradicional e bem comportada e a opção por uma nova dicção espelhada nas recusas contraculturais da poesia marginal.

O título “Arpejos” nos induz a uma ideia de lirismo, já que o termo arpejo é um aportuguesamento do harpejo que vem da harpa. A cena descrita na primeira estrofe, porém, destoa ironicamente do tradicional conceito de lirismo, sobretudo se pensarmos esse termo do ponto de vista de uma Cecília Meireles ou de uma Henriqueta Lisboa. O ato de passar “pomada branca” no hímeme sugere um titubeio da poeta diante a nova dicção que se lhe apresenta: “Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais”. O ato de passar a pomada branca até que a pele fique “brilhante” simboliza o ato de conformação da poeta aos pressupostos de uma poética feminina que pode lhe proporcionar “brilho”, destaque literário, uma vez que são esses pressupostos femininos que a crítica destaca e elogia na poesia produzida por mulheres. Dessa forma, a poeta acaba por abandonar o “projeto de ir de bicicleta à ponta do Arpuador” com medo de que o “selim” reaviva a “irritação”, ou seja, com medo de ceder ao influxo da dicção marginal representada pela imagem do “selim” (viagem poética). Ela, então, se limita a “ler”, abdicando da ação pela recepção passiva do objeto poético.

Na segunda estrofe temos a recusa inadvertida do beijo de Antônia. A recusa do beijo representa a recusa de uma dicção feminina conformada pelos papéis sexuais de gênero, já que o nome “Antônia” pode ser igualmente flexionado para “Antônio”. Assim, a poeta reconheceria que a literatura feminina nada mais é do que uma contrapartida da literatura produzida por homens.

Todavia, ao que tudo indica, a poeta não consegue se desvencilhar totalmente dessa dicção e, em virtude disso, beija Antônia “na saída” “de acordo” nos “dois lados”, reafirmando o acordo com “Antônia”, que apresenta dois lados ou duas faces: uma feminina (Antônia) e a outra masculina (Antônio). A atitude de reafirmar o acordo com a dicção feminina (“beijamos de acordo”) provoca “crise aguda de remorsos” na poeta.

Na terceira estrofe, a “crise” será “controlada” e a poeta passará o dia a relembrar o seu gesto “involuntário”. Ao representar na frente do espelho a mesma cena que se passou com Antônia, a poeta percebe que a dicção feminina a qual se encontra ligada é apenas uma “imagem”, o reflexo de uma convenção social da qual compartilha. Assim, “depois de tantos ensaios”, a poeta finalmente sai, assumindo-se contraculturalmente marginal em relação à inexorabilidade de “Antônia”.

Os “movimentos das rodas”, do “selim” (poética marginal) “desanuvia os tendões duros” da poeta e os “navios” (*Navilouca*) a “iluminam”. A poeta pedala “de maneira insensata”, sem normas estabelecidas. Ana Cristina, assim, brinca com o senso comum do leitor médio, oferecendo a ele revelações de mulher quando, na verdade, desconstrói toda uma noção cristalizada de poesia feminina. É por meio da apropriação dos estereótipos da “mulher vulgar” que Ana Cristina desconstrói uma noção de poesia feminina calcada no papel da mulher em sociedade e, com isso, se posiciona de forma andrógina e marginal em relação a esse mesmo papel.

Em “Samba-canção” teremos mais uma vez o estereótipo da mulher passional, que tudo faz para conseguir um pouco de “carinho” de seu amado:

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
 arranhando na garganta,
 malandra, bicha,
 bem viada, vândala,
 talvez maquiavélica,
 e um dia emburrei-me,
 vali-me de mesuras
 (era 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, 1999, p. 72)

O título do poema nos remete a uma ideia de passionalidade, já que o samba-canção é uma vertente do samba urbano que normalmente versa sobre o amor, a solidão e a “dor-de-cotovelo”. Dessa forma, o poema aborda as desventuras de uma mulher em busca de atenção e de “carinho”. O texto começa com ela contando ao leitor sobre os poemas que perdeu e os que ouviu “de graça pelo telefone”. Confessa também que fez de tudo para o leitor e a crítica “gostar”: “foi mulher vulgar, meia-bruxa, meia-fera, risinho modernista arranhado na garganta, malandra, bicha, bem viada, vândala, talvez maquiavélica”. Tudo isso por querer “a glória”, “a outra cena à luz dos spots”, “talvez apenas” o “carinho” do leitor e da crítica. O confessionalismo passional presente no poema oculta o desvendar de um processo de produção poética do qual os textos de Ana Cristina fazem parte.

De início “Samba-canção” dialoga com dois sambas tradicionais da música popular brasileira: “Pelo telefone”, de Donga, e “Tá-hi”, de Joubert de Carvalho. A inserção de “Pelo telefone” no contexto do poema parece questionar o fechamento

da produção poética marginal para procedimentos que não aqueles defendidos por seus idealizadores, como é o caso de Cacaso, que censurou Ana Cristina em relação ao hermetismo de seus poemas, dando preferência aos diários produzidos pela autora. Esse dado pode ser confirmado pelo verso “tantos poemas que perdi” e pela frase “o chefe da folia, pelo telefone, mandou avisar que com alegria não se questione para se brincar” presente na letra de “Pelo telefone”. O verso diz respeito aos poemas descartados por Cacaso e a frase refere-se à submissão do poeta (“alegria não se questione”) a certas “regras” para ser aceito (“brincar”) dentro do círculo de poetas marginais. Assim, percebendo a censura que se estabeleceu entre os poetas de sua geração, a poeta desmonta ironicamente esse discurso autoritário por intermédio da figura passional de uma mulher que a tudo se submete para conseguir um pouco de reconhecimento (“glória”), fama literária (“spots”) e “carinho”.

É importante destacar que, para ser reconhecida, a poeta imbricou-se em vários papéis: num primeiro momento temos papéis mais agressivos e masculinizados como a “mulher vulgar”, “meia-bruxa”, “meia-fera”, “malandra”, “bicha”, “bem viada”, “vândala” e “maquiavélica”, e num outro momento temos um papel mais delicado e feminilizado como o da mulher que “emburrou” e valeu-se de “mesuras”. Assim, ela oscila de um papel a outro: do rubro pudor dos momentos de feminilidade intensa ao pálido da cara lavada de vergonha dos momentos de masculinidade. Tudo isso, nos diz ela, é “comércio”, ou seja, procedimentos por meio do qual a poeta chamaria a atenção e, conseqüentemente, alcançaria a fama literária.

Assim, por detrás da confissão de uma aparente desilusão amorosa, temos uma crítica irônica à censura de determinados temas ou gêneros dentro da produção marginal e o reconhecimento de que determinados estereótipos estéticos nada mais eram do que formas do escritor chamar a atenção da crítica e, com isso, conseguir acesso a uma grande editora.

Diante do que foi apresentado, podemos concluir que, conforme apresentado no começo deste capítulo, a androginia em Ana Cristina Cesar se

configura sob dois aspectos: o primeiro refere-se à utilização da linguagem literária como forma de se manter criticamente à margem dos estereótipos que condicionam a poética feminina e o segundo diz respeito à utilização desses mesmos estereótipos – super dimensionados pela poeta – como forma de manter-se ironicamente à margem das leituras puramente femininas de seus textos.

Ana Cristina Cesar alcançaria tal indeterminação em seus textos que, em “Fama e fortuna”⁵⁸, confessaria a seu leitor: “não me conheço mais”:

.....
 Não sei te amar, não sei por que você
 pediu mais dinheiro, não me conheço mais, me perco,
 quero que façam o meu horóscopo, que digam “você é
 assim”, goste-se ou reedue-se, como é que vou
 gostar? de mim, de você? Você não puxa de volta o
 fio que diz que tem, não persegue um assunto, diz
 “boa tarde”, não diz como antigamente “não chora”. (CESAR, 1998, p.
 171).

“Fama e fortuna” é uma espécie de balanço da trajetória poética de Ana Cristina e revela seu desejo de recuperar sua feição feminina perdida. Reconhece, numa espécie de arrependimento, que somente o leitor poderia lhe devolver essa feição: “diz 'boa tarde', não diz como antigamente 'não chora'.” Esse poema pontua como a androginia foi algo efetivo dentro da produção poética da autora e como Ana Cristina Cesar a levou até as últimas consequências.

58 “Fama e fortuna” faz parte da produção final da autora que compreende o período entre 1982 e 1983.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, consideramos que a poesia marginal de 1970 foi um desdobramento das propostas tropicalistas que estavam, por sua vez, em sintonia com os ideais de contracultura que vigoraram na década de 1970 em todo o mundo e que ainda se faziam sentir no cenário cultural brasileiro daquele momento.

O caráter contestatário dessa produção e o desejo de manter-se à parte em relação a um sistema opressor é que fez com que a produção marginal fosse encarada com maus olhos pela crítica literária e acadêmica daquele momento. Tal leitura negativa, ao que tudo indica, tem vigorado até hoje: criou-se um ranço em torno dos escritos marginais, o que impede que eles sejam avaliados em sua real dimensão. Os poucos poetas marginais estudados pela crítica, como é o caso de Ana Cristina Cesar, acabam sendo “salvos” de qualquer possibilidade de identificação com esse tipo de produção. É como se o fato de reconhecer uma faceta marginal nesses poetas significasse a diminuição do seu valor literário.

Todavia, o que a crítica não percebeu até agora é que não estão lidando com um movimento literário fechado em projetos e em programas como foi, por exemplo, o movimento de poesia concreta que marcou os anos 1960. É certo que entre os artistas que optaram por uma produção alternativa havia alguns pontos de contato e mesmo os poetas que encabeçavam a produção marginal, como é o caso de Cacaso, tentaram de alguma forma estipular o que era adequado a esse tipo de dicção. No entanto, mesmo existindo elementos em comum entre alguns textos marginais, não esqueçamos que a poesia marginal de 1970 era uma movimentação poética e não um movimento com programas ou projetos definidos como foram, por exemplo, as vanguardas concretas. Assim, não há nenhum parâmetro pré-determinado por meio do qual o crítico pode avaliar a “eficácia” desse tipo de produção. Na falta de tais parâmetros, a crítica abordou a poesia marginal do ponto de vista da tradição, comparando-a com produções anteriores –

como é o caso da Geração de 45 – e com aquelas produções que dividiam com ela o mesmo espaço literário – como é o caso da poesia concreta.

Tal procedimento, por parte da crítica, rendeu à poesia marginal o estigma de escrita descuidada e poesia mal feita. Contudo, o que a crítica não foi capaz de perceber é que, diante do fechamento de uma arte engajada de esquerda e o formalismo autoritário das vanguardas, os poetas marginais optaram por um meio termo contracultural, isto é, os poetas “desbundaram” literariamente, optando por ficar à margem das tendências literárias dominantes e do esquema de produção das grandes editoras.

Nesse sentido, procurar na produção marginal o lirismo poético de uma Geração 45 ou o formalismo ortodoxo de uma poesia concreta é no mínimo um contrassenso. Silviano Santiago nos alerta sobre a necessidade de se avaliar esse tipo de escrita de outro ponto de vista que não aqueles tradicionalmente utilizados pela crítica literária.

No lado brasileiro – percebe-se – o início certo da escolha tem sido o fato de o escritor ter sido um marginal da literatura; não a marginalidade de um Álvares de Azevedo com as noites na taverna e o culto a Satã, mas o marginalismo criativo que dificulta a entrada do escritor para a história da literatura pátria. Marginalismo não tanto temático, mas um marginalismo de linguagem, de silêncio na medida em que aqueles autores, pelo alto grau de criatividade com que cercaram suas obras, foram obrigados a transgredir os códigos linguísticos mais contundentes, o dicionário e a gramática, o léxico e a sintaxe. (SANTIAGO, 2000, p. 135-136)

Assim, o marginal que vigora nessa produção vai além do conceito clássico de marginalidade. Esse aspecto ilustra o quanto a poesia marginal transgrediu as noções básicas de literatura que vigoravam, até então, dentro da academia.

Ao que tudo indica, algumas leituras apressadas e impregnadas de preconceito acadêmico vigoram ainda hoje, tanto é que, entre alguns críticos, existe uma tendência de tentar resgatar Ana Cristina Cesar de qualquer identificação com essa produção.⁵⁹ Uma coisa, no entanto, é inquestionável: Ana

59 Críticos que provavelmente ainda se deixam conduzir pelo posicionamento de Flora Süssekind em *Literatura e Vida Literária – Polêmica, diários e retratos* – obra de referência nos estudos da produção literária de 1970 – que tentou, naquele momento, salvar a produção de Ana Cristina

Cristina lançou seus primeiros livros de poemas *Luvras de pelica*, *Correspondência Completa* e *Luva de pelica* de maneira alternativa e fora do circuito de uma grande editora. Dessa forma, se levarmos em consideração os três itens destacados por Sérgio Gonzaga (1981) para a caracterização da produção marginal de setenta, Ana Cristina certamente se encaixa no item “marginais da editoração” e podemos incluí-la no item “marginais da linguagem”, considerando que a poeta subverte toda uma dicção tradicional de poesia feminina.

Todavia, poderíamos ir ainda mais longe e contrariar Gonzaga quanto ao fato de que, segundo ele, os legítimos marginais continuariam fora do processo de fatura artística de ordem letrada, e afirmar que Ana Cristina Cesar, dentre todos os poetas de sua geração, foi verdadeiramente a mais marginal.

Diante da falta de opção entre uma dicção feminina condicionada e uma dicção masculina que lhe proporcionaria *status* literário, mas que não expressaria a sua realidade interior, Ana Cristina optou por um outro caminho, o caminho da margem, do meio termo, o caminho de quem se recusa a compartilhar noções e papéis autoritários nos quais não acredita. Ana Cristina se androgeniza – não declaradamente por esses termos, já que se assumir como andrógina seria um contrassenso diante da tentativa de se libertar de qualquer papel de gênero que lhe fosse literariamente imputado. No entanto, como é perceptível em alguns de seus poemas, Ana Cristina não era ignorante quanto a esse processo, muito pelo contrário, o utilizava de forma consciente como instrumento de crítica contra aquelas leituras que buscavam encontrar a “essência” do feminino em seus textos.

Dessa forma, vemos emergir nos textos de Ana uma voz tensionada pela recusa em se restringir a um papel de escrita feminina que é, por sua vez, cópia oposta e condicionada da escrita masculina, a qual a poeta não se identifica por não refletir a sua verdadeira dicção. Percebemos, assim, um processo conflitante

da identificação com a produção de seus colegas de geração. No entanto, mesmo Süsskind, em nota à segunda edição de seu ensaio, titubeou diante de alguns posicionamentos tomados na época: “A distância temporal é maior, as marcas históricas mais heterogêneas, e a quantidade de estudos, informações e versões críticas e ficcionais sobre o período se multiplicou ao longo desses anos. E, relendo o texto, é que inevitável por vezes a vontade de acrescentar algum comentário ou nota, ou rever pontos lacunares ou tocados apenas de raspão por mim na época.” (2004, p. 9-10)

que veio de encontro ao puro e simples “travestimos” proposto por Moriconi. Não há prazer no ato de disfarçar-se em outro(s), pelo contrário, disfarça-se porque somente um único papel ou um único gênero seria incapaz de dar conta de sua dicção. Há a busca desesperada de uma essência que ultrapasse os limites cristalizados dos gêneros e esses limites somente poderão ser alcançados por intermédio da androgenização da voz poética da autora.

Assim, a marginalidade de Ana Cristina é a marginalidade de uma voz andrógina e que, ao mesmo tempo, reflete a marginalidade dos excluídos que não se conformaram ao discurso de “normalidade”, oriundo das diversas instituições de poder que promovem a manutenção inclusive dos papéis sexuais em sociedade. Enquanto a maioria dos poetas marginais optou pelo binômio arte/vida, Ana Cristina Cesar preferiu a separação entre esses dois elementos pela *luva de pelica*. É nesse sentido que a produção da poeta se difere das produções de seus colegas. Porém, conforme observa Silviano Santiago, nem mesmo entre os poetas dessa mesma geração existia uma unidade estética:

Francisco Alvim, da coleção Frenesi, com *Passatempo* (1974), escreve diferente das vanguardas. Antônio Carlos Secchim, com *Ária de estação* (1973), escreve diferente das vanguardas. Mas mesmo assim os dois não escrevem da mesma forma. (2000, p. 190)

Além da produção alternativa, uma coisa, no entanto, parece aproximar todos esses poetas, incluindo Ana Cristina Cesar: a atitude contestatória e contracultural frente ao discurso autoritário das vanguardas, da arte engajada de esquerda, do governo militar, da indústria de editoração, dos papéis sexuais normatizados.

Assim, embora avessa a algumas tendências da estética marginal, Ana Cristina Cesar foi marginal por natureza e, para confirmar isso, transcrevemos as palavras de José Castello: “Ana C. trafegou à margem de seu tempo, e isso no seu caso não foi só uma condição imposta pela época, mas também a parte mais dura de um destino pessoal.” (1999, p. 193).

Contudo, cabe indagarmos se a poesia de Ana Cristina Cesar ainda seria marginal nos dias de hoje. Para tal questão é evidente que se pensarmos em termos de reconhecimento por parte das grandes editoras e da crítica literária, seremos forçosamente obrigados a concordar que Ana Cristina não mais ocupa a posição marginal que ocupava na década de setenta; o que evidencia que ao abordamos a questão da marginalidade na produção da poeta, o fazemos pesando no contexto histórico em que seus textos foram produzidos. Todavia, não podemos também deixar de considerar que, apesar da crise que os papéis de gênero sofrem na atualidade, eles ainda permanecem presentes em nossa sociedade e, sob esse aspecto, alguns dos textos de Ana, pelo seu aspecto andrógino, ainda assumiriam um posicionamento marginal nos dias de hoje.

O presente trabalho, porém, não se encerra aqui, havendo ainda muita coisa a ser explorada na poesia de Ana Cristina Cesar. Com a publicação de *Antigos e Soltos* (2008), temos material para levar adiante a leitura da androginia e observar como esse elemento andrógino se comporta nos textos oficiais publicados em vida pela autora e nos textos póstumos reunidos por seus amigos e familiares para publicação. Fora isso, podemos explorar ainda: as *personas* criadas por Ana Cristina dentro de seu texto, a dificuldade em se identificar os limites entre vida textual e vida privada da autora, ou a relação entre a indefinição de seus cadernos pictográficos e a indefinição de seus textos.

Encerramos nossas considerações entendendo que, ao contrário de um simples “travestismo” fetichista, a androginia presente na poesia de Ana Cristina demonstra o posicionamento crítico da autora frente às exigências dos papéis de gênero e das leituras feminilizantes de seu texto, fator que a aproxima dos ideais de contestação da contracultura e revela, por sua vez, que essa androginia contracultural é mais uma faceta do marginal que ainda permanece ignorada pelos críticos da poesia marginal e pelos críticos da obra de Ana Cristina Cesar.



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIA SOBRE A AUTORA:

CASTELLO, José. A deusa da Zona Sul. In: _____. *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 189-205.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Correspondência Incompleta*. São Paulo: Ática, 1999.

LEONE, Luciana di. *Ana C.: As Tramas da Consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & Blue – Segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998.

REFERÊNCIA GERAL:

BRITO, Antônio Carlos. Tudo da minha terra. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1999. p. 129-150.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu – Inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (Org.). *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DIEGO, Estrella de. *El Andrógino Sexuado – Eternos ideales, nuevas estratégias de género*. Madrid: Rogar S. A., 1992.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim – A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FAURY, Mara Lucia. Fronteiras do Masculino e do Feminino ou A Androginia como Expressão. *Cadernos Pagu*, Campinas, UNICAMP, n. 5, ago. 1995. Disponível em URL: <http://www.pagu.unicamp.br/files/cadpagu/Cad05/pagu05.08.pdf>. Acesso em: 20 maio 2009.

FÉRREZ. Terrorismo Literário. In: _____ (Org). *Literatura Marginal*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 9-14.

FREITAS FILHO, Armando. Poesia Vírgula Viva. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque; FILHO, Armando Freitas (Org.). *Anos 70 – Literatura*. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1980.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2007. (V. 1).

_____. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 2009.

GARBER, Marjorie. *Vice Versa: Bissexualidade e o erotismo na vida cotidiana*. Trad. Ivanir Calado. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GONZAGA, Sérgio. Literatura marginal. In: FERREIRA, João Francisco (Org.). *Crítica Literária em nossos Dias e Literatura Marginal*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1981. p. 143-153.

HABERT, Nadine. *A Década de 70 – Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. *Literatura Marginal*. Rio de Janeiro, set. 2009. Seção Artigos. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=638&cat=3>> Acesso em: 29 mar. 2010.

HOUAISS, Antônio. *Novo Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KOGUT, Eliane Chermann. *Crossdressing Masculino – Uma visão psicanalítica da sexualidade crossdresser*, São Paulo: PUC, 2006. Disponível em: <<http://www.bccclub.com.br/teste/teses/ElianeKogut.pdf>>. Acesso em: 08 de jun. 2011.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, Lázaro Sanches de. *Masculinidade, feminilidade, androginia*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

PAES, Maria Helena. *A Década de 60 – Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1997.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1981.

_____. *O que é a contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERLMAN, Janice E. A Teoria da Marginalidade e o Ideal Tipo. In: _____. *O Mito da Marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Trad. Waldivia Marchiori Portinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 123-167.

PLATÃO. *O Banquete*. In: _____. *Apologia de Sócrates/Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação – As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos Estudos*, n. 26, mar. 1990. Disponível em URL: www.fflch.usp.br/dlcv/vcamilo/esteticismo_e_participacao.pdf. Acesso em: 26 dez. 2010.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TREVISAN, João Silvério. *Seis balas num buraco só – A crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ZOLLA, Elémire. *Androginia*. Trad. GVS. Rio de Janeiro: Edições Prado, 1997.